

Kruszelnicki, Zygmunt

Trzy szkice z zakresu ikonografii polskiej

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 23 (278), 3-26

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Historii Sztuki

ZYGMUNT KRUSZELNICKI

TRZY SZKICE Z ZAKRESU IKONOGRAFII POLSKIEJ

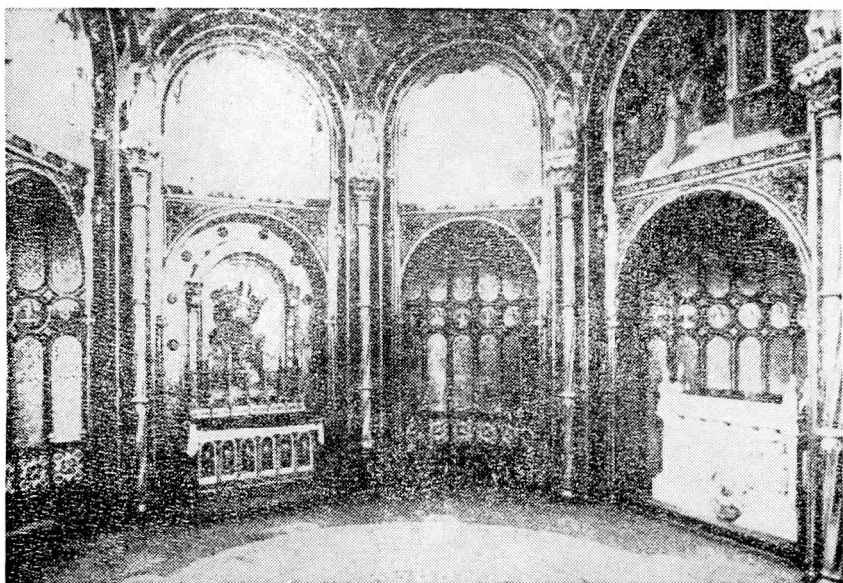
Pisząc przed laty artykuł o pewnych aspektach konserwacji i restauracji architektury na różnych obszarach Europy¹ — powołałem się na charakterystyczny *passus* z pism M. Handelsmana². Mówi on, że wszystkie istotne prądy, jakie zaprzętały umysły oświeconych warstw społeczeństw w pierwszych dekadach XIX stulecia, rodziły się najpierw w Europie Zachodniej, później zaś dopiero zadomowiły się w Europie Środkowo-Wschodniej, m.in. w Polsce. Stwierdzenie to pragnęłbym teraz na wstępie powtórzyć, chociaż obecnie chodzi o inne nieco aspekty tego zagadnienia, aniżeli w tamtym dałniejszym artykule.

Zajrzyjmy na rozległy obszar klasycznej literatury polskiej i to na takie jej miejsca, które mają kluczowe znaczenie w sferze archetypów ideowo-patriotycznych.

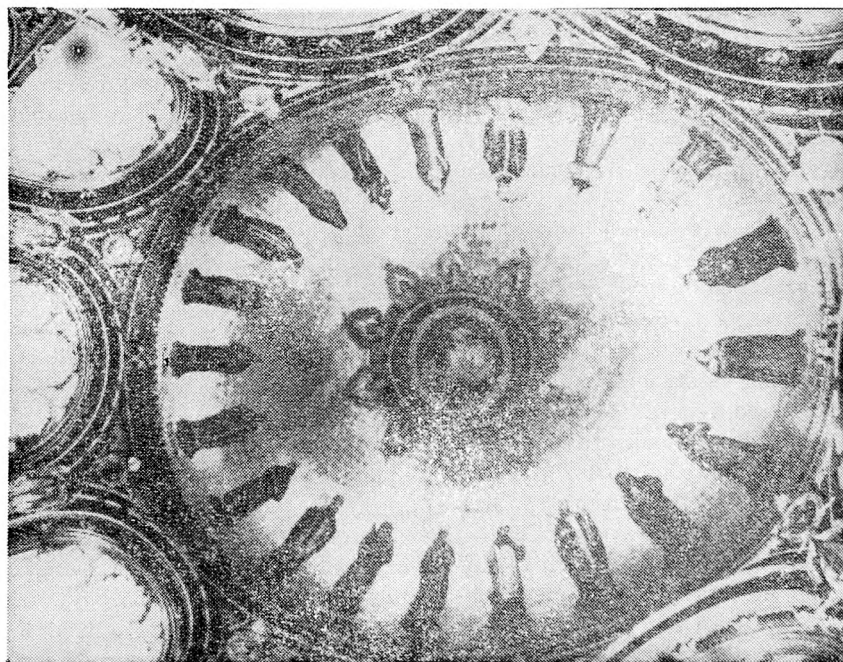
Już za czasów S. Tarnowskiego było oczywiste, iż cała monumentalna wizja walki aniołów i szatanów o duszę Gustawa-Konrada wywodzi się w ostatniej instancji z początkowych i końcowych scen *Fausta* Goethego³. Dawno też zauważono, że owa tak osobliwa, dygresyjna kompozycja *Beniowskiego* Słowackiego posiada swój pierwowzór w — również zresztą niedokończonym — *Don Juanie* Byrona⁴. Natomiast późno stosunkowo — i to, jak się zdaje, nie dzięki zawodowym literaturoznawcom — stwierdzono, że wszechstronnym prototypem *Wesela* Wyspiańskiego była sztuka teatralna Oehlenschlägera⁵.

Jaki jest wspólny mianownik wszystkich przytoczonych tu — oczywiście tylko jako *partes pro toto* — przykładów zaczerpniętych z tak bogatej polskiej twórczości pisarskiej?

We wszystkich tych trzech — i niezliczonych innych, których tu nie wspominam — wypadkach mamy do czynienia z przejęciem z zewnątrz przez literaturę polską pewnych schematów formalno-kompozycyjnych i wypełnienie ich w Polsce treściami z gruntu odmiennymi aniżeli te, które tkwiły w ich zagranicznych pierwowzorach. Tak więc, mocno upraszczając, można orzec, iż u Goethego owe treści miały charakter odwie-



1. Złota Kaplica przy katedrze poznańskiej, dolna partia wnętrza



2. Złota Kaplica przy katedrze poznańskiej, podniebienie kopuły

czno-ogólnoludzki, u Byrona zaś kosmopolityczno-kalejdoskopowy. U Oehlenschlägera natomiast znajdujemy elementy społeczno-satyryczne oraz historyczno-narodowe. Odnoszą się one jednak do narodu duńskiego, posiadającego ciągłość własnej państwowości — poczynając od zamierchłej przeszłości aż do dnia dzisiejszego.

Na gruncie polskim zaś te same schematy kompozycyjne wypełnione zostały treściami całkowicie odmiennymi. Treściami, które nazwać można zbanalizowanym od dawna określeniem: narodowowyzwoleńcze. Bogactwo tych treści w twórczości polskiej jest wręcz nieprzebrane. Przelewają się one bezpośrednio w rozmaite inne sfery zjawisk: religijno-metafizyczną, historiozoficzną itd.

Dodajmy w tym miejscu jedną jeszcze, nader znamiennej, okoliczność. O ile owe zagraniczne prototypy posiadają treści nader rozmaite i różnorodne, to w ich polskich odpowiednikach pojawiają się treści wciąż te same: „specyficznie polskie” treści patriotyczne. Element to istotny i powracający uporczywie w rozlicznych kontekstach.

Na gruncie literackim cała ta problematyka wydaje się dosyć oczywista. Nie tak oczywista wydaje się ona w odniesieniu do dziedziny sztuk plastycznych w Polsce w ciągu XIX i na początku XX w., toteż postaram się poniżej przedstawić to zagadnienie na trzech wybranych przykładach, traktując je, rzecz jasna, również jako *partes pro toto*.

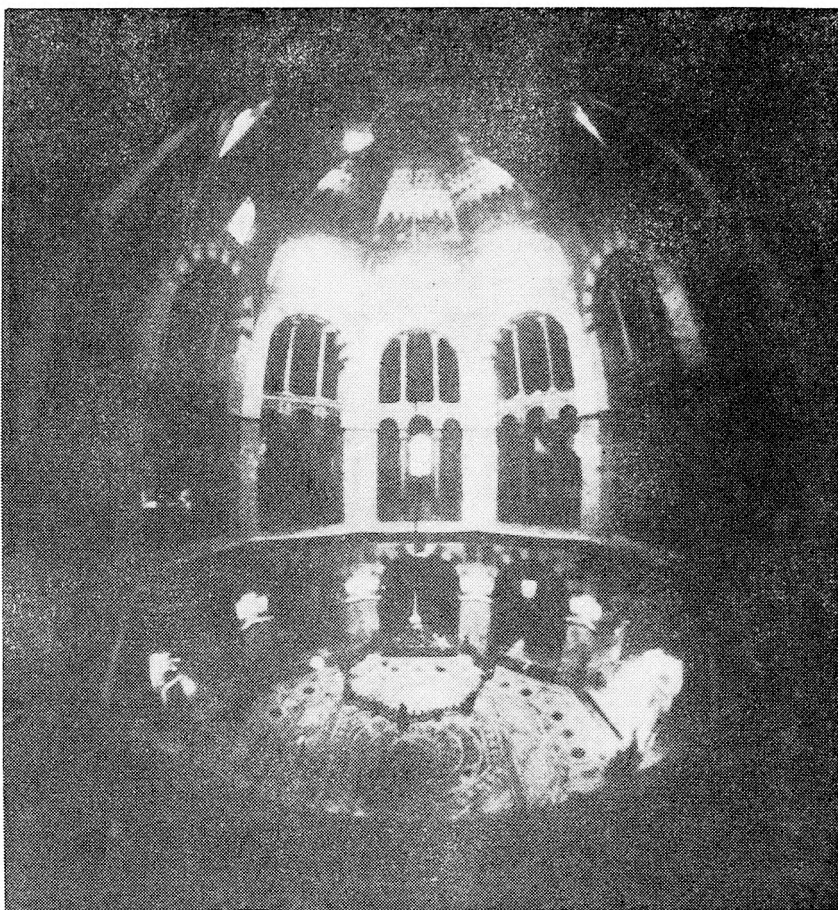
* * *

W ogromnej stosunkowo literaturze poświęconej Złotej Kaplicy przy katedrze poznańskiej⁶ marginesowo tylko i mimochodem wspomniano o relacji tego obiektu do akwizgrańskiej Capella Palatina Karola Wielkiego⁷. Można jednakże relację tę uczynić osią rozważań o poznańskiej kaplicy, jeśli się tylko rozważania te postawi na pewnej szczególnej płaszczyźnie.

Otóż istnieje, jak sądzę, w kulturze europejskiej głęboko zakorzenione pojęcie czegoś, co dla poszczególnych narodów czy nawet instytucji można by określić mianem: „Miejsce Święte Świętych”⁸. Dodajmy od razu, że raczej nie idzie nam tu — chociaż oczywiście obracamy się w kręgu pojęć zbliżonych — o zbiorowe nekropolie krajowych władców, takie jak w opactwie Saint Denis, katedrach: praskiej i krakowskiej czy u kapucynów w Wiedniu.

Chodzi tu o coś nieco innego, trudniej uchwytne⁹. Klasycznym i modelowym przykładem jest tu — w tym przypadku akurat właśnie nie tyle miejsce, ile przedmiot — angielski tzw. Kamień Przeznaczenia¹⁰. W tym jednak przypadku „Miejscem Świętym” byłoby miejsce, gdzie się ów Kamień znajduje, zwłaszcza zaś miejsce, w którym znajduje się on nieprzerwanie od wielu wieków.

Nie w każdym kraju takie „Miejsce Święte Świętych” daje się jedno-



3. Capella Palatina Karola Wielkiego w Akwizgranie, wewnątrz — zdjęcie panoramiczne

znacznie zlokalizować. Dostyc trudno byłoby je np. umiejscowić we Francji; chyba należałoby go szukać na obszarach paryskiej Ile de la Cité, nie bardzo jednak wiadomo, w którym dokładnie punkcie¹¹. Natomiast jednoznacznie narzuca się identyfikacja takiego „najświętszego” miejsca w Cesarstwie Niemieckim wszystkich czasów¹². Jest nim, wzmiankowana już poprzednio, Capella Palatina w Akwizgranie¹³.

Budowla ta, zanim powstała w swej obecnej postaci jako słynny „oktagon” w końcu VIII w., już niejako *avant la lettre* była wzniesiona na miejscu „świętym”. Tu, na terenie rzymskich łaźni, znajdował się kolejno: grób jakiegoś wyznawcy, mały kościółek frankoński, wreszcie kaplica Pepina, ojca Karola Wielkiego¹⁴. Czym było to miejsce w

ciągu kolejnych dwunastu wieków — nie potrzeba raz jeszcze powtarzać. Wystarczy tylko przypomnieć, że na całość składał się oktagon o wiadomej konstrukcji i układzie, w nim tron Karola Wielkiego — stanowiący *sui generis* rozbudowany odpowiednik angielskiego Kamienia Przeznaczenia — wreszcie krypta podziemna z grobem tegoż cesarza¹⁵.

Teraz dokonać można myślowego „skoku” o tysiąc lat — od przełomu VIII/IX do przełomu XVIII/XIX stulecia. H. Sedlmayr w swej niewątpliwie kluczowej dla wielu zagadnień początków nowoczesności książce tak pisze o przyświecającej ustawicznie owym czasom idei budowlano-pomnika¹⁶. Powinna to być budowla kolistą, w każdym zaś wypadku centralną, nie powinna posiadać „normalnych” okien, a oświetlenie uzyskiwać powinna raczej z góry — z kopuły. Wreszcie pożądanym elementem jest rozpościerająca się pod tą budowlą krypta grobowa.

Wszystkie te elementy odnaleźć można już na tysiąc lat przed ową „neoklasyczną” wizją, o której pisze Sedlmayr — w oktagonie Karola Wielkiego. Co więcej, pośrednio wyjaśnia się w ten sposób pytanie, dlaczego m.in. nie odpowiadały poszukiwanym tu przez nas kryteriom nekropolie z Saint Denis, Pragi, Krakowa czy Wiednia — wszystko to są bowiem budowle podłużne, a tu chodzi o centralną. Gdyby cofnąć się do podstawowych pojęć z czasów architektury wczesnochrześcijańskiej — nie chodzi tu o bazylikę, lecz o martyryon¹⁷.

Skoro już mowa o czasach około i po roku 1800, to warto tu przykładowo zwrócić uwagę na trzy obiekty, które dałyby się na różny sposób podporządkować owej kategorii „świętego świętych” i które wykazują w porównaniu do swych średniowiecznych poprzedników różny — niesynchronizowany zresztą z ich kolejnością chronologiczną — stopień sekularyzacji.

Ten ostatni czynnik w największym stopniu występuje w centralnej rotundzie Kapitolu waszyngtońskiego, wypełnionej monumentalnymi obrazami i rzeźbami, czyniącymi z niej sanktuarium historii Stanów Zjednoczonych¹⁸. To wnętrze, w dzisiejszej postaci sfinalizowane ok. poł. XIX w., jest „świętą rotundą” w wersji najbardziej zeświecczonej, bez żadnych, formalnie przynajmniej biorąc, elementów sakralnych.

Drugim tego typu wnętrzem byłoby „święte świętych” miejsce szeroko pojętego bonapartyzmu — rotunda grobu Napoleona, wbudowana niejako we wcześniejszą centralną budowlę, jaką jest kościół Inwalidów w Paryżu¹⁹. Tu elementy świeckiego kultu wyraźnie wyparły atmosferę kościelną — coś z niej jednak pozostało dzięki samej pierwotnej koncepcji XVII-wiecznego obiektu.

Najpóźniejszym w czasie, a jednocześnie najbardziej tradycyjnym w swym założeniu (kościół-grobowiec władców w formie centralnej) — jest cerkiew z grobami XIX- i XX-wiecznych monarchów serbskich w

Oplencu koło Belgradu²⁰. Budowla ta, ukończona ostatecznie dopiero w przededniu drugiej wojny światowej, jest — jak sądzę — jakimś „ła-będzim śpiewem” w dziejach omawianego tu typu obiektów. Jednocześnie jest to chyba wyjątkowo wyraźny przykład świadomego tworzenia takiego narodowego „świętego miejsca” przez serbską państwowość, wskrzeszoną sto lat wcześniej po czterowiekowej przerwie.

Wracając teraz do sytuacji, w jakiej przyszło działać twórcom poznańskiej Złotej Kaplicy²¹, trzeba zdać sobie sprawę z celów, które im świadomie, a częściowo może i nieświadomie, przyświecały. Polskie miejsce „święte świętych” najłatwiej było stworzyć — czy też może znaleźć je w już gotowej formie — w Krakowie. Ale tu chodziło o miejsce po pierwsze: na obszarze ówczesnego zaboru pruskiego, po drugie: na obszarze początków państwa polskiego — w rejonie Gniezno—Poznań. Akcentowanie znaczenia tzw. „kraju św. Wojciecha” w przeciwstawieniu do krakowskiego „kraju św. Stanisława” zarysowało się w tym właśnie czasie w sposób szczególnie wyraźny.

Gdyby dotrwały jakieś widoczne na zewnątrz elementy pierwszej romańskiej katedry w Gnieźnie, tam właśnie można byłoby umieścić owo zrekonstruowane „święte miejsce”. Nie wiedziano jednak nawet, jak ta pierwotna katedra wyglądała. Budowla na Ostrowie Lednickim wkra-czała wówczas akurat w krąg szerszych zainteresowań²², jednak znajdowała się ona aktualnie zbyt na uboczu, a także i jej rola w X czy XI wieku wydawała się być zbyt mało „stołeczna” w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Pozostawał Poznań, w obrębie Poznania zaś oczywiście Ostrów Tumski, katedra — a w niej miejsce, które uważano wtedy za najstarsze. W obiektach rozbudowywanych przez wieki z reguły uważano za najstarsze — bynajmniej nie zawsze zgodnie z prawdą — takie ich elementy architektoniczne, które były najdalej wysunięte na wschód. Takie stanowisko zajęto też w stosunku do katedry poznańskiej — i stąd wynikała lokalizacja Złotej Kaplicy.

Świadomie abstrahując w tym miejscu od podejmowanych w trakcie wstępnych dyskusji odmiennych koncepcji uczczenia pierwszych Piastów: wolnostojących posągów z amfiteatrem czy też odpowiedniej aranżacji późnogotyckiego kościoła NP Marii na zachód od katedry²³. Koncepcje te zostały bowiem z różnymi „zewnętrznymi” motywacjami odrzucone. Można przyjąć, że świadomie lub podświadomie dążono do realizacji idei „świętego miejsca”, któremu dopiero Złota Kaplica mogła w pełni zadośćuczynić.

Co ostatecznie w Poznaniu zrealizowano? Zrealizowano centralną budowlę²⁴ — podobnie jak w Akwizgranie — z padającym od góry światłem itp. Jest też analogia w rozplanowaniu wystroju malarskiego. Zarówno w Akwizgranie²⁵, jak i w Poznaniu²⁶ mamy do czynienia z tematyką sakralną w kopule. Natomiast cykl malowideł według projektów



4. Alfred Rethel, Zburzenie Kolumny Irminsul na rozkaz Karola Wielkiego, rysunek projektowy do malowidła w Ratuszu w Akwizgranie

Alfreda Rethla w sąsiadującej z katedrą wielkiej sali ratusza akwizgrańskiego²⁷ miały swój bardzo bliski czasem powstania odpowiednik w Poznaniu. Chodzi o umieszczone w samej Kaplicy — lecz znacznie zredukowane i skromniejsze w porównaniu z Akwizgranem — obrazy Brzozowskiego i Suchodolskiego²⁸. Obraz Suchodolskiego, przedstawiający burzenie bałwanów pogańskich za Mieszka I, posiada swój wyrazistszy odpowiednik w scenie obalenia z rozkazu Karola Wielkiego Kolumny Irminsul²⁹.

Rzecz jasna, odpowiednikiem grobu Karola Wielkiego w Akwizgranie jest grób pierwszych Piastów w Poznaniu. Brakuje natomiast w poznańskiej Kaplicy tronu Karola Wielkiego — bo nic analogicznego się w Polsce nie zachowało. Brakuje zaś przede wszystkim — w przeciwieństwie zarówno do Akwizgranu, jak i skonstruowanego przez Sedlmayra idealnego modelu — podziemnej krypty. Brakuje więc owego elementu tchnącego tajemniczą, romantyczną mistyką. Całe wnętrze poznańskiej Złotej Kaplicy ukazane jest w dziennym świetle, padającym z górnych okien.

W istocie poznańska Złota Kaplica różni się od akwizgrańskiego oktagonu przede wszystkim tym, że powstała w pierwszej połowie XIX w.,

zbudowana w pełni na nowo, a nie tylko — jak niektóre obiekty w tym okresie, m.in. właśnie Akwizgran — restaurowana, upiększana itp.

Sprawa ta nie jest tak jednoznacznie oczywista. Teoretycznie biorąc, można było na kanwie jakichś istniejących w omawianym rejonie Polski romańskich pozostałości stworzyć rzekomą „rekonstrukcję” dawnej budowli, ogłaszając ją za odtworzony autentyk. Wówczas byłoby to jakies zjawisko, *mutatis mutandis*, analogiczne do *Rękopisów* Wacława Hanki³⁰, które miały być jakimś czeskim odpowiednikiem *Pieśni o Nibelungach*. Jednakże w Polsce zarówno w literaturze³¹, jak też i chyba w plastyce nie skłaniano się do tego rodzaju apokryfów. Wierzano, że nowa twórczość potrafi zapełnić wszystkie istniejące „puste” miejsca. Tak było zwłaszcza w literaturze, tak było niechybnie również i w plastyce.

Najważniejszą jednak *differentia specifica* poznańskiej Złotej Kaplicy było to, że tworzyła ona miejsce „święte świętych” nie dla istniejącego państwa, lecz dla państwa pozostającego w zawieszeniu — niejako *in partibus infidelium*. Chodziło o państwowość, która niegdyś istniała i której istnienie w przyszłości postulowano, toteż inicjatorem i realizatorem tego „świętego miejsca” było tu w Poznaniu — w przeciwieństwie do wielu innych europejskich przykładów — nie państwo, lecz samo społeczeństwo.

* * *

Motyw gwałtownej śmierci wybitnej postaci historycznej niejednokrotnie stawał się tematem twórczości artystycznej. Zwłaszcza od końca XVIII do początku XX w. sceny takie śledzić można systematycznie w malarstwie sztalugowym. Najczęściej przedmiotem przedstawień był sam dramatyczny moment owej gwałtownej śmierci, niekiedy jednak ukazywano dopiero przygotowania do decydującego momentu lub też na odwrót: ukazywano ciało zabitego w asyście bądź to zabójców, bądź osób trzecich.

Oczywiście, jak to już nieraz podkreślano³², takie sceny gwałtownych śmierci, najczęściej zabójstw, inny miały wydźwięk i charakter w krajach o ustabilizowanej państwowości, inny zaś w krajach, które tę państwowość dopiero co odzyskały, które pozostawały w niewoli albo które właśnie o wolność walczyły. O ile u tych pierwszych gwałtowny koniec władców czy innych wybitnych osobistości stanowił w istocie tylko mniej lub bardziej dramatyczną ciekawostkę, o tyle u tych drugich szło z reguły o kluczowe i zwrotne momenty w losach zagrożonego czy też gnębnego narodu.

W dziejach polskich niewiele stosunkowo znaleźć można było zabójstw wybitnych osobistości. Wyplýwało to z wielu skomplikowanych okoliczności, powodujących brak mocnych, dramatycznych „zderzeń” historycznych³³. Spośród władców zabito, jak wiadomo, tylko dwu w XIII w.: Leszka Białego i Przemysła II, księcia wielkopolskiego.

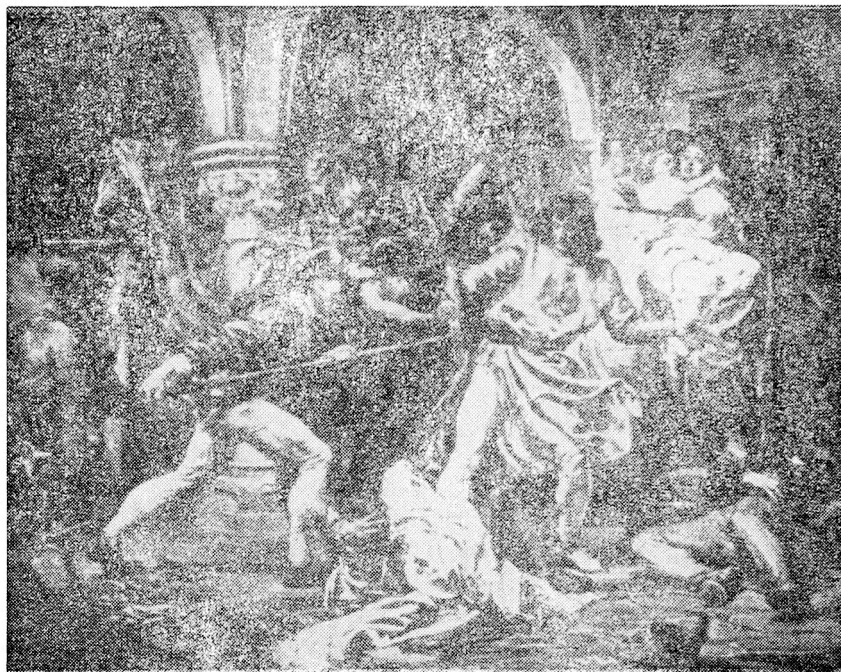


5. Januariusz Suchodolski, Mieczysław I kruszy bałwany, obraz z 1837 r. ponad wnetką z posągami królewskimi w Złotej Kaplicy przy katedrze poznańskiej

Śmierć Leszka Białego nie dawała możliwości przedstawień o charakterze — żeby tak rzec — „historiozoficznym”. Nie tylko dlatego, że nie był to władca koronowany, lecz również i z tej przyczyny, iż padł on w gruncie rzeczy ofiarą wewnętrznych, kujawsko-pomorskich, a nawet i rodzinno-piastowskich powikłań³⁴. Najbardziej znane przedstawienie plastyczne tego tematu to obraz Jana Matejki z 1880 r.³⁵, przykład typowej dla malarstwa zachodnioeuropejskiego „anegdoty historycznej”. Cały fascynujący dramatyzm sytuacji polega na tym, że bohater przedstawienia został osaczony w łaźni, że nago — tylko z prześcieradłem — wskoczył na konia, uciekał i został trafiony oszczepem.

Wszystko to jednak mogłoby się stać w jakimś zupełnie innym kraju i w innym momencie dziejów średniowiecznych — bo w czasach nowożytnych ugodzono by go niewątpliwie z broni palnej.

Śmierć Przemysła wielkopolskiego mogła — teoretycznie — stać się przedmiotem przedstawienia typu „prywatno-kameralnej” dramatycznej anegdoty, charakterystycznej dla Delaroché'a czy kogoś z jego kręgu. Wówczas śmierć monarchy byłaby wymierzaniem przez los sprawiedliwej kary za spowodowanie swego czasu śmierci niewinnej Ludgardy³⁶. Wówczas zabójcy Przemysła byłiby tylko wykonawcami wy-



6. Jan Matejko, Śmierć Przemysława w Rogoźnicy, obraz z 1875 r. w zbiorach Jugosłowiańskiej Akademii Umiejętności w Zagrzebiu

roku, a duch Ludgardy — dosłownie lub w postaci jej wizerunku czy jakiejś wyraźnej po niej pamiątki — spoglądałby na koniec zbrodniczego małżonka. W tym jednak kierunku zainteresowania malarstwa polskiego nie poszły; co więcej — osoba i sprawa Ludgardy zostały na ogół świadomie odsunięte na bok i zapomniane.

Ukazując w sztuce polskiej zabójstwo Przemysła, eksponowano czynniki z gruntu odmienne, a mianowicie fakt, iż zbrodnię popełniono w kilka zaledwie miesięcy po pierwszej polskiej koronacji królewskiej od czasów Bolesława Śmiałego³⁷. Wyeksponowano też rolę, jaką w przygotowaniu śmierci pierwszego od dwustu z górą lat króla polskiego odegrali margrabiowie brandenburscy, czyhający na osierocone po Gryfitach Pomorze³⁸.

Dwa obrazy przedstawiające śmierć króla Przemysła w Rogoźnicy wysuwają się w dziejach sztuki polskiej na plan pierwszy: obraz Jana Matejki z 1875 r.³⁹ i obraz Wojciecha Gersona z 1881 r.⁴⁰ Obrazy te są pod względem ogólnego ujęcia tematu nie tylko do siebie niepodobne, ale wręcz sobie przeciwstawne. Przeciwstawne w tym sensie, że Matejko w kompozycji nader dynamicznej ukazuje ostatni moment tuż przed morderczym ciosem, zadany królowi włócznią przez wroga. Gerson zaś,

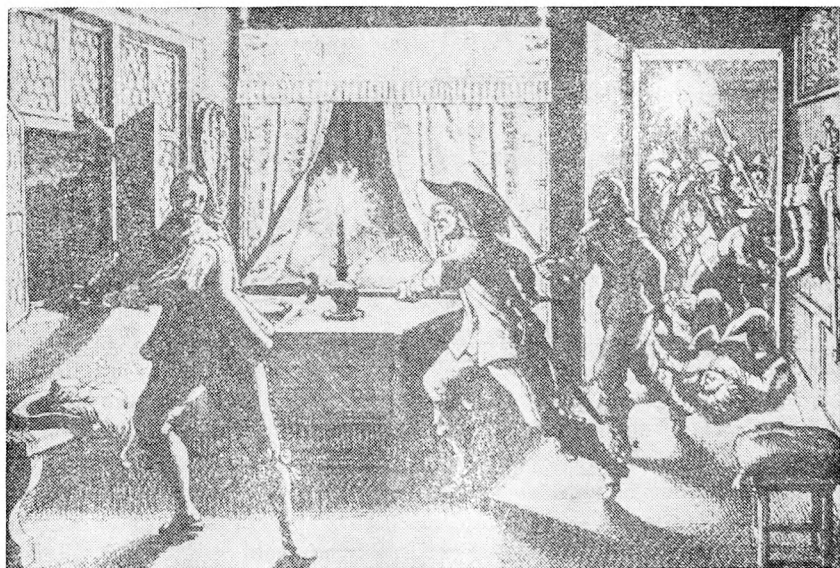
w kompozycji raczej statycznej, ukazuje powolne, miarowe przygotowania, dokonywane przez morderców wobec śpiącego króla. Oczywiście sama chronologia powstawania tych obrazów determinuje ich wzajemną relację: to obraz Gersona stanowi jakąś swoistą „polemikę” z dziełem Matejki, a nie na odwrót.

Sądzę, że prototypem formalno-kompozycyjnym obrazu Matejki był jakiś utwór w rodzaju sztychu Mateusza Meriana Młodszego z II poł. XVII w.⁴¹, przedstawiający zabicie Wallensteina przez spiskowców. Istotny jest tu motyw biegnącego z rozpędem przed siebie zabójcy, który za moment ugodzi ofiarę w pierś ostrzem dzidy — w tym wypadku jest to nowożytny szponton, kiedy indziej może być średniowieczna włócznia.

W stosunku do obrazu Gersona pierwowzór formalno-kompozycyjny wydaje się być do uchwycenia w sposób bardziej jeszcze jednoznaczny, aniżeli w wypadku dzieła Matejki. Gerson inspirował się chyba w sposób wyraźny obrazem Teodora Hildebrandta „Synowie króla Edwarda”⁴². W tym z kolei wypadku istotna jest postać mordercy, który w milczeniu wpatruje się w śpiącą ofiarę (u Hildebrandta dwie ofiary, ale to nie zmienia postaci rzeczy), obliczając ostatnie „techniczne” szczegóły zabójstwa. Za nim mającą twarze innych współników zbrodni.

Jakie innowacje wprowadzili do tych dawniejszych schematów plastycznych obydwaj artyści polscy?

Jan Matejko ukazał króla Przemysła próbującego się bronić — jeden z morderców wylamuje mu rękę z mieczem — w przeciwieństwie do



7. Mateusz Merian Młodszy, Śmierć Wallensteina z rąk spiskowców, miedzioryt



8. Wojciech Gerson, Śmierc Przemyslaw (Zamordowanie króla polskiego), obraz z 1881 r. (z błędną datą przy sygnaturze: 1887), w Muzeum Narodowym w Warszawie

całkowicie zaskoczonoego w sypialni i bezbronnego Wallensteina. Dalej — wprowadził Matejko postać wybiegającej kobiety z dzieckiem na ręku, czyniącej bezradny gest obronny. Zgodnie z historią⁴³ powinna to być Małgorzata, trzecia żona Przemysła. Dziewczynka na jej ręku stanowi jednak umowną zbitkę: jedyna córka Przemysła (z drugiego małżeństwa) Ryksa, czyli Reiczka, miała już wówczas osiem lat⁴⁴. O dawno nieżyjącej Ludgardzie nie ma tu oczywiście mowy.

Co jednak najważniejsze, wprowadził Matejko motyw heraldyczny orłów polskich: jeden z nich znajduje się wyobrażony na ścianie w głębi, drugi — specjalnie znaczący — wyhaftowany został na wierzchniej szacie królewskiej. W niego to właśnie za moment ugodzi ostrze włóczni.

Wojciech Gerson zastąpił dwie przytulone do siebie, ubrane postacie dziecięce z obrazu Hildebrandta wyidealizowanym, obnażonym torsem śpiącego polskiego monarchy. Co godne uwagi — śpiący Przemysł podtrzymuje prawą dłonią metalową tarczę z białym orłem na czerwonym tle. A więc tu również — podobnie jak u Matejki — znaleźli się motyw heraldyczny, chociaż odmiennie użyty.

Wzmiankowane tu kompozycje Meriana i Hildebrandta są w gruncie rzeczy jedynie przedstawieniami ciekawych anegdot dziejowych. Pierwsza, o charakterze wyłącznie sensacyjno-dramatycznym, druga — do



9. Theodor Hildebrandt, Synowie króla Edwarda, obraz z 1835 r.

tego jeszcze obliczona na wywołanie szczególnie gwałtownego współczucia u widzów. Przy niewielkich stosunkowo korekturach kostiumologiczno-sztafażowych można by pierwszą z nich nazwać „Zabójstwem księcia Guise”⁴⁵, drugą zaś „synami księcia d’Armagnac (za Ludwika XI)”⁴⁶ i pełniłyby swoją funkcję równie dobrze.

Inaczej u obu artystów polskich. Przez sposób ujęcia postaci ofiary, zwłaszcza zaś poprzez niezwykle istotne w tym wypadku wprowadzenie herbu Polski — ukazane wydarzenie wyrasta daleko ponad poziom zwykłego, jednorazowego faktu historycznego. Godząc włócznią czy nożem w pierś króla Przemysła — mordercy godzą w samą Polskę! Także i kobieta z dzieckiem u Matejki to nie tyle i nie tylko trzecia żona Przemysła wielkopolskiego, ile raczej — w głębszym sensie — jakaś jakby upersonifikowana Polska, na próżno usiłująca przeszkodzić zabiciu swego władcy.

Można by było kwestionować to twierdzenie, powołując się na fakt, że przecież Polska wówczas, w końcu XIII w., wcale nie upadła; wprost przeciwnie: po ćwierćwieczu walk, od trzeciej dekady XIV w. zmierzała zaczęła ku czasom swego największego rozkwitu⁴⁷.

Nie o to tu jednak szło. Z perspektywy drugiej połowy XIX w., zwłaszcza czasów po klęsce powstania styczniowego, całe dzieje Polski wyglądały tragicznie, możliwość zaś totalnego upadku była stale niejako potencjalnie obecna. I tak scena, która dla twórcy i odbiorcy zachodniego byłaby tylko jedną z wielu historycznych anegdot, tu stała się wizją „zamordowania Polski”⁴⁸, chociaż antycypowanego na pół akurat tysiąclecia przed rzeczywistą realizacją rozbiorów.

Polska — podobnie zresztą jak wiele krajów Europy Środkowo-Wschodniej — była państwem, które w każdej chwili potencjalnie mogło zginąć! To dziewiętnastowieczne przeświadczenie zabarwiało całe polskie — i nie tylko polskie — malarstwo historyczne jakąś tragiczną nutą, nieznaną analogicznym dziejom sztuki w zachodniej Europie.

* * *

Portrety Jacka Malczewskiego, na których obok realnych postaci, a więc „sportretowanych” w ścisłym tego słowa znaczeniu, występują fantastyczne zjawy, zazwyczaj coś szepczące do ucha swym „realnym” partnerem⁴⁹ — były już wielokrotnie przedmiotem rozważań w literaturze⁵⁰. Dla naszych celów wybieramy jako *pars pro toto* portret Aleksandra Wielopolskiego z 1903 r., zatytułowany „Hamlet polski”, a znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie⁵¹.

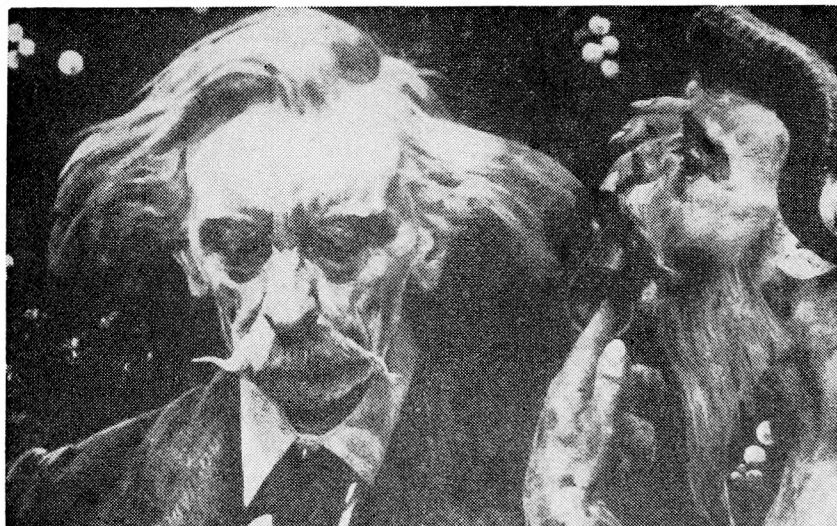


10. Jacek Malczewski, Portret Aleksandra Wielopolskiego, obraz z 1903 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie

Sportretowany, w osobliwym stroju ⁵², znajduje się jakby w stanie głębokiego zamyślenia i zamknięcia w sobie. Na zewnątrz ujawnia się to w czynności obrywania płatków margerytki. Dwie postacie flankujące go w typowym dla Malczewskiego układzie — według zgodnego poglądu dotychczasowych badaczy ⁵³ — to po prawej „dawna”, po lewej „nowa” Polska. Dodajmy, że owa starsza kobieta z wieńcem z połamanymi kłosów mogłaby oznaczać Polskę pogrążoną w głębokiej depresji po powstaniu styczniowym; młoda dziewczyna w wieńcu z maków, z krzykiem rozrywająca kajdany — to byłaby Polska w przededniu nowych, dwudziestowiecznych już zrywów wolnościowych.

Pozostawmy na boku ciekawe skądinąd zagadnienie, czy mało w istocie znany hr. Aleksander Erwin Wilhelm Julian Maria Wielopolski, margrabia Gonzaga-Myszkowski (1875—1937) ⁵⁴ nie był tu przez Malczewskiego odczuwany jako pewnego rodzaju substytut swojego słynnego dziadka Aleksandra Wielopolskiego. Niejedno zresztą za taką koncepcją przemawia. Dla nas istotne jest przede wszystkim to, iż postacie towarzyszące sportretowanemu na tym obrazie stanowią wyjątkowo skondensowaną esencję owych „zjaw polskich”, znamienych dla twórczości Malczewskiego. Na wielu innych obrazach tego artysty jawią się one w sposób bardziej zawoalowany, pośredni i aluzyjny ⁵⁵.

Geneza owych pozaziemskich zjaw, przemawiających do realnych sportretowanych ludzi, jest dosyć jasna, chociaż w dotychczasowej literaturze na temat Malczewskiego nie kładziono na ten problem specjalnego nacisku ⁵⁶. Pośrednio u początków tego motywu stoją dwa cykle



11. Jacek Malczewski, Nieznana nuta, obraz z 1902 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie



12. Krąg Hansa Holbeina Młodszeo, Portret Sir Bryana Tuke, obraz bez dokładnej daty, w Starej Pinakotece w Monachium

„Tańca Śmierci” Hansa Holbeina Młodszeo⁵⁷, gdzie już odnajdujemy ów swoisty dialog pomiędzy żyjącą istotą ludzką a postacią przybywającą z innego świata.

Początek bezpośredni inicjuje portret Sir Bryana Tuke, z kręgu tegoż

Hansa Holbeina Młodszeo, znajdujący się w Starej Pinakotece monachijskiej⁵⁸. Na obrazie tym wykrystalizowane już są wszystkie zasadnicze elementy układu, o który nam tu idzie, mianowicie postać portretowana, zwrócona w trzech czwartych do widza, oraz wyłaniająca się z boku nierealna istota — w tym wypadku szkielec — coś przekazująca do ucha portretowanemu. Portret Tuke'a inspirował niewątpliwie znacznie bardziej znany „Autoportret ze Śmiercią” Arnolda Böcklina z 1872 r.⁵⁹ Ten ostatni obraz stanowił ewidentną podnieę dla całej plejady portretów Malczewskiego omawianego tu typu.

Na portrecie Bryana Tuke szkielec, ukazując palcem stojącą na stole klepsydrę, wywołuje myśli o przemijalności życia i świata ze znamioną dla wczesnej sztuki nowożytnej dosłownością. O wiele bardziej już wieloznaczny wyraz ma melodia wygrywana na skrzypcach przez Śmierć, towarzyszącą Böcklinowi — i tu jednak ogólny sens wanitatywny wydaje się niezaprzeczalny.

U Malczewskiego zarówno w tytule, jak i w samej kompozycji najbardziej chyba bezpośrednio nawiązanie do böcklinowskiego „słuchania melodii” występuje w portrecie Stanisława Bryniarskiego, zatytułowanym „nieznana nuta”, w Muzeum Narodowym w Krakowie⁶⁰. Obraz ten powstał w 1902 r., a więc jest o rok tylko wcześniejszy od interesującego nas portretu Wielopolskiego.

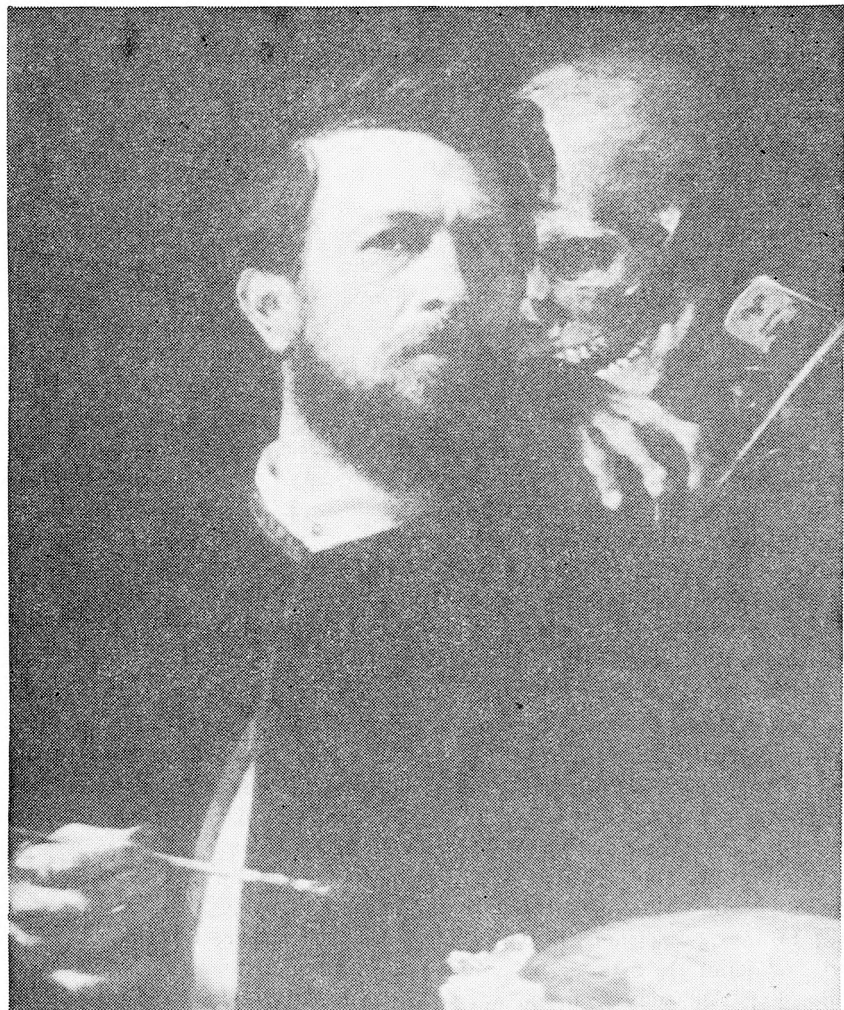
Przy analizie portretu Bryniarskiego — nawet gdyby nie nosił tego charakterystycznego tytułu — intuicyjnie zrodziłoby się przekonanie, iż w melodii wygrywanej na piszczałce przez fauna tkwi coś bardziej jeszcze tajemniczego i wieloznacznego, aniżeli w grze böcklinowskiego szkielec. Szkielec ten — wywodzący się w ostatniej instancji jeszcze od późnośredniowiecznych „Tańców Śmierci” — posiada wyraźnie sprecyzowane oblicze ideowe, nie wiemy natomiast do końca, co właściwie reprezentuje faun Malczewskiego.

Może to właśnie portret Bryniarskiego zainspirował Stefana Szumana, kiedy pisał na temat języka marzeń sennych:

„[...] Sny są w swej istocie takim przypadkowym odezwaniem się naszego instrumentu duchowego, który bywa jeszcze potrącany i odzywa się, gdy grająca na nim określone swe melodie świadoma jaźń śpi i wypoczywa. Często instrument ten we śnie powtarza melodie już na jawie zasłyszane, zniekształcając je i przeobrażając w dziwny, niesamowity sposób. [...] dochodzą niewątpliwie do głosu inne warstwy naszego „ja” i grają swoje nowe, odrębne, niezrozumiałe melodie na instrumencie jakby nie swoim, przyzwyczajonym do innych akordów, innych tonacji... [...] Powstają tak melodie dziwne, w które się można wstuchać dopiero po oswojeniu się z nimi, zrozumiałe dopiero po ustaleniu nowego słownika [...]. Ale jednak mimo wszystko melodie snu są całkiem innymi melodiami, których bezpośrednio zrozumieć nie można [...]”⁶¹.

Kiedy od portretu Bryniarskiego przechodzimy do portretu Wielo-

polskiego, znajdujemy się w sferze znacznie bardziej uchwytej — w sferze problemów narodowopatriotycznych. U Holbeina i Böcklina owe postacie wanitatywne, towarzyszące portretowanym, miały charakter ogólnoludzki i ogólnopsychologiczny. W Polsce, u Malczewskiego, postacie flankujące portretowanych mają zawsze w jakimś sensie charakter nosicieli „sprawy narodowej”, nawet wtedy, gdy nie jest to tak oczywiste jak na portrecie Wielopolskiego.



13. Arnold Böcklin, Autoportret ze Śmiercią, obraz z 1872 r. w zbiorach berlińskich

Takie wyobrażenie jak „dwie Polski”: jedna zrezygnowana, druga zrywająca więzy byłoby — oczywiście z odpowiednią zmianą nazwy personifikowanego kraju — teoretycznie możliwe także i w niektórych innych miejscach Europy Środkowo-Wschodniej. Możliwe byłoby, jak sądzę, zwłaszcza w takich krajach, jak Węgry, Chorwacja, Słowacja, w mniejszym stopniu Czechy — w krajach więc w różnym czasie i w różnej formie walczących o swą odrębność narodowo-państwową.

Co prawda — jeśli wierzyć niektórym badaczom⁶² — proces personifikacji kraju, i to w postaci kobiecej, najpełniej i najgłębiej wykrytalizował się w Irlandii. Ale przecież Irlandia — choć położona w północno-zachodniej Europie — swą historią i swymi losami podobna jest do wielu krajów Europy Środkowo-Wschodniej i tam właśnie w jakimś szerszym duchowym sensie przynależy.

Natomiast takie ujęcie narodowopatriotyczne flankowanego portretu byłoby, jak się zdaje, nie do pomyślenia w głównych krajach zachodniej Europy, a w szczególności nie do pomyślenia w Szwajcarii — chociaż tam właśnie taki typ formalno-kompozycyjny portretu się zrodził.

* * *

Jaki jest wspólny mianownik tkwiący w tych trzech, z pozoru dosyć odległych od siebie, tematach?

Otóż, we wszystkich tych trzech wypadkach obiekty wypełnione są „po brzegi” niejako treścią specyficznie polską — podczas gdy ich formalno-kompozycyjne pierwowzory wywodzą się właśnie z obszarów ościennych, konkretnie z Europy Zachodniej. Jednak są to zaledwie — rzecz jasna — *partes pro toto* zagadnienia znacznie szerszego. Mianowicie we wszystkich nieomal zjawiskach artystycznych — i nie tylko artystycznych — które przez dłuższy okres zrosły się nierozłącznie z duchem i atmosferą polskości usiłowano się niegdyś dopatrywać za wszelką cenę także i polskiej, rodzimej genezy formalnej.

Tak było — żeby pozostać przy sztukach plastycznych — przede wszystkim z motywem rzeźbiarskim Chrystusa Frasobliwego⁶³, a także poniekąd i z nowożytnym portretem trumiennym⁶⁴. W innych dziedzinach wspomnieć można byłoby takie charakterystyczne zjawiska jak rogatywka⁶⁵ czy wężyk generalski⁶⁶, nie mówiąc już o niektórych elementach obrzędowych⁶⁷. Genezy postaci Twardowskiego i związanych z nią motywów nie odważam się tu nawet poruszać, gdyż jest to istna otchłań problemów⁶⁸.

W stosunku do tych zjawisk występowała tendencja do wykazywania, że wszystkie one właśnie w Polsce i tylko w Polsce biorą swój początek. Zawsze też po pewnym czasie okazywało się, iż genezy owych zjawisk nie da się jednak wyświecić bez uwzględnienia innych krajów Europy czy nawet świata — dalekich od Polski.

Podobnie ma się rzecz w dziedzinie tzw. architektury przedstawiającej⁶⁹, a także w różnych dziedzinach malarstwa i grafiki. O niektórych charakterystycznych wypadkach zapożyczeń z Zachodu w polskim malarstwie i grafice historycznej miałem już okazję wspominać w moich wcześniejszych pracach⁷⁰.

O przedstawionych bezpośrednio w niniejszym artykule trzech obiektach przeszyconych polskimi narodowopatriotycznymi treściami orzec można, że ich zagraniczne filiacje nie tyle im niczego nie ujmują, lecz przydają im wręcz tym większej ideowej perspektywy, głębi i monumentalności.

PRZYPISY

¹ Z. Kruszelnicki, *Restauracja i upiększenie. Przyczynek do problematyki konserwatorskiej XIX i pocz. XX w.*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo X, Toruń 1983, s. 93 i n.

² M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej na Zachodzie Europejskim*, [w:] tenże, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, Warszawa 1923, s. 2 i n., a zwłaszcza s. 14; powojenne wznowienie: Warszawa 1973, s. 25 i n., a zwłaszcza s. 33. W pewien sposób problematyka niniejszego artykułu zyskuje swoje ogólniejsze tło w: M. Porębski, *Polska romantyczna*, [w:] tenże, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków—Wrocław 1983, s. 223 i n.

³ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. IV, *wiek XIX: 1800—1830*, Kraków 1904, s. 248.

⁴ Por. w szczególności: A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. II, Lwów 1867, s. 112, a także: S. Tarnowski, *Historia*, t. V, *wiek XIX: 1831—1850*, Kraków 1905, s. 322.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii*, Warszawa 1962, zwłaszcza s. 40 i n.; dokładne — choć popularne — ujęcie całej historii „Złotych Rogów”: M. Adamus, *Tajemnice sag i run*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 92 i n.; por. również: M. Sobieraj, *Tradycja i „kwestia polska”. Złoty Róg — próba rekonstrukcji programu*, [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, zwłaszcza s. 264 i n.

⁶ Z bogatej literatury na ten temat — z naszego punktu widzenia — najważniejsza pozycja: Z. Ostrowska-Kębiowska, *Złota Kaplica — Pomnik Narodu*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, Warszawa 1972, s. 28 i n.; por. również: I. Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 12 i n., a zwłaszcza s. 63 i n.; z najnowszych stosunkowo prac por. w szczególności: S. Ekdaahl, *Denkmal und Geschichtsideologie im polnisch-preussischen Spannungsfeld*, Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Bd. 35, Berlin 1986, s. 155 i n.

⁷ Z. Ostrowska-Kębiowska, *Złota Kaplica*, s. 305.

⁸ Oczywiście termin ten wywodzi się w ostatniej instancji ze świątyni Salomona w *Starym Testamencie*. Bliższym historycznie i geograficznie zjawiskiem jest kaplica o tejże nazwie przy bazylice Laterańskiej w Rzymie.

⁹ Niewiele dają — z punktu widzenia omawianej tu problematyki — rozważa-

nia o charakterze religijno-folklorystycznym, jak np.: M. Eliade, *Traktat o historii religii* (tłum. J. Wierusz-Kowalski), Warszawa 1966, passim, a w szczególności s. 361 i n.

¹⁰ Rola tego tajemniczego obiektu była sugestywnie wyeksponowana m.in. w filmie R. Polańskiego „Makbet”; moment, w którym Makbet bosymi stopami staje na Kamieniu Przeznaczenia, jest tu w sensie obrzędowym równie istotny jak moment, w którym korona królewska dotyka skroni Makbeta.

¹¹ Na innej zupełnie płaszczyźnie rozpatruje tę sprawę H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1976, s. 350 i n.; wskazuje tam autor na opactwo Saint Denis pod Paryżem.

¹² A więc będzie tu chodziło zarówno o Święte Cesarstwo Rzymskie, jak i Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego, także „pruskie” Cesarstwo Niemieckie po r. 1871, a nawet i późniejsze państwowości niemieckie.

¹³ Literatura na temat tego obiektu jest oczywiście ogromna. Przykładowo przytaczamy tu dwie niedawne stosunkowo prace niemieckie: H. Weisweiler, *Das Geheimnis Karls des Grossen. Astronomie in Stein. Der Aachener Dom*, München 1981, passim; z punktu widzenia historyzmu XIX-wiecznego: H. Belting, *Das Aachener Münster im XIX Jahrhundert. Zur ersten Krise des Denkmal-Konzepts*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLV, Köln 1984, s. 257 i n.

¹⁴ H. Weisweiler, *Das Geheimnis*, s. 26 i passim.

¹⁵ Por. w szczególności P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Bd. I, Stuttgart 1954, s. 337 i n. i passim.

¹⁶ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhundert als Symptom und Symbol der Zeit*, Berlin 1956, s. 22 i n. i passim. Pierwsze wydanie tej pracy ukazało się w r. 1948.

¹⁷ Ogólnie o koncepcji budowli centralnych — jako tworu przeciwstawnego założeniem wzdłużnym — por. np.: A. V. Kuznecov, *Technika i konstrukcija centričeskih zdaniï*, Moskwa 1951, s. 56 i n. i passim.

¹⁸ Por. np.: R. B. Konikow, *Discover historic America*, Chicago—New York—San Francisco 1973—1974, s. 78.

¹⁹ Por. przykładowo: G. Huisman, G. Poisson, *Les monuments de Paris*, Paris 1966, s. 304 i n.; repr. lepiej ukazująca całość np. w: M. Lenz, *Napoleon*, Monographien zur Weltgeschichte, 24, Bielefeld—Leipzig 1913, ryc. 104.

²⁰ Por. np.: J. Woydyło, *Belgrad i okolice*, Warszawa 1982, s. 56.

²¹ Por. w szczególności na ten temat: A. Wojtkowski, *Edward Raczyński i jego dzieło*, Poznań 1929, s. 242 i n.

²² Podsumowanie dotychczasowych poglądów na temat tego obiektu znajduje się w: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, pod red. M. Walickiego (*Dzieje sztuki polskiej*, t. I), Warszawa 1971, s. 73 i n., 740 i n.

²³ Z. Ostrowska-Kębliwska, *Złota Kaplica*, s. 289 i n.

²⁴ Por. przyp. 16. Co prawda poznańska Złota Kaplica niezupełnie konsekwentnie realizuje tę ideę: okna po stronie wschodniej znajdują się w górnej partii samego korpusu Kaplicy, a nie w kopule, jednakże intencja „górnego oświetlenia” została tu pomimo wszystko utrzymana.

²⁵ Por. np.: J. Kalinowska, *Akwizgran. Przyczynek do poznania pierwotnego programu ikonograficznego dekoracji mozaikowej kaplicy patacowej Karola Wielkiego*, Folia Historiae Artium, t. XVIII, Kraków 1982, s. 5 i n.

²⁶ Z. Ostrowska-Kębliwska, *Złota Kaplica*, s. 297.

²⁷ Por. w szczególności: C. Weinstock, *Die Restaurierung des Aachener Rathauses und seines plastischen Bildschmucks im 19 Jahrhundert*, [w:] *Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19 Jahrhunderts*, Berlin 1982, s. 483 i n.; W. Franke, *Alfred Rethels Zeichnungen*, Berlin—Wien (b.r.),

s. 16 i n., 78 i n.; H. Schmidt, *Alfred Rethel 1816—1859*, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrgang 1958, s. 76 i n.

²⁸ Z. Ostrowska-Kęblińska, *Złota Kaplica*, s. 300 i n.

²⁹ W. Franke, *Alfred Rethel*; H. Schmidt, *Alfred Rethel*.

³⁰ Por. np.: *Ja głupi Słowianin* (wybór i oprac. A. Witkowska), Biblioteka Romantyczna, Kraków 1980, s. 27 i n.

³¹ *Ibid.*, s. 29 i n. i passim.

³² O motywie „słynnych zabójstw” w sztuce por. np.: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 138; z dawniejszych prac por. np.: M. Treter, *Matejko*, Lwów—Warszawa 1939, s. 352 i n.

³³ Ekspozował to z klasyków historiografii polskiej zwłaszcza M. Bobrzyński, por. tegoż, *Dzieje Polski w zarysie*, oprac. M. H. Serejski i A. F. Grabski, Warszawa 1987, zwłaszcza s. 451 i n.

³⁴ Por. K. Tymieniecki, *Polska w średniowieczu*, Warszawa 1961, s. 109.

³⁵ S. Witkiewicz, *Matejko*, wyd. II (*Nauka i Sztuka*, t. IX), Lwów (br.), tabl. przed s. 175.

³⁶ Na temat rodzinnych stosunków Przemysława i sprawy Ludgardy por. przede wszystkim: O. Balzer, *Genealogia Piastów*, Kraków 1985, s. 243 i n.

³⁷ K. Tymieniecki, *Polska w średniowieczu*, s. 116.

³⁸ *Ibid.* Jeśli idzie o bliższe okoliczności tego wydarzenia por. w szczególności: K. Górski, *Śmierć Przemysła II* (odbitka z t. V Roczników Historycznych), Poznań 1929, zwłaszcza s. 2 i n.

³⁹ M. Treter, *Matejko*, s. 314 i n.

⁴⁰ *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wojciech Gerson 1831—1901. Katalog wystawy monograficznej*, Warszawa 1978, poz. I/A 70; tamże wyjaśniona została sprawa rozbieżności w datowaniu: właściwa jest data 1881.

⁴¹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXIV, Leipzig 1930, s. 413 i n.; notabene nie jest to bynajmniej utwór specjalnie znany. Najbardziej natomiast chyba znanym utworem plastyki historycznej na temat śmierci Wallensteina jest obraz Karla v. Piloty: „Seni nad zwłokami Wallensteina” z r. 1855, por.: R. Zeitler (i inni), *Die Kunst des 19 Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Berlin 1966, tabl. 151.

⁴² Por. w szczególności: *Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Atanazego Raczyńskiego. Katalog wystawy*, Poznań 1981, poz. 56.

⁴³ O. Balzer, *Genealogia Piastów*, s. 248 i n.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 255 i n.

⁴⁵ Temat ten został szczególnie wslawiony przez obraz Paula Delaroche'a z r. 1834, por.: R. Zeitler, *Die Kunst*, tabl. 60.

⁴⁶ Temat ten — w przeciwieństwie do „Synów króla Edwarda” — nie został tak spopularyzowany w malarstwie historycznym, można go sobie jednak łatwo wyobrazić w formach analogicznych do tamtego, bardziej znanego, motywu.

⁴⁷ M. Bobrzyński, *Dzieje Polski*, zwłaszcza s. 162 i passim; K. Tymieniecki, *Polska w średniowieczu*, s. 120 i n. i passim.

⁴⁸ Przychodzi tu na myśl znany ustęp z trzeciej części *Dziadów*, scena V, wiersz 50 i n.: „...A matka Wolność u nóg zapląkana stoi /Patrz — oto żołdak Moskał z kopiją przyskoczył/ i krew niewinną mego narodu wytoczył [...] Mój kochanek! Już głowę konającą spuścił /Wołając: Panie, Panie, za coś mię opuścił!/ On skonał...”. Por.: A. Mickiewicz, *Dziady, część III* (poślowie i przypisy J. Wierczerska-Zabłocka), Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 85.

⁴⁹ Na łączność tego motywu ze zwrotem Wyspiańskiego: „Co się komu w duszy gra...” zwrócił już dawno uwagę T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Sta-*

nistawie Wyspiańskim, Warszawa 1969, s. 148 i n.; pierwsze wydanie tej publikacji ukazało się w r. 1935.

⁵⁰ Najpełniejsze — niestety doprowadzone z natury rzeczy tylko do r. 1968 — zestawienie literatury dotyczącej twórczości Jacka Malczewskiego znajduje się w: Jacek Malczewski. *Katalog wystawy monograficznej* (red. A. Ławniczakowa), Poznań 1968, s. 225 i n.

⁵¹ Por. w szczególności: A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 170 i n.; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 195. Na płaszczyźnie innej nieco problematyki analizuje ten obraz W. Juszcak, *Malarstwo polskie*. Modernizm, Warszawa 1977, s. 72 i n.; por. również: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890—1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 17.

⁵² A. Heydel, *Jacek Malczewski*, a zwłaszcza przyp. 1 na s. 171.

⁵³ Por. przyp. 51, a także: A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976, s. 45.

⁵⁴ Chodzi tu o hr. Aleksandra Erwina Wilhelma Juliana Marię Wielopolskiego, margrabię Gonzaga Myszkowskiego, ur. 3 III 1875 — zm. 3 III 1937. Był to syn Zygmunta Andrzeja (1833—1902), a wnuk w prostej linii słynnego Aleksandra Wielopolskiego, por.: S. Konarski, *Materiały do biografii, genealogii i heraldyki polskiej*, t. II, Buenos-Aires—Paryż 1964, s. 225 i n.

⁵⁵ Tu można by przytoczyć bez mała całą, tak bogatą literaturę, dotyczącą twórczości Malczewskiego, gdyż prawie wszędzie tam poruszana jest również sprawa owych „flankowanych” portretów pędzla Malczewskiego.

⁵⁶ Por.: J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, s. 233 i n.

⁵⁷ P. Ganz, *Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen*, Stuttgart—Leipzig 1912, s. XXVI; S. Michalski, *Hans Holbein Mł. Taniec Śmierci*, Warszawa 1985, *passim*.

⁵⁸ P. Ganz, *Hans Holbein*, s. 211; P. Vaisse, H. W. Grohn, *Tout l'oeuvre peint de Holbein le Jeune*, Milano 1987, poz. 120.

⁵⁹ R. Zeitler, *Die Kunst*, tabl. 135.

⁶⁰ J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, s. 106 i n.

⁶¹ S. Szuman, *Problemy snów (odbitka z Chowanny 1937)*, Kraków 1937, s. 7 i n.

⁶² Por. np.: H. Wiczorek, *Irische Lebenshaltung im neuen irischen Drama*, Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker A. Anglistische Reihe, Bd. XXVI, Breslau 1937, s. 50 i n., 76 i n.; J. Weisweiler, *Heimat und Herrschaft. Wirkung und Ursprung eines irischen Mythos*, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Keltische Studien, Heft 11, Halle (Saale) 1943, *passim*, a zwłaszcza s. 11 i n., 139 i n. O tym, że Irlandia wyprzedziła pod względem świadomości narodowej wszystkie inne narody europejskie, pisze S. Czarnowski, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk bohater narodowy Irlandii (Dzieła, t. IV)*, Warszawa 1956, s. 231 i n.

⁶³ Por. w szczególności: G. Seib, *Rast Christi, Letzte* (hasło w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, heraus gegeben v. E. Kirschbaum, Bd. III, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971; tamże podana najważniejsza literatura przedmiotu.

⁶⁴ Z ostatnio wydanych na ten temat publikacji por. np.: J. Dziubkova, *Portrety trumienne, tablice inskrypcyjne i herbowe*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Katalogi zbiorów, t. 1, Poznań 1981, *passim*; tamże w przypisach podana — niezbyt w istocie obfita — literatura do tego zagadnienia.

⁶⁵ Por. np.: J. Benda, *O rogatywkach i czapkach ulańskich*, Arsenal. Kwartalnik Koła Miłośników Dawnej Broni i Barwy przy Muzeum Narodowym w Krakowie, R. I, nr 3, Kraków 1958, s. 53 i n.

⁶⁶ T. R. Jeziorowski, *Początki polskiego munduru generalskiego. Studia do*

dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego, część VI, Kraków 1974, zwłaszcza s. 12 i n.

⁶⁷ Charakterystycznym przykładem jest problem genezy krakowskiego Lajkonika, por.: F. Gawełek, *Konik Zwierzyniecki. Ze studiów nad zabawami ludowymi* (osobna odbitka z XVIII Rocznika Krakowskiego), Kraków 1918, passim, zwłaszcza s. 33 i n.

⁶⁸ Por. w szczególności: R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce — Mistrz Twardowski*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986, zwłaszcza s. 177 i n.

⁶⁹ Por. np.: G. André, *Architektur und Kunstgewerbe als Gegenstand der Ikonographie*, [w:] *Festschrift Richard Humann zum sechzigsten Geburtstag 29 Mai 1939*, Burg b. Magdeb. 1939, zwłaszcza s. 6 i n. i tabl. 2. Jeśli idzie bezpośrednio o wyobrażenie „dawnego swojskiego dworku” por. w szczególności: A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900—1925. Teoria i praktyka*, Warszawa 1967, s. 121 i n.

⁷⁰ Por. w szczególności: Z. Kruszelnicki, *Tematyka krzyżacka w sztuce polskiej*, [w:] *Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza (Teki Gdańska II)*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1992, s. 98 i n.; tenże, „Śmierć Kopernika” — temat w sztuce polskiej, *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XIX*, Toruń 1993. Dopiero po upływie dłuższego czasu od oddania niniejszej pracy do Wydawnictwa miałem okazję zapoznać się z publikacją T. Grzybkowskiej, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, praca zbiorowa pod red. W. Bałusa, Kraków 1991, s. 69 i n., zwłaszcza zaś s. 77. Autorka innymi drogami i na przykładzie innych obiektów dochodzi do wniosków, *mutatis mutandis*, analogicznych do wniosków piszącego niniejsze słowa.