

Anna Lewicka-Morawska

Formowanie narodowej uczuciowości, czyli o sztuce Artura Grottgera na przestrzeni dziesięcioleci

Niepodległość i Pamięć 2/1 (2), 97-121

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Anna Lewicka-Morawska

Formowanie narodowej uczuciowości czyli o sztuce Artura Grottgera na przestrzeni dziesięcioleci

Artur Grottger należy do tych artystów, których wydaje nam się, że znamy od zawsze. Nie tylko Powstanie Styczniowe zrosło się w świadomości paru pokoleń Polaków z cyklami jego rysunków. Kartony Grottgera w potocznej wyobraźni kojarzone są z powstańczą walką, poświęceniem życia dla ojczyzny, z polskim pojęciem patriotyzmu: Bóg, Honor, Ojczyzna.

"Nie było nigdy przedtem ani potem w Polsce plastyka, któryby tak przemożnie duszą społeczeństwa zawładnął i tak na **uformowanie jego uczuciowości** [podkreślenie moje A.L.-M.] wpłynął" pisał anonimowy autor przedmowy do albumu *Rok 1863 w malarstwie polskim* wydanego we Lwowie w 1917 r. w 50. rocznicę śmierci Grottgera.

Kilka lat wcześniej, wnikliwy badacz twórczości Grottgera profesor Jan Bołoz-Antoniewicz konstatował z dumą i zdziwieniem, że:

"... żadne klęski ni zwycięstwa narodów walczących w zeszłym wieku o wolność i niepodległość, nie wydały nigdzie dzieła, mogącego się równać choćby w drobnej mierze głębookością i szczytnością uczuć narodowych z "cyklami"¹.

Cóż takiego było w sposobie przekazywania tych uczuć narodowych przez Grottgera, że jego właśnie nazwał największym malarzem polskim Max Gierymski, sam wielki malarz, a nawet w odróżnieniu od Grottgera uczestnik powstania 1863 r.? Dlaczego właśnie Grottgerowską poetykę wybierano tak często, aż po stan wojenny 1981 r. i dalej w osiemdziesiątych latach w drukach ulotnych i podziemnych wydawnictwach? Wydaje się, że dlatego iż wierzone, że Grottger najlepiej "utwierdza w miłości do ojczyzny" - jak to ktoś kiedyś patetycznie i prosto zarazem powiedział. W tym miejscu dodałabym jeszcze jedno wyjaśnienie. Poetyka Grottgera jest na wskroś romantyczna, a jego dzieła najlepszym przykładem romantyzmu w naszej sztuce. "Romantyzm wytworzył właśnie w Polsce obowiązujący zespół nie tyle literackich, ile moralnych kryteriów oceny zachowania się jednostek i zbiorowości narodowych i narzucił je kolejnym generacjom aż do współczesności" - pisały M. Janion i M. Żmigrodzka².

Grottgerowi udało się narzucić kolejnym generacjom plastyczną formułę narodowej uczuciowości właśnie dlatego, że uczynił to w najbardziej romantycznych kategoriach. Naczelne cechy twórczości artysty określił Bołoz-Antoniewicz jako: "uczuciowość i tragizm" oraz "heroizm i rzewność"³. I rzeczywiście żaden inny artysta nie zdołał uzyskać takiego wyrazu w swoim dziele. Ten wyraz mógł później drażnić swym patosem lub zachwycać siłą, ale pozostał jako zawsze rozpoznawalny znak polskiego ducha.

"Nazwisko Grottgera stało się w kraju niemal hasłem szlachetnego marzycielstwa, kartony jego są nam znane, typ grottgerowski mamy przed oczyma, jak w pamięci strofy Słowackiego lub melodye Chopina, niekiedy wreszcie wspominamy i los tragiczny młodzieńczego geniusza" - pisał we wstępie do pierwszej poważnej monografii Grottgera Antoni Potocki⁴.

Jego monumentalna praca, w której opublikował ponad 200 rycin przedstawiających szkice, rysunki i obrazy olejne malarza ukazała się we Lwowie w 1907 r. Była pokłosiem wystawy, jaką zorganizowano w tym mieście rok wcześniej w Muzeum Przemysłu Artystycznego. Od śmierci malarza miało wtedy prawie 40 lat, na przestrzeni których obserwować można niebywały, jak na polskie warunki, proces sakralizacji sztuki i mitologizacji osoby samego artysty. Legenda Grottgera żyła później, w niezwykle sposób wplatając się w dzieje naszej kultury, konstytuując pewne niepodważalne wartości. Można było dyskutować aspekt estetyczny czy artystyczny, ale nikt nie ważył się odebrać pracom malarza wartości patriotycznej pamiątki o wszechstronnej narodowej wymowie. Może inaczej by to wyglądało, gdyby Grottger żył trochę dłużej, gdyby zmieniła się nieco jego sztuka i jej nośność, tak jak to stało się z jego rówieśnikiem Janem Matejką. Często zapomina się, że "genialny liryk Grottger (1837-1867)" i "potężny epik Matejko (1838-1893)" - jak nazwał ich na przełomie wieków J. Mycielski⁵ - byli prawie rówieśnikami. Fenomen malarstwa Matejki, jego rola i znaczenie do jakiego doszedł, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w., stają się lepiej zrozumiałe w kontekście dzieła Grottgera. To on, okrzyknięty wieszczem - pocieszycielem, zdaje się torować drogę Matejce do berła interrexu.

Malarstwo historyczne bardzo powoli bowiem zdobywało u nas właściwe miejsce w kulturze artystycznej. Warto może na chwilę zatrzymać się jeszcze w początkach lat pięćdziesiątych XIX w., od których dopiero datuje się na naszych ziemiach większe zainteresowanie problemami sztuki i artysty. Było to związane z powstawaniem żywych środowisk artystycznych w Krakowie, Lwowie czy Warszawie, zasilanych kolejnymi rocznikami opuszczającymi szkoły artystyczne, bądź malarzami powracającymi do ojczyzny po odbyciu studiów zagranicznych (polskie szkoły nie miały wówczas statusu akademickiego), czy praktyki za granicą. Zmiany te odnotować można na łamach prasy tak warszawskiej, jak i galicyjskiej. Wydarzeniem, które nieoczekiwanie zwróciło uwagę społeczeństwa na sprawę sztuki był opublikowany w 1857 r. artykuł Juliana Klaczki, znanego w Paryżu dziennikarza i publicysty. Klaczko dowodził, że w Polsce żadnej sztuki nie ma, nie było i co gorzej, być nie może. Bezpośrednim impulsem rozprawy Klaczki stał się temat konkursu ogłoszonego przez Krakowskie Towarzystwo Naukowe - zadaniem było scharakteryzowanie typowych cech sztuki rodzimej. Wystąpienie Klaczki było przysłowiowym kijem włożonym w mrowisko. W ogniu polemik wokół tego artykułu - bardzo szybko przetłumaczonego i opublikowanego we wszystkich trzech zaborach - nazwano i określono wiele ówczesnych odczuć i potrzeb dotyczących sztuki. Klaczko "zagroził" nie tylko polskiej sztuce, ale i jej twórcy, polskiemu artyście. Stąd też naturalną niejako reakcją krytyki było skupienie uwagi na sprawie znalezienia, czy wręcz wykreowania artysty narodowego, takiego, do którego nie mogłyby się odnieść uogólniające uwagi Klaczki. W założeniu miałyby to być artysta o świadomości twórczej innej niż świadomość twórców europejskich. "Duch narodowy" miał przesądzać o tej inności. Samo pojęcie "ducha narodowego", o heglowskiej przede wszystkim proveniencji, nie zostało jasno i do końca sprecyzowane. Krytycy rozpisywali się raczej o drodze, jaka ma do niego prowadzić. Na tym tle zrozumiała staje się popularność pism Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812-1887), nie tylko przecież pisarza, ale wówczas publicysty i badacza sztuki polskiej, oraz Józefa Kremera (1816-75) filozofa i historyka, popularyzatora

sztuki rodzimej. Oni to podkreślali konieczność zapoznania się twórców polskiej kultury, a w tym także malarzy, z jej tradycjami, dorobkiem, przejawami, które trzeba odnaleźć i przyswoić narodowi jako dobro najwyższe. Dojrzały okres działalności publicystycznej tych dwóch pisarzy przypada na czas, w którym starano się przyporządkować "model malarza narodowego" konkretnym artystom. Czekano wręcz na objawienie się takiego talentu, który potwierdziłby niesłuszność zarzutów Klaczki.

W wypadku Grottgera nastąpił splot szczególnych okoliczności, które sprawiły, że w 1867 r., zaraz po przedwczesnej śmierci, sztuka tego artysty, jak i osoba, została otoczona legendą. Wybitny, międzywojenny znawca polskiego malarstwa pisał: "Dopiero drogą uświadomienia sobie tła, nastrojów społeczeństwa polskiego, panujących u nas w latach 60-ych prądów i kierunków artystycznych można należycie zrozumieć i ocenić sztukę Grottgera"⁶. To istotna wskazówka.

Podkreślano wielokrotnie, że powstańcy styczniowi zostali "wykarmieni" poezją romantyczną⁷. Mieczysław Romanowski zaprzyjaźniony z Grottgerem, lwowski poeta, prosił w liście do Pawlikowskiego o grudkę ziemi z grobu Słowackiego, pisząc o "wieszczach męczennikach, którzy nas własną krwią wykarmili"⁸. Fascynację poezją romantyczną były bardzo wyraźne po śmierci Mickiewicza w 1855 r., a gdy w cztery lata później umarł Krasieński, świadomość opuszczenia narodu przez poetów była przygniatająca. Klaczko, ze swoim artykułem o polskiej sztuce, odbierał nadzieje, że budzące coraz żywsze zainteresowanie sztuki plastyczne zastąpią dzieła poetów. Główna siła sprzeciwu wobec Klaczki wydawała się być generowana przez romantyczne tęsknoty za polską sztuką i polskim artystą.

"O jakże pomścił Grottger polską muzę malarstwa tak sponiewieraną przez najzdolniejszego z naszych krytyków, odsądzoną od wszelkich praw na naszej ziemi w imię bezwzględnej panowania i samowładztwa poezji nad narodowym duchem! Pokazało się raz przecie, że i pędzel, i kreda umieją drgnąć u nas za pulsem narodu, że nie są to wcale tak nieswojskie narzędzia, zdolne do uprawy egzotycznych, naniesionych na polską ziemię płodów, bo owszem malarz potrafi najżywiej opowiedzieć i uwiecznić to, na co poezji już słów było zabrakło" - pisał w "Czasie" w 1871 r. filozof Ignacy Skrochowski.

Między Klaczką i Grottgerem stanął rok 1860. W Królestwie pojawiło się parę obrazów, wystawianych w świeżo powołanym do życia Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, świadczących o tym, że artyści chcieli przybliżyć szerokiej publiczności, nie tyle może same wydarzenia historyczne, ile ich emocjonalne konotacje. *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera, *Powrót rodziny szlacheckiej do rodzinnego gniazda po napadzie tatarskim* Leopolda Lofflera i *Śmierć Wandy* Maksymiliana Piotrowskiego. Obrazy te, o wymowie nad wyraz dramatycznej, z powtarzającym się wątkiem śmierci, ukazywały wydarzenia historyczne w formach rodzajowych, odnosząc się do uczuć oglądających, dla których były zrozumiałe, bliskie i mogły budzić współczesne skojarzenia. Twórcy tych dzieł byli postrzegani jako utożsamiający się z narodem, z jego przeżyciami i doświadczeniami⁹.

Na wystawie w Krakowie pokazano w 1860 r. *Ucieczkę Wależjusza*, pierwszy poważny historyczny obraz Artura Grottgera. Nastrój i klimat, tej rodzajowo potraktowanej sceny przypomina nieco wspomniane wyżej warszawskie obrazy. Wróćmy jednak do początków kariery artystycznej naszego malarza, który pierwsze kroki na polu edukacji plastycznej sta-

wiał pod okiem ojca, też malarza, utrzymującego się z dzierżawy majątków we wschodniej Galicji.

Pierwsza notatka prasowa dotycząca zaledwie 15-letniego artysty, ukazała się w 1852 r. w "Dzienniku Literackim", a jej autor, Karol Szajnocha pisał o "wczesnym talencie". Związane to było ze stypendium, jakie młody artysta otrzymał od cesarza Franciszka Józefa za akwarelę *Wjazd cesarza Franciszka Józefa do Lwowa*. Późniejsi biografowie pisali, jak zyczliwi młodzieńcowi, umiejętnie podsunęli cesarzowi rysunek, zyskując stypendium, pobierane przez malarza przez następnych 12 lat. Krótki pobyt w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, potem we Lwowie, poprzedza studia wiedeńskie malarza rozpoczęte w 1855 r. Wcześniej zaprzyjaźnił się z hrabią Aleksandrem Pappenheimem, który kupuje od niego obraz, a potem zaprasza do swego majątku na Węgrzech; utrzymuje bliskie kontakty przez cały okres wiedeński. W 1857 r. publiczność TPSP miała możliwość zobaczenia dwóch kolejnych ilustracji do *Konrada Wallenroda* - ostro skrytykowanych w "Czasie", a potem dwóch pierwszych kompozycji cyklicznych: *Szkoła szlachecka* i *Żywot rycerski* (akwarele) oraz obrazu nawiązującego do wydarzeń Konfederacji Barskiej. We wrześniu tego roku Grottger wysłał do Krakowa 200 odbitek swojej jedynej litografii: "zrobiłem na kamieniu portret Xcia Adama Czartoryskiego, naszego wszędzie uwielbianego ziomka w Paryżu, podczas jego pobytu tutaj w Wiedniu. Zdawało się bowiem, że dla każdego prawego Polaka podobny rysunek powinien być szacowną i drogą pamiątką. Czy mi się robota udała nie wiem, zostawiam to całej publiczności do rozstrzygnięcia, zaręczyć to tylko mogę, że jest bardzo podobny"¹⁰. Pod koniec tegoż roku artysta wyjechał do Monachium na I Ogólnoniemiecką Wystawę Sztuki. "W sferach znowu niemieckich opiekował się Grottgerem Ludwik hr. Pappenheim, któremu artystę polecił hrabia Aleksander. Hrabia nabywał sam prace Grottgera i rozszerzał je wśród arystokracji bawarskiej, a nawet u dworu" pisał A. Potocki mając na myśli zakupy uczynione dla królowej Marii¹¹. Opieka hrabiego nie była bezinteresowna, chciał on uczynić z artysty malarza nadwornego Franciszka Józefa, o czym pisał w liście, a gdy stracił nadzieję w tym względzie, zerwał kontakty z malarzem¹².

Kariere ilustratora rozpoczyna Grottger w lipcu 1859 r. nawiązując współpracę z zakładem ksylograficznym¹³ Rudolfa Waldheima, dla którego pracowało wielu wybitnych wiedeńskich artystów. Z dwustu drzeworytów ilustracyjnych, jakie wykonał Grottger na przestrzeni sześciu lat, wiele ozdobiło "Illustriete Zeitung" czy "Illustriete Blätter". Duża różnorodność tematyczna charakteryzowała te prace, gdzie obok współczesnych wydarzeń czy scenek natury obyczajowej i humorystycznej pojawiały się wydarzenia historyczne oraz ilustracje sensu stricto odnoszące się do legend czy powieści. Pozwoliło mu to niewątpliwie nabrać w krótkim bardzo czasie dużej biegłości rysunku, umiejętności posługiwania się czernią i bielą, poznać skalę możliwości wyrazowych tych dwóch barw¹⁴. Wspomniany Jan Bołoz-Antoniewicz napisze o tym, że drzeworyty Grottgera zawdzięczają się i stanowczość swej ekspresji, dokonywanej przez malarza transpozycji motywów barwnych na niebarwne¹⁵. Prace Grottgera zostały w tym momencie wprowadzone w szeroki obieg społeczny i to nie tylko we Wiedniu, bo przecież czasopisma były rozprowadzane i w Galicji. Można się domyślać, że w miarę powstawania kolejnych prac stosunek artysty do powielanego

własnego dzieła ulegał zmianie, zwłaszcza wobec bardzo przyspieszonego wówczas rozwoju ilustrowanej prasy¹⁶.

Tymczasem za kordonem, w Królestwie, od 1860 r. "wzbierało", jak zapisze jeden z pamiętnikarzy. Organizowano się, zakładano kółka samokształceniowe, zbiorowo czytano wydane wtedy po raz pierwszy oficjalnie Mickiewicza, zaczynał się na większą skalę podziemny ruch wydawniczy¹⁷. Regularnie o tym co się dzieje w Warszawie, prasa galicyjska i wiedeńska zaczęła informować, gdy 27 lutego 1861 r. padło pięciu poległych. 8 kwietnia zginęło już kilkudziesięciu ludzi. Początek pracy Grottgera nad kartonami do *Warszawy I* odpowiada okresowi wprowadzenia stanu wojennego w Królestwie w połowie października 1861 r. Już w listopadzie, a więc zaledwie po paru tygodniach pracy, w wiedeńskim Kunstverein (odpowiedniku naszego towarzystwa sztuk pięknych) wystawiono 7 kartonów *Warszawy*. Ekspozycja ta awansowała artystę z pozycji mało znanego ilustratora do rzędu malarzy o których się mówi, artystów modnych. Często cytowany przez monografistów list Grottgera do hrabiego Włodzimierza Dzieduszyckiego z 22 grudnia 1861 r.¹⁸ jest cenny, nie tylko ze względu na krótki opis znaczenia poszczególnych kartonów przez samego Grottgera. W zakończeniu padają znamienne zdania "Dziwne, że tego Niemcy pojąć nie mogli, że ja nie ruszając się wcale z Wiednia potrafiłem to tak uczuć; to jak gdyby to prawdą było, że Polak Ojczyznę kochać zapomni" [...] Złożyłem w tych robotach wszystko com myślał, com czuł, com nad życie ukochał - i to w czem moje nadzieje pokładam". Zgodnie z oczekiwaniami malarza, Dzieduszycki zakupił cykl do swoich zbiorów, o czym donosić będzie łwowska prasa podkreślając, że jest on jedynym protektorem sztuki w tym mieście. Nie wiadomo dokładnie co spowodowało, że cykl Grottgera zreprodukowany został już w 1862 r. przez wiedeńską firmę Miethę i Wawra, i ukazał się jako album fotograficzny, a nie w postaci albumu z drzeworytami. Ten fakt wszakże i dalsza, już w pełni świadoma współpraca malarza z tą bardzo cenioną firmą, czynią Grottgera prekursorem multiplikacji dzieła sztuki. To właśnie albumy fotograficzne przyczyniły się do spopularyzowania dzieła Grottgera, tak na rynku wiedeńskim, jak i w Galicji oraz w Poznańskim o czym donosił "Dziennik Poznański" z tegoż roku. Lucjanowi Siemieńskiemu, konserwatywnemu i najbardziej wpływowemu krytykowi krakowskiego "Czasu" zawdzięcza Grottger nobilitację do rangi współczesnego malarza historycznego, a sam cykl do rangi malarstwa historycznego. Bardzo słusznie podkreślił Mariusz Bryl - w nieopublikowanej, znakomitej pracy doktorskiej dotyczącej Grottgera¹⁹ - że zaznaczając w tytule artykułu, iż chodzi o album z fotografiami, tym samym uznawał Siemieński wysoką wartość reprodukcji fotograficznej, która zyskała tu status dzieła sztuki: "W gruncie rzeczy stawiał znak równania między oryginałami i reprodukcjami, traktując te ostatnie nie jako reprodukcję sensu stricto ile jako odbitki dzieła, pełniącego funkcje jakby "matrycy" do powielania. W ten sposób każdy, kto kupował album, otrzymywał prawdziwe dzieło sztuki, mógł uczestniczyć w pełnoprawnym akcie recepcji. Później zdarzało się, że artysta podpisywał reprodukcje fotograficzne"²⁰. Oficjalne rozpowszechnienie cyklu w Warszawie było rzecz jasna, ze względów cenzuralnych, niemożliwe, chociaż udało się przemycić na teren Królestwa parę albumów, traktowanych jak relikwie. W cytowanej już pracy A. Potocki pisał o *Warszawie*: "Pochód wszechstanowy na pogrzebie arcybiskupa Fijałkowskiego, spotkanie się uroczyste rabinatu z konduktem, zamknięcie

się ludzi w kościołach, heroiczne wdowieństwo i żałoba, podniesienie promiennej Hostyi, zgon bezstraszny, górujący nad haniebną dzikością barbarzyńców, gest zamknięcia świątyń - wszystko to są niezapomniane momenty kształtowania się nowej odradzającej się świadomości narodu - a więc momenty triumfu. Grottger je wybrał i zespolił w cykl bynajmniej nie na zasadzie anegdotycznej ścisłości wypadków, lecz jedynie na świadectwo ofiary²¹. Potocki bardzo dobrze zwerbalizował to, co od początku polscy odbiorcy odczuwali patrząc na *Warszawę*. Męczennicy ginący w Warszawie są naznaczeni swą moralną siłą, bo raczej bezwzględne są przy nich. Grottger nie tylko doskonale uchwycił ówczesne nastroje, ale nawet je w pewnym sensie wyprzedzał i zapowiadał. Ekspozycji *Warszawy* towarzyszyły słowa dedykacji autora: "Pamięci poległych i rannych na ulicach Warszawy współbraci, a ku wiecznej morderców hańbie"²². Tylko taka sztuka identyfikująca się ze społecznymi emocjami, potrzebami, której aktualność rosła z miesiąca na miesiąc wraz z historycznymi wypadkami, mogła dostąpić zaszczytu stania się sztuką narodową. Wyraz artystyczno-ideowy kartonów był zapewne wypadkową bardzo różnych czynników, między innymi dotychczasowej działalności ilustratorskiej Grottgera, klimatu spotkań "przedburzowców" w krakowskiej pracowni Filipiego²³, czy sugestywnych sprawozdań wiedeńskiego "Postępu"²⁴, a także innych gazet. To, co było zrozumiałe dla polskiego odbiorcy mogłoby się wydawać trudniej uchwytnie dla Wiedeńczyka. Jednak zdecydowana wymowa, gloryfikacja prześladowanych nie pozostawiała cienia wątpliwości, co do podziału na dobre i złe.

Warto pamiętać, że Grottger nie był jedynym, który starał się odtworzyć procesyjno-mistyczny nastrój warszawskich wydarzeń. W trzech powieściach J. I. Kraszewskiego, naoczno-świadka wydarzeń, *Dziecię Starego Miasta* (Poznań 1863), *Para czerwona* (Lipsk 1865) oraz *Moskal i szpieg*, odnajdziemy "wszystkie elementy wyznaczające układ znaczeniowy poświęconych tym wydarzeniom cykli Grottgera; jest tu i pierwsza ofiara, i zamknięcie kościołów i żałobna wdowa, i solidaryzm ludzi ze szlachtą i Żydami"²⁵.

Druga wersja *Warszawy*, oznaczona nr II, była tworzona na Wystawę Światową w Londynie być może ze świadomością o istnieniu potencjalnego nabywcy dzieła. Zakupił ją Anglik, znający z autopsji dramatyczne wydarzenia w Warszawie²⁶. Po jego śmierci *Warszawa II* znalazła się w zbiorach londyńskiego muzeum Victoria and Albert²⁷. Fakt nierozpoznańczenia *Warszawy II* w formie albumu fotograficznego przemawiałby za trafnością przypuszczeń, co do sposobu traktowania przez Grottgera fotograficznych reprodukcji właśnie jako dzieł sztuki. Toteż niewątpliwie ma rację Bryl pisząc, że artysta nie chciał sam siebie powtarzać, spotkać się z zarzutem braku oryginalności, traktując *Warszawę II* jako inne ujęcie, przetworzenie znanego dzieła²⁸.

Trzeci cykl, *Polonia*, zaczął powstawać we Lwowie, dokąd artysta udał się, gdy wybuchło powstanie. Dzieło zostało ukończone we Wiedniu i tamże wystawione, podobnie jak *Warszawa*, w Kunstverein. Zanim ukończył wszystkie kartony, w prasie anonsowano wydanie cyklu w reprodukcjach, a ponadto Grottger zdążył sprzedać tak dzieło, jak i prawa do jego reprodukcji²⁹. Nie tylko zadziwiająca jest kariera cyklu już u zarania, ale także fakt, iż sam artysta zdecydował o formach recepcji swego dzieła. Cykl pilnie strzeżony przez właściciela został w oryginale po raz pierwszy publicznie pokazany na ziemiach polskich dopiero w 1938 r. z okazji wystawy rocznicowej³⁰. Monografista malarza, któremu cudem

udało się w 1910 r. zobaczyć *Polonię* w budapeszteńskiej sypialni Palffyego (nabywcy cyklu) był zaskoczony właśnie jej wymiarami. "Passe-partouts - oznaczone przez artystę - należące zatem do całości dzieła - wynoszą blisko metr szerokości, a blisko trzy czwarte na wysokość"³¹.

W krakowskim "Czasie" anonimowy autor przekazał w swej korespondencji z Wiednia bardzo sugestywny opis wystawy *Polonii*:

"... czujesz się od razu przeniesiony to do obozu, to na pole walki, to do smutkiem, przestraszeniem, zgrozą i przerażeniem napełnionych, do niedawna spokojnych a poważnych komnat polskich obywateli. Porwanie z domu z zawiązanymi z tyłu rękoma nieszczęśliwej ofiary, gdzie dwie pozostałe niewiasty ręce załamując od płaczu się zawodzą, rozpoczyna szereg obrazów. - Jakie to piękne, przerażające zarazem, a ileż w tym prawdy!"³².

Pomimo, że narracja *Polonii* zdawała się akcentować odrębność poszczególnych obrazów, z których każdy zdaje się być oddzielną opowieścią, to jednak jednorodność wizji sprawiała, że korespondent "Czasu", nie parający się krytyką na co dzień odbierał ten cykl całościowo, w pełni ulegając sile obrazów dotyczących przecież jednego historycznego momentu. A. Bołoz-Antoniewicz pisał, że Grottger przywiązywał ogromną wagę do form ekspozycji swych dzieł³³.

Po sprzedaży *Polonii* sytuacja materialna malarza, wyraźnie, choć na krótko poprawiła się. Sprowadzenie się do jednej z najwspanialszych kamienic Wiednia miało, zdaniem Grottgera, jak i mieszkającej z nim matki, przyspożyć mu wspanialszej klienteli. Dotąd, jak pisał Potocki:

"Zarobek z ilustracji pomimo wielkiej pracy był mniej niż mierny... Nieraz w ciągu dnia machnął kilka takich rodzajowych malowidełek - a wtedy przychodził żydek-faktor, który je zanosił na wiadome sobie rynki zbytu, gdzie płacono po 5, 10, rzadko 15 guldenów"³⁴.

Artysta otrzymał 300 guldenów za *Polonię* i 1000 florenów za prawa reprodukcji. Rok 1864 upłynął Grottgerowi pod znakiem powrotu do malarstwa olejnego. Na zamówienie stworzył liczne portrety, ale i obrazy o tematyce powstańczej. Wakacje w Wenecji z Palffym dostarczą nowych wrażeń, pozwolą na wykonanie kopii mistrzów weneckich. W tym też roku brat malarza Jarosław został zesłany na Syberię za udział w powstaniu. A Grottger, pełniący funkcję redaktora pisma "Postęp" od października 1863 r. miał sprawę karną za artykuły dotyczące powstania - pismo zostało na trzy miesiące zawieszono. W 1864 r. powstały pierwsze szkice do nowego cyklu *Lituanii*. Krótki okres względnej stabilizacji kończy się w lipcu 1865 r., gdy Artur Grottger ścigany przez wierzycieli wyjeżdża z Wiednia na zawsze. W ciągu najbliższych miesięcy Grottger wędrujący po galicyjskich dworach, staje się artystą - rezydentem³⁵, korzystającym z gościny bliższych i dalszych przyjaciół, odwiedzającym się swym gospodarzom rysunkami, portretami czy pracami olejnymi. Śniatynka Tarnowskich, Żórawno, Mikołajów, Pieńki u Dzieduszyckiego, gościł też u Izydory Skólimowskiej w Dyniskach wraz z narzeczoną Wandą Monne, poznaną w styczniu 1866 r. na balu we Lwowie. Tego też roku ukończył *Lituanie*, której pierwszy publiczny pokaz miał miejsce w lwowskim ratuszu a w sierpniu w Krakowie.

Badacze twórczości Grottgera, jak i recepcji jego dzieł, są w szczęśliwej sytuacji, dysponując bardzo obszerną, zachowaną korespondencją - jest to 185 listów do narzeczonej³⁶. Z tamtych lat 1866 i 1867 pochodzą dwa dzienniczki zawierające notatki, a także bardzo cenne szkice. Autorzy wyboru tekstów źródłowych do katalogu ostatniej wielkiej wystawy, zwracają słusznie uwagę na niedocenicenie przez badaczy rysunków jak i "komiksów" rysunkowych, świadczących o niezwykłym poczuciu humoru i autoironii malarza, znanego przede wszystkim jako autor dramatycznych dzieł o tematyce powstaniowej³⁷.

Może warto przerwać tok przyglądania się recepcji dzieł artysty za jego życia, by na chwilę zatrzymać się przy problemie autoportretu. Te wizerunki przecież mówią nam najwięcej o tym, jak malarz widział siebie samego, także jak chciał być postrzegany. Obok rysunków i karykatur było także kilka obrazów olejnych, na uwagę zasługują zwłaszcza trzy powstałe na przestrzeni ostatnich lat życia malarza 1865, 1866 i 1867³⁸. Grottger dokładał starań, by zwrócić na siebie uwagę, samym swym wyglądem. W okresie powstania paradyje po ulicach Wiednia w rogatywce lamowanej barankiem, czamarze i wysokich butach. Fotografie artysty nie pozostawiają wątpliwości, co do intencji malarza pragnącego strojem, postawą, miną zaświadczać o dumie narodowej, manifestować swe poparcie dla walczącej ojczyzny³⁹.

Ostatni powstaniowy cykl Grottgera *Lituania* powstawał najdłużej ze wszystkich, bo blisko dwa lata. W wypadku tego dzieła można powiedzieć, że powstawanie kartonów odpowiadało czasowo walkom ciągnącym się na Litwie bardzo długo. Ta paralelność wydarzeń historycznych i postępującego z trudem procesu artystycznego znajdowała swój wyraz w obfitości wariantów kompozycyjnych poszczególnych scen. Gdy Grottger kończy *Lituanie*, powstanie dogorywało i przechodziło do historii, poczucie klęski było straszliwe. Ostateczny, mistyczny charakter cyklu jest nie tylko pochodną tych okoliczności, ale także zdaje się być konsekwencją pewnych ideowych i artystycznych założeń poprzednich cykli, związany jest także z rosnącą wiarą artysty wyrażaną tak w jednym z listów: "Ja apostołem, a wieszczem w artyzmie moim być muszę, ja najdrobniejszą pracą moją podupadłego ducha bliższych moich podnosić muszę, ja ich pocieszać, ja im odwagi i miłości dodawać muszę"⁴⁰.

Ten cykl Grottgera jako jedyny pokazano najpierw krajowej publiczności. Wystawa została otwarta 15 lipca na ratuszu lwowskim⁴¹. Sam artysta na dzień wcześniej zmienił nazwę cyklu, tak motywując to w liście do narzeczonej. "Boję się bardzo, jednego zarzutu, a to jest ignorowania w niej takich figur, co do ich charakteru, jak są Platery, Sierakowscy, Mackiewicz, a i Murawiewy - osobistości tak wybitne i tak we wszystkim mające swoją właściwą cechę. Zarzut ten byłby napotkał mnie niechybnie i słusznie, gdybym był nie odmienił tytułu *Lituania* na *Lituanika*. Ale ta zmiana salwuje mnie po części, bo to wyrażenie samo przez się powiada, że to są obrazy z Litwy, ale nie będące obrazem Litwy z r. 1863"⁴². Grottger w kolejnym liście donosił Wandzie, iż wyłożył księgę wpisów, gdzie zwiedzający mieli wpisywać swoje uwagi i poprawki. Recenzent "Czasu" zauważał, że wszystkie prawie wpisy czynione wierszem i prozą były wyrazem największego podziwu. M. Bryl zebrał w swojej pracy cztery recenzje tej pierwszej ekspozycji *Lituanii*⁴³. Jak informował "Dziennik Poznański", obejrzało ją 1000 osób w ciągu 5 dni i z tej frekwencji Grottger był bardzo zadowolony. Recenzje, choć nie równe w tonie - kilka krytycznych uwag

zawierała recenzja "Czasu" - były dla malarza nad wyraz korzystne. Istotną część każdego z artykułów stanowił opis poszczególnych kartonów, ich "wy tłumaczenie"; sam artysta przyznawał, że służył widzom jako tłumacz swych obrazów. Ten właśnie opis mniej lub bardziej szczegółowy, pozostanie odtąd jako stały element towarzyszący ekspozycjom jak i wydawnictwom albumowym. Recenzent "Gazety Narodowej" stara się ocenić dzieło w kategoriach sztuki akademickiej i tu zyskuje ona ocenę najwyższą w hierarchii malarstwa historycznego. "Czujesz, że Bóg nie opuszcza męczenników ojczyzny i wiary" - kończy swój opis ostatniego kartonu recenzent tej gazety, pisząc też o potencjalnych odczuciach widza. Pochlebne recenzje i głosy zachwytu nie pomogły w znalezieniu nabywców; pod tym względem galicyjska arystokracja rozczarowała Grottgera, który rozpoczął zabiegi mające na celu pokazanie swego dzieła w Krakowie. Nie bez trudności udało mu się pokazać *Lituanie*, w salach Towarzystwa Naukowego⁴⁴. Matejko, odwiedziwszy Grottgera tuż przed wystawą, zrobił kilka uwag, według których rysunki zostały poprawione: "Mówiliśmy bardzo dużo o myśli przeprowadzonej w tych obrazach. Zdania były nie zawsze zgodne, bo pochodzące z tego, że nasze zapatrywanie różniło się czasem co do formy"⁴⁵. Dzięki bezcennym listom Grottgera wiadomo, że *Lituania* była pokazywana "prywatnie" także w domach arystokratycznych w Krakowie (u Lubomirskich, Wodzickich), a także w Porębie Bobrowskich, gdzie mieszkańcy okolicznych dworów zjeżdżali się by podziwiać dzieło. Artystę nieco dziwiły emocje okazywane przez niektórych utytułowanych odbiorców; wydaje się, że odżyły kompleksy młodego człowieka, który z mieszanymi uczuciami podziwu i lekceważenia, odnosił się do arystokracji. Zdawał się nie traktować jej jako głównego odbiorcy swych dzieł, prędeż jako "właściciela". Możliwe, jak to uczynił M. Bryl, określić zakładaną przez Grottgera publiczność: mieliby być to wedle słów samego malarza "dobrzy ludzie", a więc klasa średnia, do której należeli i artyści, bądź może jeszcze niżej⁴⁶. Grottger jako przedstawiciel tej dziwnej warstwy społecznej, którą nazywamy inteligencją miejską, nidzie, *expressis verbis*, nie określił adresata swoich dzieł. Cały problem polega na tym, że u nas tej klasy średniej jeszcze wtedy nie było! Można mówić o powolnym procesie jej kształtowania, innym zupełnie niż na zachodzie Europy. Zdecydowane zmiany zaczną zachodzić w tym względzie dopiero w epoce popowstaniowej. To przecież jeden z kluczowych problemów form w rozwoju polskiego ruchu artystycznego w XIX wieku, brak mecenasów i ... publiczności, którą zastępowali dotąd tak zwani "lubownicy"⁴⁷. Trzeba o tym pamiętać, gdy będziemy rozważać recepcję grottgerowskiego dzieła u schyłku stulecia. Odwracając bowiem problem, ta właśnie sztuka sprawiła, że nareszcie Polacy zauważyli malarstwo, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Co do sposobu "zauważania" a więc i odbierania swoich dzieł, Grottger wypowiadał się jednoznacznie, one miały wzruszać, "nawracać nieczułych" czy "podniecać ducha narodowego"⁴⁸.

Ostatni rok życia spędził artysta we Francji. Udało mu się nawiązać wymarzony kontakt ze sławnym francuskim akademickim malarzem J.-L. Gerômem i znaleźć oparcie w kręgu Hotelu Lambert, gdzie pokazał przywiezioną *Lituanie*, która w marcu znalazła się na Wystawie Światowej. Nie był to pierwszy pokaz prac artysty w Paryżu, już bowiem wcześniej wystawiono tu *Polonię*, co prawda tylko w reprodukcjach fotograficznych. Wydeptując te

same ścieżki, którymi nie tak dawno chadzali romantyczni poeci, Grottger, na krótko włączył się w życie polskiej emigracji, dopełniając tym krąg oddziaływania swojej sztuki.

Ostatni cykl *Wojna*, którego wersja ostateczna powstawała w Paryżu od lutego do lipca, stał się cyklem szczególnym z kilku względów. Nie odnosił się do konkretnych współczesnych, polskich wydarzeń. Grottger marzący o sławie we Francji, wiązał z *Wojną* bardzo duże, wielostronne nadzieje. Pierwszym publicznym, chociaż w wąskim gronie, pokazem *Wojny* była ekspozycja w paryskiej pracowni malarza, trwająca 13-15 lipca. Oprowadzał po niej sam artysta - liczący bardzo na obecność krytyków i przedstawicieli paryskiego życia artystycznego - deklamując z pamięci poetycki komentarz ułożony przez Chojeckiego⁴⁹. I tym razem krakowski "Czas" poinformował swoich czytelników o pojawieniu się w Paryżu nowego dzieła Grottgera, wtedy, gdy znalazło się ono, mocno spóźnione na Wystawie Powszechnej⁵⁰. Zupełnie niespodziewanie wcześniej o *Wojnie*, usłyszeli czytelnicy "Tygodnika Ilustrowanego" a to za sprawą korespondencji T.T. Jeża, który odwiedził paryską pracownię malarza⁵¹. Dzięki usilnym zabiegom przyjaciół *Wojnę* zakupił cesarz Franciszek Józef. "Niestety myślałem zawsze, że więcej wezmę, i tu muszę powiedzieć, że mi się ta robota nie wypłaciła - kwitował, bardzo już chory Grottger, sumę 8000 franków. Zmarł w parę tygodni później. Album *Wojny*, z fotografiami przygotowanymi przez cesarskiego nadwornego fotografa, ukazał się w 1868 r. i był parę razy wznawiany aż po lata siedemdziesiąte. Przynosił Grottgerowi pośmiertnej sławy znakomitego rysownika, zwłaszcza na terenie Austro-Węgier. Uniwersalne treści *Wojny* umożliwiły, w krótkim czasie, oficjalne rozpowszechnienie albumu również i na terenie zaboru rosyjskiego.

Na zakończenie odnotować należy wydanie we Lwowie jeszcze za życia artysty albumu *Wieczory zimowe* - ukazał się on w dwóch seriach w 1866 i 1867 r., popularyzując malarstwo artysty tak historyczne, jak i portretowe czy rodzajowe. Grottger planował przygotowanie podobnego Albumu z Wystawy Powszechnej 1867 r.⁵²

Pierwsze artykuły i wspomnienia pośmiertne podniosły kwestię ideologicznej neutralności, bardzo istotną dla recepcji dzieła Grottgera⁵³. Do wyjątków należała pierwsza biografia malarza napisana przez jego przyjaciela Alfreda Szczepańskiego⁵⁴. Widział on w Grottgerze przede wszystkim uosobienie rewolucyjnej ideologii powstania. Po 20 latach Szczepański raz jeszcze wracał pamięcią do zmarłego przyjaciela wspominając go we wstępie do albumu wydanego przez Bondy'ego, wtedy już tego problemu nie eksponował. Najlepiej "apolityczność" Grottgera wyraził Stanisław Tarnowski (którego sąd o powstaniu był ogólnie znany), wielokrotnie wypowiadający się publicznie o Grottgerze i o nim piszący:

"O politycznych i społecznych skutkach ostatnich wypadków ono [mowa tu o malarstwie - dopisek mój A.L. - M.] mówić nie może, nie może nas ani złą konkluzją zabijać, ani nam dobrą pochlebiać, to co zaś w tych wypadkach było pięknym i świętym, poświęcenie i cierpienie, to ono oddać może. I dlatego poetą tych wypadków nie mógł być pisarz, musiał być tylko malarz. Tym był Grottger"⁵⁵.

Przekonanie o apolityczności dzieła malarza stanowić miało podstawę jego "nietykalności", postawienia ponad nieuchronne spory dotyczące ideologicznych przesłanek walki powstańczej.

Wydaje mi się, że sztuka Grottgera miała od początku, na tyle silny kontekst ideowy natury bardziej ogólnej, że to właśnie on przesądził o dalszych formach recepcji dzieła malarza. Jak powiedziane zostało na wstępie, cykle Grottgera były uwikłane w romantyczny światopogląd, w nim zrodzone i na niego w pewnym sensie skazane. Powstanie narodziło się z "romantycznego ducha" i w takim duchu musiało zostać "skwitowane". Uważa się, że Grottger stworzył legendę powstania - i tak, i nie. Ta legenda, paradoksalnie już była, zanim powstanie rozpoczęło się. Wprowadzenie do niej stanowiły: msze za romantycznych poetów, obchody rocznicy Powstania Listopadowego, założenie żałoby u schyłku 1860 r. i wiele innych wydarzeń, które także określiły ten "dziwny stan ducha", w jakim trwała Warszawa w ciągu miesięcy poprzedzających powstanie. Czy legenda powstania nie rodzi się już wraz z pełnymi dumy i animuszu zdjęciami powstańców, którzy przed ruszeniem w bój fotografują się w odpowiednich strojach i w odpowiednim otoczeniu? Czyż Grottger nie był jednym z nich tyle, że "tylko na odległość", gdy paradował w swojej czamarze po ulicach Wiednia?

Poeta Kornel Ujejski, uważający się za pogrobowca romantycznych poetów, przyjaciel wielu lwowskich malarzy, w sławnej mowie, w czasie ceremonii pogrzebowej Grottgera na Cmentarzu Łyczakowskim, powiedział między innymi: "My tylko tyle wiemy, że w tej strasznej dla narodu chwili świętej pamięci Artur był jego wieszczem pocieszycielem, dokonał dzieła i został odwołany". Według Ujejskiego na nieśmiertelność zasłużył sobie dlatego, że przedstawił polskiego ducha. Poeta, wieszcz-męczennik, zostaje zastąpiony przez wieszca-pocieszyciela. W mowie Ujejskiego obecna była nuta mesjanistyczna i później chętnie podejmowana chociażby we wspomnianej monografii Potockiego. Istotniejsza, przynajmniej z czasowej perspektywy, wydaje się myśl o pocieszeniu. W 1886 r. St. Tarnowski pisał o reprodukcjach dzieł Grottgera:

"Wyrwane, podziwiane z zapałem, doszły one wszędzie i do najdalszego kąta kraju zainosły imię Grottgera, **nie jako artyści** [podkreślenie moje A.L.-M.] o to mniej pytano, ale jako tego pocieszyciela, który jeden dał wyraz poetyczny i piękny uczuciom, krzywdom i zapałom tej chwili"⁵⁶.

W mowie Ujejskiego, która następnie ukazała się drukiem⁵⁷, pojawiła się też próba mitologizacji artysty. Pierwszy tego rodzaju zabieg czyniony na gruncie naszej kultury w odniesieniu do malarza! Oto młodo zmarły artysta, który poświęcił wszystko dla ojczyzny: siły, zdrowie, miłość, umiera z dala od kraju, gdzie nie został doceniony: "najznakomitsze jego dzieła nie mogły znaleźć kupca i pójść musiały w obce narodowi ręce" - mówił Ujejski.

Uroczystości pogrzebowe - zorganizowane przez przyjaciół i narzeczoną artysty, która sprzedawszy swoją biżuterię sprowadziła z Francji zwłoki malarza, pochowane zgodnie z jego wolą nieopodal grobów powstańczych - odbiły się szerokim echem. Młody artysta znajdował swój wyraz w "gonitwie na wyścigi za najdrobniejszym rysunkiem"⁵⁸. Wzbudzało to wśród artystów niemy podziw, podszyty niekiedy odrobiną zazdrości, zawsze pilnie skrywanej, bo to on przecież pokazał naszemu społeczeństwu, że artyści mają bogatszą naturę niż wszyscy inni ludzie. Pisał o tym w 1870 r. młody rzeźbiarz Kazimierz Ostrowski "nie można potępiać takich Grottgerów na przykład - którzy niejako na owo natchnienie i geniusz, jakimi ich Muzy darzą, w ogniu giną jakby ofiary, zostawiając światu nieśmiertelną duszę"⁵⁹.

Z drugiej jednak strony, Grottger "jako artysta", jak to zwerbalizował St. Tarnowski, miał odbiorców mniej interesować. Odczytać to można jako przesunięcie wartości estetycznych w dziele malarza, niejako na drugi plan. Nie znaczy, że odtąd będą one uważane za nieistotne w procesie recepcji jego dzieł, zawsze jednak wtórne w stosunku do wartości, które określić można jako duchowe. Wartości duchowe przesądziły o stosunku do malarza takich twórców, jak wspomniany Maksymilian Gierymski, a później Witold Pruszkowski, przede wszystkim zaś Jacek Malczewski, który wczesnymi obrazami zasłużył sobie na miano kontynuatora Grottgera⁶⁰. Cykl syberyjski, w ewidentny sposób, odwołuje się nie tylko do kartonów. Jak słusznie podkreślił A. Jakimowicz, w swojej monografii Malczewskiego, to oddziaływanie odnosiło się głównie do treściowej, ideowej strony malarstwa, do poruszania tych wątków, obrazowania tych sytuacji, które stanowiły o historycznej wymowie lat powojennych. Oddziaływanie ściśle artystyczne ograniczyło się do pewnych ujęć⁶¹.

Dzięki sumiennoci badawczej M. Bryła - przedstawia on w swojej pracy wszystkie chyba albumy z reprodukcjami dzieł Grottgera, jakie ukazywały się na przestrzeni dziesięcioleci⁶² - ocenić można nareszcie skalę popularności artysty, która, przede wszystkim dzięki technice reprodukcji, nie ma sobie równych przynajmniej na terenie Galicji. Do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwa wydawnictwa wiedeńskie posiadają prawa do rozpowszechniania dzieł Grottgera. Wyjątek stanowiła jedynie *Litwania* dostępna w Krakowie, która ukazuje się w masowym nakładzie dzięki inicjatywie "Czasu" w 1872 r. Mało znana była dotychczas popularność Grottgera w Wiedniu, a tu był przecież ważny europejski rynek sztuki, na którym prace Grottgera utrzymywały się bardzo długo. Zaskakujące, wobec czujności cenzury⁶³, są przykłady umieszczenia kilku drzeworytniczych reprodukcji *Lituanii*, bez żadnego komentarza, w warszawskim "Tygodniku Ilustrowanym". Wraz z pojawieniem się u schyłku stulecia małoformatowych, a więc i tańszych albumów, krąg odbiorców tej sztuki znacznie się powiększył.

Pierwsza poważna monograficzna wystawa Grottgera - 112 oprac - odbyła się w 1885 r. w Krakowie z inicjatywy siostry artysty, a jej organizatorem było Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych czyli "nabywca" *Lituanii*; sal w Sukiennicach użyczyło Muzeum Narodowe. Dla większości oglądających była to konfrontacja dzieł znajdujących się w szerokim obiegu, dzięki reprodukcjom fotograficznym, z ich oryginałami, co prawda nie wszystkimi⁶⁴. Wielu prywatnych posiadaczy dzieł Grottgera przysłało je jednak na wystawę. Symptomatyczny pozostał fakt, że niektórych recenzentów raziło zbytnie podkreślenie kultu artysty, na czym miała tracić ostrość wymowy samych dzieł. Znać by to mogło, że nie przyzwyczajona do ekspozycji osoby artysty krytyka, wtedy jeszcze nie była skłonna do budowania pomnika malarzowi. Publiczność krakowska przyjęła wystawę z wielkim zainteresowaniem, w odróżnieniu od lwowskiej, gdzie przeniesiona i wzbogacona nie wzbudziła dużych emocji, za co winiono dziennikarzy, którzy o wystawie zapomnieli⁶⁵.

Istotniejszą rolę od tej pierwszej ekspozycji odgrywały wciąż albumy, a zwłaszcza najbardziej monumentalny i do dzisiaj najokazalej się prezentujący czterotomowy album przygotowany we Wiedniu, ale już po polsku przez Franciszka Bondy, który wszedł, jako kolejny, w posiadanie praw do prefotografowywania dzieł Grottgera. Starannie wydany, wspólnie opracowany, opatrzone znaczącym komentarzem, w którym piszący odwoływali się co

rusz do strof romantycznej polskiej poezji - staje się tym pierwszym albumowym pomnikiem. Wydaje się, że ważniejsze było jego zaistnienie niż sam dość wąski wówczas obieg - wydawnictwo było luksusowe i dostępne wyłącznie dla zamożnych miłośników sztuki. W pewnym sensie w opozycji do tejże publikacji powstała już polska inicjatywa krakowskiego wydawnictwa Kaczurby, które stało na znacznie niższym poziomie edytorskim, za to było tańsze⁶⁶.

W okresie pozytywizmu pozycja Grottgera w polskiej kulturze uległa dalszemu umocnieniu. Przy czym nie wynikało ono z pogłębionych analiz i nowych spojrzeń. Wypowiedzi czy głosy w prasie Aleksandra Świętochowskiego, Piotra Chmielowskiego, Antoniego Sygietyńskiego i Henryka Sienkiewicza - nie mogły być z powodów cenzuralnych zbyt wnikliwe. Miejsce Grottgera, "przydzielone" mu wcześniej - obok romantycznych poetów, gwarantowało swoistą nietykalność. Ale nie posiadała ona aspektu artystycznego, coraz istotniejszego w ówczesnej krytyce. Antoni Sygietyński pisał:

"To co Grottger zostawił jest tylko wyrazem tragicznego ducha, uogólnieniem wrażenia mas, widzeniem oka wyobraźni, zbolelej i bolejącej za miliony. Jego *Wojna* powinna stać obok *Grobu Agamemnona* Słowackiego i być tą samą miarą mierzona"⁶⁷.

Stosunek do Grottgera wydawał się w owym czasie analogiczny do rozumienia romantyzmu, o którym H. Sienkiewicz pisał, że był tym w literaturze czym Legiony Dąbrowskiego w historii: "dał świadectwo narodowemu życiu, rozniecił wielki płomień ojczyzny i duszę polską uczynił niezłomną"⁶⁸.

Świadomość narodowa pokolenia Młodej Polski została wzbogacona o legendę Powstania Styczniowego, które dla tej generacji, synów i wnuków uczestników 1863 r. - było doniosłym faktem historycznym posiadającym ponadto emocjonalną siłę wydarzenia zapisanego wciąż w pamięci żyjących. Legenda ta miała swoje plastyczne wcielenie - kartony Grottgera. "Na przełomie XIX i XX wieku nie ma praktycznie ilustrowanego czasopisma na ziemiach polskich, które by nie zamieszczało co najmniej kilku reprodukcji dzieł Grottgera rocznie" - pisze M. Bryl, podając dziesiątki przykładów takich czasopism.

Ilustracje w pismach w formie drzeworytów, bądź reprodukcji robionych z reprodukcji, były przygotowywane z myślą o tak zwanym szerokim odbiorcy, dla którego sprawa wartości artystycznej, zgodności z oryginałem, nie odgrywała istotnej roli. Podobnie było, gdy wykorzystywano kartony jego ilustracji w rozmaitego rodzaju książkach, od beletrystycznych po opracowania naukowe. Zwłaszcza w wypadku tych ostatnich rola prac Grottgera sprowadzała się do tworzenia tła, przywoływania klimatu i nastroju tych dni. Pomimo, że nie mogły służyć jako quasi dokumentacyjne relacje, bo przecież nie odnosiły się do konkretnych momentów, bitew czy wydarzeń, to sposób ich wykorzystania świadczyłby o czymś innym⁶⁹. Do jeszcze większej popularności Grottgera wśród masowego odbiorcy, przyczyniły się także pocztówki, reprodukowane przez wydawnictwa we wszystkich trzech zaborach. Wklejane do albumów, oprawiane i wieszane na ścianę, wchodziły do szerokiego obiegu jako karty pocztowe.

Jakże wiele grottgerowskich wątków odnaleźć można w polskiej prozie, ale dopiero właśnie od lat osiemdziesiątych. Pojawia się wtedy: martyrologiczno-ofiarnicza interpretacja powstańczych bitew, motyw przysięgi i motyw sztandaru, udział ludu, solidarność Żydów. Wizja oddziały powstańczego, przedstawionego w opowiadaniu Sienkiewicza *We*

mgle, zdaje się odpowiadać kartonom *Lituanii*. Podobnie, metafora puszczy, pełniącej rolę narratora w opowiadaniu E. Orzeszkowej *Gloria victis*, bliska jest grottgerowskiej. Utwór Orzeszkowej, powstał już po modernistycznym przełomie. Najgłębsze wydają się związki Stefana Żeromskiego z Grottgerem, przy czym jest to Grottger widziany za pośrednictwem Malczewskiego⁷⁰.

"Proza polska podjęła poetyckie wyzwanie rzucone jej przez A. Grottgera dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych dając w utworach S. Żeromskiego, E. Orzeszkowej i H. Sienkiewicza dzieła odpowiadające grottgerowskiemu heroizmowi i patosowi, bliskie alegoryce narodowej przeistaczającej się stopniowo w sztukę symboliczną" - podsumował swoje rozważania o relacjach między prozą a sztuką Grottgera, Waldemar Okoń⁷¹.

W przedmowie do wspomnianego albumu *Rok 1863...* anonimowy autor pisał w 1917 r., że Grottger "upowszechnił pewien typ patriotyzmu, co więcej stworzył szkołę osobną w literaturze pięknej, w poezji i powieści, którą dziś niektórzy Grottgeryzmem [podkreślenie moje A.L.-M.] nazywają". Trzeba zapamiętać to określenie, które później będzie rozumiane jako istota narodowej, polskiej uczuciowości.

Miastem, gdzie zrodził się kult Grottgera był oczywiście Lwów. Dom Wandy Monne, późniejszej Karolowej Młodnickiej, narzeczonej Grottgera, która aż do swej śmierci w 1923 r. zrobiła wszystko, by zbudować legendę biograficzną Grottgera, przeradzającą się w kult artysty.

Wypadki w Warszawie w 1905 r., pozwoliły co prawda nie na długo, na oficjalne pojawienie się prac Grottgera w tutejszej prasie. "Wędrowiec" opublikował szkic Henryka Piątkowskiego *Artur Grottger i jego dziejowe znaczenie*, aktualizujący wymowę cykliów (towarzyszyły mu reprodukcje *Warszawy I*), już bez żadnych ingerencji cenzury, która wtedy zawiesiła swą działalność. Wśród warszawskich czasopism, sięgających po Grottgera wymienić można: "Tygodnik Ilustrowany", "Biesiadę Literacką", "Świat", "Ziarno". Liczne artykuły, odczyty, a nawet nabożeństwa odprawiane w intencji autora *Warszawy* przyczyniły się do tego, że nazwisko Grottgera mogło się znaleźć później (w 1917 r.) na frontonie gmachu warszawskiej "Zachęty" obok Matejki i Chełmońskiego. "Zachęta" właśnie wystąpiła w owym czasie z inicjatywą zorganizowania wystawy malarza, do której jednak nie doszło. Zamiast tego w 1908 r. pokazano jedynie reprodukcje jego prac.

Niezwykłą wystawę udało się dwa lata wcześniej zorganizować we Lwowie. Siedem pomieszczeń w Muzeum Przemysłu Artystycznego wypełniło ponad 300 dzieł - ukazanych w układzie tematycznym, a nie jak zazwyczaj chronologicznym - w odpowiedniej oprawie, przybliżającej czasy, w których przyszło tworzyć Grottgerowi. Meble i pamiątki stanowiły tło i dopełniały znaczeń. Był to zapewne pierwszy taki pomysł koncepcji wystawienniczej na naszych ziemiach i nie jest kwestią przypadku, że chodziło o prace Grottgera. Wystawa ta, wpisująca artystę w cały kontekst historii i kultury jego czasów pozwalała, sądząc po zachowanej dokumentacji fotograficznej, docenić nie tylko jego wielkość na tle epoki, ale także przybliżyć widzowi legendarne lata⁷². Oprawę plastyczną wystawy przygotował bardzo interesujący, a zapomniany dziś malarz epoki modernizmu Stanisław Dębicki (1866-1924), twórca szeregu autoportretów, wśród których pierwszym był pastel *Portret własny á la Grottger* (Muzeum Narodowe Wrocław) datowany na lata 1885-1890. Wzorowany na autoportrecie Grottgera z 1866 r., ukazującym malarza z cygarem w ustach⁷³. Zastanawiające,

że młody artysta, u progu kariery, utożsamia się z autoportretem chorego i bliskiego śmierci Grottgera. Grottger dla malarzy tej epoki był nie tylko twórcą narodowej sztuki, ale także stawał się postacią legendarną. Zaledwie trzydziestoletnie życie artysty, złożone na ołtarzu sztuki, naznaczone cierpieniem, chorobą, niespełnioną miłością i niedocenieniem za życia, nabierało wymiarów mitycznych stając się punktem odniesienia w niełatwej codzienności i walce toczonej w imię swego powołania.

W 1903 r. zostaje odsłonięty na krakowskich Plantach pomnik Grottgera dłuta Wacława Szymanowskiego⁷⁴.

Żaden z artystów XIX-wiecznych nie doczekał się w początkach naszego wieku tak poważnych monografii jak właśnie Grottger. Traktować je można jako pokłosie lwowskiej wystawy. Pierwsza z nich, to wzmiankowana już okazała praca Potockiego wydana także przez lwowską oficynę Altenberga, zwracająca uwagę starannością edytorską i nadzwyczaj bogatym materiałem ilustracyjnym. W 1910 r. ukazała się również wzmiankowana książka profesora Uniwersytetu Lwowskiego Jana Bołoz-Antoniewicza organizatora wielkiej retrospektywnej wystawy sztuki polskiej w 1894 r. O wnikliwości badawczej i walorach tej pracy świadczy fakt, że stała się ona w ciągu najbliższego półwiecza najbardziej cenioną i najczęściej wykorzystywaną przez specjalistów. Bołoz-Antoniewicz starał się zwłaszcza określić środki wyrazu artystycznego zastosowane przez Grottgera, akcentując zagadnienia formalne, które pozwoliły mu określić styl artysty i jego miejsce w kontekście współczesnego mu malarstwa. Dyskusja wokół tej monografii ujawniła wówczas nowy sposób recepcji Grottgera wynikający z ówczesnej świadomości artystycznej akcentującej stronę formalną dzieła⁷⁵ (nie "co", ale "jak"). Były to jednak głównie rozważania specjalistów, bowiem w szerokiej świadomości społecznej dzieło Grottgera wciąż funkcjonowało jako ucieleśnienie najgłębiej zaangażowanej sztuki narodowej. Doskonałym tego wyrazem była popularna monografia napisana przez córkę malarza Wojciecha Gersona, malarzkę i rzeźbiarkę Marię Gerson-Dąbrowską⁷⁶.

Po 1918 r., w okresie dwudziestolecia międzywojennego Grottger staje się artystą "podręcznikowo-rocznicowym", którego kult zespoli się z legendą Powstania Styczniowego. Nie ulega wątpliwości, że kolejne roczniki młodzieży, odtąd podejmujące w Polsce edukację, widziały powstanie poprzez kartony Grottgera.

"Zapewne, kartony grottgerowskie nie posiadają dziś dla nas pod względem czysto formalnych wartości plastycznych znaczenia wiecznie trwałych i zawsze aktualnych w sztuce arcydzieł, które pokoleniom całym wskazują drogę postępu i kierunek nowej twórczości, gdyż nie na poszukiwaniu nowych form, nie na rzucaniu nowych artystycznych haseł, ani na obalaniu dawnych poglądów i przekonań zasadzało się postannictwo Grottgera i jego sztuki [...] bo znaleźć tam można, choćby drogą naukowej analizy przede wszystkim olbrzymią wprost dozę "czucia i wiary": czucie przyspieszonego tętna zbiorowego tętna narodu, wiary w moc ducha, w potęgę modlitwy, woli, cichego skupienia myśli, w cud marzeń i wizyj na jawie" - pisał w latach trzydziestych Mieczysław Treter, jeden z najznakomitszych polskich historyków sztuki epoki międzywojennej⁷⁷. Uważał więc wciąż Grottgera za malarza, który najpełniej wyraził romantyczne tęsknoty w polskiej plastyce. Jednocześnie tłumaczył mniejsze zainteresowanie specjalistów jego sztuką. Przywykło się uważać, że właśnie

wtedy pozycja artystyczna Grottgera w malarstwie polskim została przez historyków sztuki poddana zdecydowanej weryfikacji, przewartościowana z punktu widzenia wartości formalnych, sprowadzona do funkcji ideowych. Ten sposób widzenia Grottgera sięga znacznie wcześniej - była już o tym mowa - swoimi korzeniami aż Witkiewicza i Sygietyńskiego. Na straży grottgerowskich wartości będzie wciąż stał wszechwładny w naszej kulturze "romantyczny duch", który - przynajmniej w okresie międzywojennym - nie pozwoli na dyskredytację wartości pamiątek narodowych. W. Husarski pisał w 1932 r. "Grottger rysownik nie więcej niż poprawny, słabszy od Gersona lub Tepy - prześciga ich polotem ducha"⁷⁸. Negatywną ocenę wartości formalnych łądziło zawsze odwołanie do romantycznych wartości.

Trzeba było setnej rocznicy urodzin artysty, która przypadała niedługo przed wybuchem drugiej wojny światowej, aby znów przypomniano sobie o Grottgerze. Wcześniej, jedynie odnalezienie w 1925 r. - w londyńskim Muzeum Victoria and Albert, uznanej za zaginioną - *Warszawy II*, zwróciło oczy specjalistów na Grottgera. Najpierw Kraków uczcił artystę wystawą w Muzeum Narodowym w 1937 r., w parę miesięcy później otwarto ekspozycję w warszawskim Muzeum Narodowym łącząc ją z obchodami 75. rocznicy wybuchu Powstania Styczniowego - wernisaż odbył się dokładnie 22 stycznia. Porównanie społecznego rezonansu obu wystaw jest bardzo wymowne i raz jeszcze świadczy o tym, że legenda samego artysty straciła swoją aktualność - Grottger istniał jako artysta powstania. Wystawie warszawskiej, której patronowały władze państwowe, towarzyszyły oficjalne uroczystości i akademie. W prasie znalazły się liczne artykuły, które bardziej "odnotowywały" wystawę, przypominały Grottgera i nie wychodziły poza bardzo ogólne stwierdzenia dotyczące znaczenia i roli artysty, "Który ów czyn powstańczy mocą talentu swego i uczucia utrwalił i pokoleniom następnym przekazał" - jak głosiła dedykacja wystawy. Wystawę, a zwłaszcza to co działo się wokół niej, można widzieć jako oficjalne przypięczętowanie państwowej rangi "grottgeryzmu". Krakowski "Czas" opisywał uroczysty wieczór w styczniu 1938 r. w Teatrze Narodowym. Uczestniczyło kilku weteranów powstania, był obecny gen. Wieniawa-Długoszowski. Na proscenium umieszczono portret Grottgera, który ozdobiono zapalonym zniczem i cyfrą 1863 w otoku z czerni. Program wieczoru zamknęła inscenizacja obrazu Grottgera *Pożegnanie powstańca*. "Grottgeryzm" całkowicie opanował recepcję autora cykliów...

W 1947 r. ukazała się niewielka monografia Grottgera, napisana przez M. Wallisa: "Ale kartony i obrazy Grottgera do dziś dnia zachowały dla nas swą świeżość i żywość. Co więcej, po przejściach ostatniej wojny niejedno w nich nabrało dla nas nowej aktualności. Potajemne przygotowanie broni; utarczki partyzantów; obozy leśne; nieludzkie represje ze strony wroga; rozpacz kobiet i dzieci po otrzymaniu żałobnych wieści: Zmieńmy czamary i rogatywki na bluzy i furazerki, kosy i dubeltówki na granaty i pistolety maszynowe, a wszystko to mogło być parę lat temu"⁷⁹. M. Bryl, za którym cytuję ten fragment, stwierdza słusznie, że do 1949 r., odrodzony po Powstaniu Warszawskim mit powstania, który zawsze znajdował się w centrum mitologii narodowej, był manifestowany publicznie i wywołał ponowną falę popularności Grottgera.

"Niepotrzebny" teoretykom w okresie socrealizmu Grottger przestał być w początku lat pięćdziesiątych rozpowszechniany. Symptomatyczny jest fakt pojawienia się dużego albumu

Wiesława Juszcza, zawierającego reprodukcję pięciu cyklów Grottgera, niedługo po Październikowym Przełomie w 1957 r. Nie miejsce tu by przedstawiać przegląd badań dotyczących twórczości Grottgera od lat sześćdziesiątych aż po osiemdziesiąte, trzeba jednak wymienić nazwisko Mieczysława Porębskiego, którego prace obok W. Juszcza i M. Poprzęckiej, wniosły wiele nowego.

Zbyt krótki czas oddziela nas od wydarzeń ostatnich lat żeby móc z dystansu spojrzeć na "zaistnienie" Grottgera w kulturze tego okresu. Można chyba jedynie odnotowywać kolejne prace, wydarzenia, spektakle, audycje radiowe i telewizyjne, bardziej lub mniej propagandowo sterowane, a poświęcone dziełu i sprawom Grottgera⁸⁰.

Mnie samej przyszło raz jeszcze przekonać się o aktualności Grottgera, gdy od grudnia 1981 r., przez parę lat stykałam się w archiwum "Tygodnika Mazowsze" z rozmaitymi drukami ulotnymi ukazującymi się na terenie całej Polski. Do Grottgera zawsze powracamy w momentach narodowych przesileń.

Największa z dotychczasowych, wystawa prac Grottgera została zorganizowana we Wrocławiu i Krakowie w 1987 i 1988 r. w 150. rocznicę urodzin i 120. rocznicę śmierci Artysty⁸¹. Czy znów tylko rocznicowy pretekst? Za paręnaście miesięcy miała się narodzić kolejna Rzeczypospolita... W 1994 r. wydawnictwo "Bellona" przypomniało Grottgera w starannym reprimie lwowskiego przedwojennego wydawnictwa. W przyszłym roku ukaże się drukiem, mam nadzieję, że niewiele skrócona, cytowana tu wielokrotnie praca Mariusza Bryła, który dowodzi, że wartość cykli Grottgera wyrasta nie tylko ze związku dzieł z kontekstem historycznym, ideologią i literaturą. Mitotwórcze działanie rysunków Grottgera posiada swe zakorzenienie w przemyślanej i doskonale zrealizowanej strukturze wizualnej kartonów. Tak o kartonach dotąd nie myślano.

PRZYPISY

- 1 Cyt. za: *Polska, jej dzieje i kultura*, Warszawa b.d., s. 745.
- 2 M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1977, s. 567.
- 3 Cyt. za: W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX w.*, Wrocław 1992, s. 113.
- 4 A. Potocki, *Grottger*, Lwów-Warszawa 1907, s. V.
- 5 J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa polskiego. Katalog*. Wyd. III, Kraków 1902, s. 388.
- 6 M. Treter, *Grottger*, [w:] *Polska, jej dzieje...*, op. cit., s. 744.
- 7 Por. J. W. Borejsza, *Rewolucjonista polski - szkic do portretu*, [w:] *Polska XIX wieku*, Warszawa 1977; dopiero w 1858 r. wydano w Warszawie zezwolenie na druk zakazanych dotąd dzieł Adama Mickiewicza.
- 8 *W promieniu Lwowa, Żukowa i Medyki*. Listy M. Romanowskiego, s. 79.
- 9 A. Lewicka-Morawska, *Artyści a dwa kryzysy. Malarze polscy wobec wydarzeń 1861-1864*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1988, s. 131.
- 10 Cyt. za Z. Gołubiew, A. Król, *Artur Grottger (1837 - 1867). Katalog wystawy przygotowanej przez MN w Krakowie*, III-V 1988 r., s. 40.
- 11 A. Potocki, op. cit., s. 71-72.

- 12 Ten powód wydaje się najbardziej prawdopodobny, chociaż nie zachowały się żadne źródła pisane, mogące tę hipotezę potwierdzić.
- 13 Powstawały tam drzeworyty, w których teksty i ilustracje wykonywano łącznie.
- 14 Por. **A. Król**, *Intencje artysty a interpretacje. O rysunku Artura Grottgera*, [w:] *Artur Grottger. Materiały sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i w 120 rocznicę śmierci artysty - Wrocław, styczeń 1988*, p. red. **P. Łukaszewicza**, Warszawa 1991, s. 7.
- 15 **J. Bołoz-Antoniewicz**, *Grottger*, s. 254.
- 16 Por. **A. Król**, op. cit., s. 71.
- 17 Por.: *Warszawa w pamiętnikach powstania styczniowego*, oprac. i przedm. **K. Dunin Wąsowicz**, Warszawa 1963.
- 18 Cyt. za: *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Artura Grottgera i Wandy Monne. Listy - pamiętniki*, podali do druku **M. Wolska** i **M. Pawlikowski**, Medyka-Lwów 1928, t. I, s. 478.
- 19 **M. Bryl**, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1991, (mps pracy doktorskiej pod kierunkiem Prof.dr hab. **K.Kalinowskiego** na UAM, w posiadaniu Biblioteki ZG SHS), s. 205 (dalej: **Bryl...**).
- 20 Tamże.
- 21 **A. Potocki**, op. cit., s. 118.
- 22 Oryginały *Warszawy I* są dzisiaj w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie.
- 23 Określenia "przedburzowcy" użył monografista tego pokolenia **Janusz Maciejewski** w pracy *Przedburzowcy*, Kraków 1971. W pracowni rzeźbiarskiej Filippiego, w dawnym refektarzu o.o. franciszkanów w Krakowie schodzili się artyści, pisarze, młodzi uczeni, którzy w rozmowach i gorących dyskusjach opowiadali się przeciwko silnemu w ich mieście ruchowi konserwatywnemu. Do grupy tej, obok **Michała Bałuckiego**, **Ludwika Kubali**, **Jana Matejki**, **Józefa Szujskiego** i **Władysława Żeleńskiego** należał także **Artur Grottger**.
- 24 Por. **R. Taborski**, *Pod znakiem powstania styczniowego i Grottgera*, "Przegląd Humanistyczny" 1969, nr 5, s. 121-136.
- 25 **W. Okoń**, op. cit., s. 9.
- 26 Pisał o tym **S. Wyrzykowski**, *Cykl Grottgera "Warszawa II" w Londynie*, [w:] **J. Jarzębowski**, *Mówią ludzie roku 1863*, Londyn 1963, cyt. za **Bryl**, s. 310.
- 27 Por. **M. Treter**, *Nieznany cykl Artura Grottgera "Warszawa II"*, Lwów 1926, oraz **S. Sawicka**, *Warszawa II Artura Grottgera*, Prace Kom. Hist. Sztuki PAU, 1930, s. XLVI-XLIX.
- 28 **Bryl**, s. 208.
- 29 **M. Porębski** jako pierwszy zwrócił uwagę, że Grottger świadomie wybierał wszystkie środki techniczne, a więc rysunkowy karton, jak również środki obrazowania: walorowy, czarno-biały rysunek na ciepłym, kremowo-żółtym tle, a także środki obrazowania poetyckiego - cykl, układający się w ściśle dobrane epizody - *Styl XIX wieku*, [w:] *Interregnum*, Warszawa 1975.

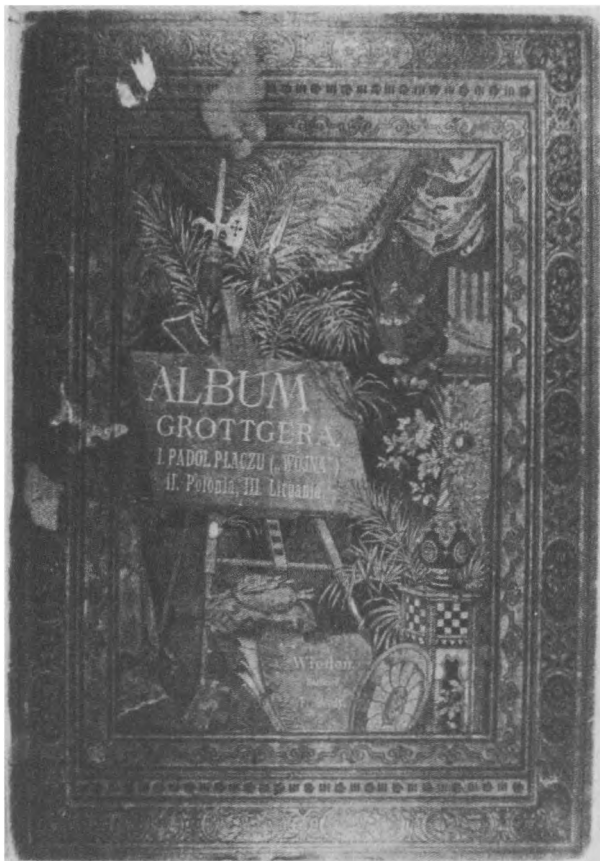
- 30 **J. Sienkiewicz**, *Pamięci A. Grottgera w setną rocznicę urodzin. Katalog wystawy*, Warszawa 1938.
- 31 **J. Bołoz-Antoniewicz**, *Grottger*, Lwów b.d., cyt. za **M. Porębski**, op. cit., s. 129.
- 32 **A. Potocki**, op. cit., s. 118.
- 33 **J. Bołoz-Antoniewicz**, op. cit., s. 347; Grottger uważał, że kartony, umieszczone na wystawie w formach półkolistych, będą lepiej przemawiały do widza. Dziś powiedzieliśmy, że chodziło mu o pogłębienie narracyjnego sposobu odbioru.
- 34 **A. Potocki**, op. cit., s. 128-129.
- 35 **A. Lewicka-Morawska**, *Kwestia przynależności do inteligencji malarzy generacji międzypowstaniowej*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku*. Studia pod redakcją **R. Czepulis-Rastenis**, Warszawa 1989, s. 133.
- 36 Por. skróconą wersję kalendarium, które ukaże się w katalogu dzieł wszystkich artysty: *Grottger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin*, op. cit.
- 37 Tamże, *Wybór tekstów źródłowych*, s. 29.
- 38 **A. Lewicka-Morawska**, *Społeczny i artystyczny status polskiego malarza między romantyzmem i neoromantyzmem*, Warszawa 1984 (mps pracy doktorskiej pod kierunkiem doc. dra **W. Juszczyka**, Instytut Sztuki PAN), s. 146.
- 39 **M. Wallis**, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.
- 40 **M. Wallis**, op. cit., s. 136.
- 41 Dochód z wystawy przeznaczono, jak to często bywało, na cel charytatywny, pomoc lwowskiemu pułkowi Nużanów.
- 42 *Arthur i Wanda*, op. cit., t. I, s. 290.
- 43 **Bryl**, s. 318.
- 44 *Arthur i Wanda*, list z 31 VII 1866 r., cyt. za: *Katalog wystawy 1988*, op. cit., s. 59.
- 45 Tamże, op. cit., t. s. 379.
- 46 **Bryl**, s. 222.
- 47 **A. Lewicka-Morawska**, *Społeczny i artystyczny status...*, op. cit., s. 50.
- 48 *Arthur i Wanda*, op. cit., t. I, s. 332.
- 49 Tamże, t. II, s. 184.
- 50 "Czas", 1867, nr 173, cyt. za: **Bryl**, s. 235.
- 51 "Tygodnik Ilustrowany", 1867, s. 284-285, cyt. za: **J. Sosnowska**, *Kilka uwag o recepcji twórczości Artura Grottgera w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Artur Grottger. Materiały sesji...*, op. cit., s. 93.
- 52 *Arthur i Wanda*, op. cit., list z 10 maja 1867 r.
- 53 **Lucjan Siemieński** uczynił to jako pierwszy w artykule, który ukazał się w "Czasie", nr 297 z 1867 r.
- 54 **A. Szczepański**, *Artur Grotger [sic!]. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868 (odbitka z "Kaliny", 1868, nr 5-15).
- 55 **S. Tarnowski**, *A. Grottger*, Kraków 1886, wyd. II.
- 56 Cyt. za: *Polska, jej dzieje i kultura*, op. cit., s. 754.
- 57 *Mowa Kornela Ujejskiego miana na pogrzebie Artura Grottgera 4 VII 1868*, Lwów, nakładem "Dziennika Lwowskiego".

- 58 S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892.
- 59 Cyt. za: H. Ostrowska-Grabska, *Bric-a-brac*, Warszawa 1978, s. 23.
- 60 H. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski a romantyzm [w:] Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i pierwszej połowy wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 173.
- 61 A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 76. O tych problemach pisał także W. Juszcak, *Modernizm*, Warszawa 1977, s. 69.
- 62 Rozdział 3, część 2.
- 63 Tamże, s. 240.
- 64 O ważniejszych wystawach grottgerowskich: A. Król, *Artur Grottger, Katalog...*, s. 91.
- 65 Tamże.
- 66 Na całej ówczesnej działalności wydawniczej zaważyło istnienie dwóch stron, zawiadujących grottgerowską spuścizną. Jedną stanowiła siostra artysty, do której przyłączyła się część rodziny, drugą - narzeczona artysty, wtedy już żona K. Młodnickiego, Wanda, pilnie zabiegająca o pośmiertną sławę niedoszłego małżonka. Por. Bryl, s. 330.
- 67 A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886, cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, opr. I. Jakimowicz i A. Porębska, Warszawa 1961, s. 310.
- 68 Cyt. za: S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, s. 159.
- 69 Bryl uważa, że stosunkowo wcześnie rysunki Grottgera służyły jako ilustracje w opracowaniach typu naukowego, dotyczących powstania. Jednak pierwsza z cytowanych przez niego prac tego rodzaju pochodzi dopiero z 1917 r.
- 70 K. Wyka pisał, że Malczewskiego i Żeromskiego łączył kult dla Artura Grottgera. Malczewski uważał Grottgera za twórcę wyższego i donioślejszego od Matejki. Nie można takiej opinii wyjaśnić od strony warsztatu artystycznego Grottgera i Malczewskiego, oraz pochwał zrozumiałych w wypadku takiego podobieństwa. Chodziło o względy ideologiczne: Grottger, malarz Powstania Styczniowego, a więc malarz ruchu narodo-wo-wyzwoleńczego w ogóle. Stąd, kiedy w związku z rewolucją 1905 r. Malczewski sięgnął ponownie po wątek anhelliczny, jednocześnie u Żeromskiego w *Róży*, w szopie na Pałubach w Nałęczowie prelegent w rocznicę Powstania Styczniowego wyświetla prostym słuchaczom *Polonię* Grottgera. Podobny prelegent w ironicznym opowiadaniu *Z odczytem (1907) jedzie na zapadłą wieś lubelską, biorąc ze sobą "pudełko z Grottgerowskimi kliszami"*, *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, s. 21.
- 72 A. Król, *O ważniejszych wystawach*, op. cit., s. 91; także reproduktowane fotografie z wystawy.
- 73 M. Kitowska-Łysiak, *Ofiara. Kilka słów o autoportretach Stanisława Dębickiego*, [w:] *Entre court et jardin czyli pomiędzy mecenasem i artystą. Księga ku czci profesora Andrzeja Ryszkiewicza*, Roczniki Humanistyczne KUL, Lublin 1987, T. XXXV, z. 4, s. 257.
- 74 Warto może w tym miejscu zasygnalizować problem istotny dla historyków sztuki: autor cytowanej syntezy modernizmu w polskim malarstwie, W. Juszcak, upatruje początków luminizmu (rozumienie roli światła) w naszej sztuce w dziełach Grottgera. Lu-

- minizm ten miał przesądzić o niezwykłości i szczególności polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku, *Modernizm*, op. cit., s. 60.
- 75 Szeroko problem ten omówił Bryl, zwracając uwagę zwłaszcza na znaczenie recenzji monografii Bóloza, napisanej przez **W. Tatarkiewicza**, "Świat" nr 22 z 1911 r.
- 76 **M. Gerson-Dąbrowska**, *Grottger*, Warszawa 1918.
- 77 **M. Treter**, *Grottger*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura*, op. cit., s. 745.
- 78 "Wiedza i Życie" nr 4.
- 79 **Bryl**, s. 281.
- 80 Odrębnych badań wymagałoby określenie roli prac Grottgera przy okazji obchodów stulecia Powstania Styczniowego w 1963 roku.
- 81 Jedyna nowa monografia artysty, która ukazała się po ostatniej wojnie, to praca **J. Puciaty-Pawłowskiej**, *Artur Grottger*, Toruń 1962. Nie wniosła ona wiele nowego. Cytowane *Materiały sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin...* są najciekawszym przeglądem problemów badawczych, dotyczących zwłaszcza cykli, i roli twórczości Grottgera w kulturze polskiej II poł. XIX w.

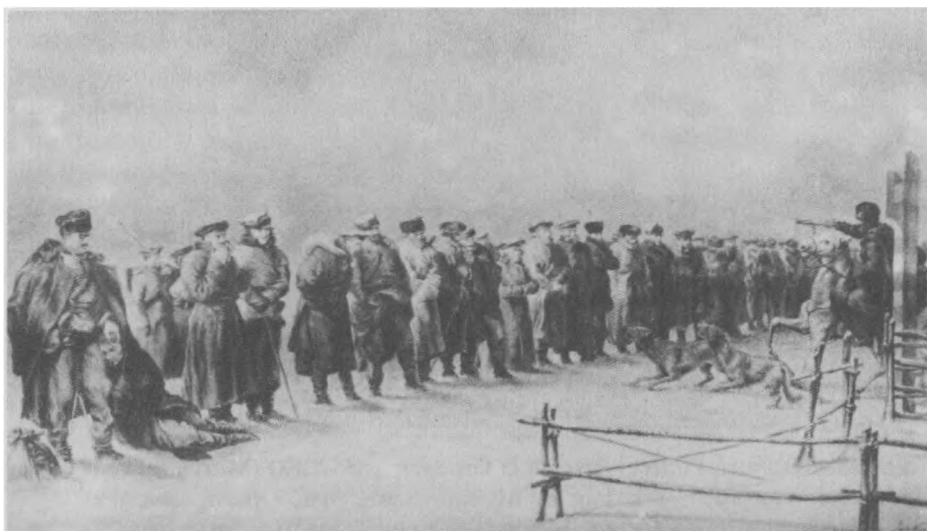


Stanisław Dębicki, Portret własny á la Grottger, 1885-1890 (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), przedruk za: M. Kitowska-Łysiak, *Ofiara*, "Roczniki Humanistyczne", t. XXXV, z.4, Lublin 1967 (repr. T. Stani).



Okladka: Album Grottgera, I. *Padół płaczu* ("Wojna"). II. *Polonia*, III. *Litwania*, Wiedeń (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).

Jan Kasprzycki, kopia A. Grottger, *Pochód na Sybir* (1889), według oryginału z 1867 r. (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).

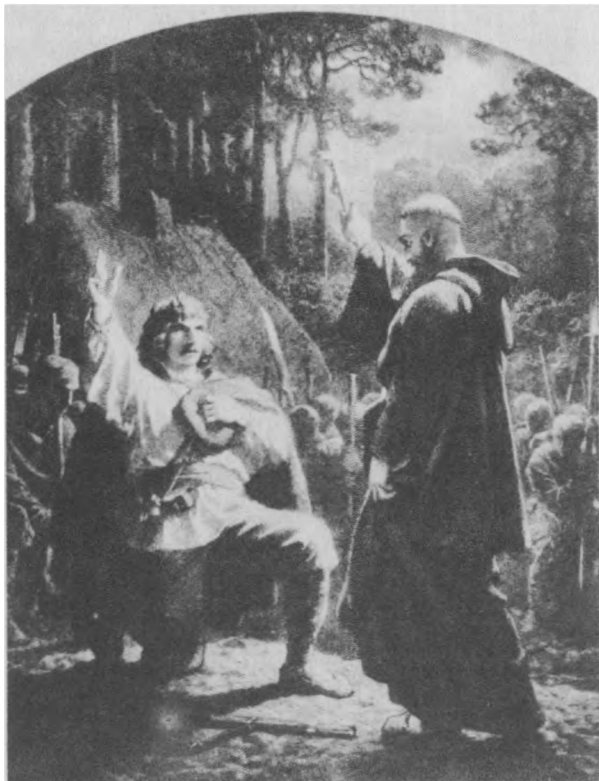




A. Grottger, Z cyklu *Warszawa*, VI - *Wdowa* (1861), wyd. Warszawa 1938 (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).

J. Malczewski, *Niedziela w kopalni*, 1884 r. (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).





A. Grottger, *Przysięga* - z cyklu *Litwania* (1864-1866), heliograviura, Wiedeń (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).

A. Grottger, *Bitwa* - z cyklu *Polonia* (1863), heliograviura, Wiedeń (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).





A. Grottger, *Żałoba* - z cyklu *Polonia* (1863), heliograviura, Wiedeń (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).



A. Grottger, *Sybiracy*, litografia (w zbiorach Muzeum Niepodległości, foto: T. Stani).