

Anna Myślińska

"Polonia" Antoniego Tańskiego w Kałkowie na Kielecczyźnie

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 20, 149-172

2000

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 MYŚLIŃSKA

„POLONIA” ANTONIEGO TAŃSKIEGO W KAŁKOWIE NA KIELECCZYŹNIE

Alegoryczne przedstawienie Polonii pojawiło się po raz pierwszy w sztuce polskiej około poł. XVI w. Na frontyśpisie *Quincunx* Stanisława Orzechowskiego z 1564 r.¹ anonimowy rytownik wyobraził posagową postać kobiety w koronie na głowie i z białym orłem, wspartą na ramionach króla (Zygmunta Augusta) i papieża. Postaci umieścił we wnętrzu kościoła, czym podkreślił polityczny i sakralny charakter Polonii. Takie wyobrażenia *Rei Publicae* wiązało się zapewne z propagandowym hasłem boskiego pochodzenia najwyższej władzy w państwie. W kształtującej się wówczas świadomości społecznej instytucja państwa postrzegana była nierozdzielnie od instytucji tronu. Ustalony zespół znaków ikonicznych, alegoryzujących państwo, wszedł na stałe do repertuaru przedstawień plastycznych². Wraz z upływem czasu i zmianami w sytuacji politycznej zespół znaków i symboli ulegał aktualizacji, polityczny zaś i sakralny charakter Polonii, jako archetyp, nie musiał być już każdorazowo podkreślany³. Podobnie jak mity narodowe, które pozostawały nośnikami tradycji i zapewniały cią-

¹ J. A. Chrościcki *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*. Warszawa 1983, il. 21.

² Treść niemal każdej fundacji artystycznej na przestrzeni XVI w. w Polsce zawierała elementy świadomości historycznej. Umiejętność posługiwania się historią dla celów publicznych i prywatnych zdaje się dowodzić, że świadomość historyczna w Polsce XVI w. pod wieloma względami przewyższała ówczesną wiedzę historyczną. T. Jakimowicz *Przeszość i teraźniejszość w sztuce wieku XVI w Polsce*. W: *Świadomość historyczna Polaków*. Pod red. J. Topolskiego. Łódź 1981, s. 166-169 i in.

³ Na temat ewolucji symbolicznych i alegorycznych przedstawień Polonii pisali m.in.: A. Ryszkiewicz *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przelomu XVIII i XIX w.* W: *Ikonoografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, czerwiec 1975*. Pod red. M. Poprzęckiej. Warszawa 1977, s. 227-240; B. Ochmańska *Polonia. Alegoria i symbol w malarstwie polskim XIX w.* BHS XLI: 1979, 1, s. 129-132; J. Walek *Alegoria Polski Jana Matejki. Kazanie Skarżyskiego – Rejtan – Rok 1863*. W: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*. Warszawa 1979; J. Malinowski *Imitacje świata – o polskim malarstwie i krytyce artystycznej II połowy XIX wieku*. Kraków 1987, s. 77-92; A. Sieradzka *Polonia Rediviva. Odzyskanie niepodległości w sztuce polskiej lat 1918-1939*. Pod red. M. Bieleckiej-Łach. W: *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988*. Warszawa 1992, s. 315-324.

głość między pokoleniami⁴, Polonie w ciągu wieków stawały się powszechnie rozumianym, uniwersalnym zapisem stanu państwa.

Największa liczba tego typu przedstawień powstała w okresie porozbiorowym, kiedy malarstwo historyczne zdominowane zostało przez treści patriotyczne. Począwszy od *Grobu Ojczyzny* Franciszka Smuglewicza z 1793 r., przez kompozycje Bogumiła Plerscha, Józefa Peszki, Ary Scheffera, Artura Grottgera, Jana Matejki, czy słynną *Polonię* Jana Styki, artyści wyobrażali martyrologię własnego narodu i budzili nadzieję Polaków na odzyskanie wolności. Jednocześnie postępowała ewolucja ikonografii tematu w kierunku rozbudowanego teatru alegorycznego. Wśród nowych symboli pojawiły się np. postaci Madonny i świętych, a także kajdany na rękach i nogach Polonii, orły zaborcze, obrońcy ojczyzny i koryfeusze polskiej kultury.

Mimo wielkiej popularności alegorii już w XVIII w. rozpoczęła się jej stopniowa, postępująca w czasie, dewaluacja⁵. Kolejne dzieła uzasadniała jednak sytuacja polityczna państwa i w związku z nią umacniająca się świadomość narodowa polskiego społeczeństwa. Przemocny wpływ na te przemiany, podobnie zresztą jak we wszystkich narodach i państwach europejskich, wywarły Wielka Rewolucja Francuska i epoka Napoleońska⁶, a także idee Romantyzmu.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r. zapowiadało i ogłaszało kilka przedstawień Polonii Jacka Malczewskiego z lat 1914-1918, charakteryzujących się odejściem od rozbudowanej kompozycji alegorycznej i koncentracją na głównym motywie – monumentalnej postaci kobiecej, zaopatrzonej w atrybuty królestwa i symbole odzyskanej wolności⁷. Z tego samego czasu pochodzą również dwie kompozycje: Jacka Mierzejewskiego (*Polonia*, 1915) i Vlastimila Hofmana (*Polonia*, 1919), z leżącą na sarkofagu postacią kobiecą. Polonia Mierzejewskiego zaledwie unosi się ku górze, atakowana przez trzy wrony (symbole państw zaborczych)⁸, natomiast naznaczona stygmatami Polonia Hofmana leży bez życia, a odzyskaną

⁴ W Wrzesiński *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku*. „Polska myśl polityczna XIX i XX wieku” t. 9 – „Polskie mity polityczne XIX i XX w.”, Wrocław 1994, s. 5.

⁵ J. Woźniakowski *Kilka uwag o symbolu i alegorii*. W: *Ikografia romantyczna, Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce ...*, s. 39-40.

⁶ T. J. Zuchowski *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie 1800-1848*. Poznań 1991, s. 5. Np. w Niemczech i we Francji, wraz z formowaniem się poczucia przynależności narodowej i narodowego patriotyzmu, pojawiły się w XIX i na pocz. XX w. liczne alegorie państwa. Germanie z lat 1848, 1895 i 1898 reprodukuje T. Szarota *Niemiecki Michel*. Warszawa 1988, il. 21, 44 i 50, a Germanię P. Veita z ok. 1835 r. T. J. Zuchowski *Patriotyczne mity...*, il. 94. Znane alegorie Francji namalowali: E. Delacroix – *Wolność wiodąca lud na barykady*, 1830 (Paryż, Luwr) i H. Daumier – *Republika*, 1848 (Paryż, Muzeum Orsay, szkic).

⁷ Do tego cyklu należą Polonie: z postacią Hermesa (1914, własność prywatna), z pasem kontuszowym, koszem na plecach i postacią żołnierza (1914, własność prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, Dep. 3006), obmywająca ręce (1918, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. MNKi/M/930), z kaduceuszem (1918, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. MNKi/M/957) i zaplatająca warkocz (1918, własność prywatna). Z Poloniami z tego okresu związane były również inne obrazy J. Malczewskiego, np. kilka wersji *Nike Legionów i Pytii*; J. Puciata-Pawłowska *Jacek Malczewski*. Wrocław i in. 1968, s. 238; *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej*. Poznań 1968. Przedmowa P. Michałowski, s. 43; T. Grzybkowska *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*. Warszawa 1996, s. 31-33.

⁸ J. Mierzejewski – *Polonia*, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 3555.

niepodległość symbolizują jedynie biały orzeł z rozpostartymi skrzydłami i rozerwane kajdany⁹.

Po 1918 r. Polonie były nadal aktualnym tematem wypowiedzi historycznej. Alegoryzowano nimi odzyskaną przez ojczyznę niepodległość, lecz jednocześnie wykorzystywano do pracy na rzecz kraju. Czyniono to przede wszystkim poprzez masowe druki plakatów, kart pocztowych, nalepek naokiennych i znaczków kwestowych. Zrozumiały dla ogółu społeczeństwa język symboliczny Polonii sprawdzał się również doskonale w warunkach pokoju. Licznie powstające kompozycje nie zawsze wynikały zresztą z autentycznego zainteresowania losami kraju i historyczno-patriotycznego charakteru twórczości. Najczęściej o sytuacji polityczna obliwowała twórców do podjęcia tematyki narodowej w celach propagandowych¹⁰. Artyści rzadko otrzymywali wówczas zamówienia na kosztowne, wielkoformatowe obrazy alegoryczne. W prasie pojawiały się za to coraz częściej głosy krytykujące „przestarzałe” dzieła¹¹. Zresztą nie bez powodu. Kontynuatorami literacko-historycznego nurtu w sztuce polskiej byli przede wszystkim malarze tradycjoniści, działający na marginesie nowych form sztuki.

Duża grupa projektów do wielkoformatowych Polonii powstała w II Rzeczypospolitej jako plon publicznego konkursu na malowidła do sali Sejmu w Warszawie, ogłoszonego przez marszałka Sejmu w 1929 r.¹² W założeniu miał to być duży rozmiarów tryptyk, do którego szkic i fragment malowidła w pełnych wymiarach należało przedstawić komisji konkursowej¹³. Mimo że temat konkursu określono jako dowolny, artyści niemal powszechnie podjęli temat alegorii Polski¹⁴. Spośród 28 nadesłanych projektów w ścisłym konkursie znalazło się dwanaście¹⁵. Ostatecznie nagrodzono czterech autorów, przyznając dwie pierwsze i dwie drugie nagrody. Pierwsze nagrody otrzymali: Ludomir Ślodziński i Józef Mehoffer, dwie drugie zaś Kazimierz Sichulski i Bronisław Bartel¹⁶. Nagrodzonych projektów malowideł do Sali Sejmu w Warszawie nigdy nie zrealizowano. Krytyka artystyczna zaś uznała sam konkurs za nieudany i postulowała jego powtórzenie¹⁷. Do dzisiaj zachowały się jedynie konkursowe

⁹ V. Hofman – *Polonia*, 1919, Muzeum Okręgowe w Radomiu, nr inw. Sp. M. 235; artysta uważał *Polonię* za jeden ze swoich najlepszych obrazów. E. Wolniewicz-Mierzwińska *Władimir Hofman – Twórczość do roku 1939*. W: *Dzieła czy kicze*. Pod red. E. Grabskiej i S. Jaroszewskiego. Warszawa 1981, s. 438-439.

¹⁰ A. Sieradzka *Polonia Rediviva...*, s. 316.

¹¹ Krytyczne uwagi na temat alegorycznych dzieł J. Styki wyraził [K.L.] w artykule poświęconym wystawie Jana, Tadeusza i Adama Styków w warszawskiej Zachęcie w 1926 r., „Myśl Narodowa” 1926 nr 8, s. 126.

¹² „Architektura i Budownictwo” 1929 nr 1, s. 32-33.

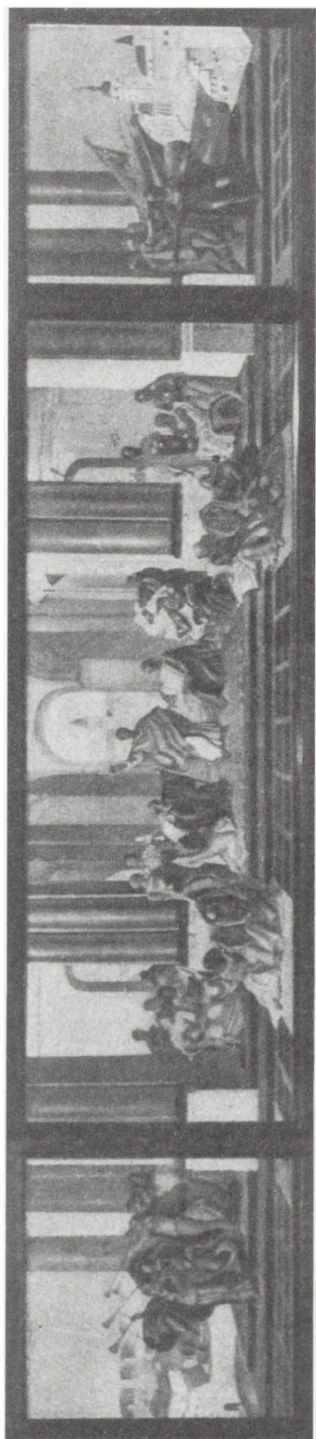
¹³ Wymiary konkursowego tryptyku do sali Sejmu w Warszawie: scena środkowa – 13,96 x 4,65 m, części boczne – 4,52 x 4,65 m. Tryptyk miał być wykonany olejno na płótnie i naklejony na ścianie. „Architektura i Budownictwo” ..., s. 32.

¹⁴ „Polonie ubrane, rozebrane, z koroną i mieczem, bez korony i miecza...” – tak o konkursowych Poloniach pisał S. Rutkowski. „Polska Zbrojna” 1929 nr 318, s. 6.

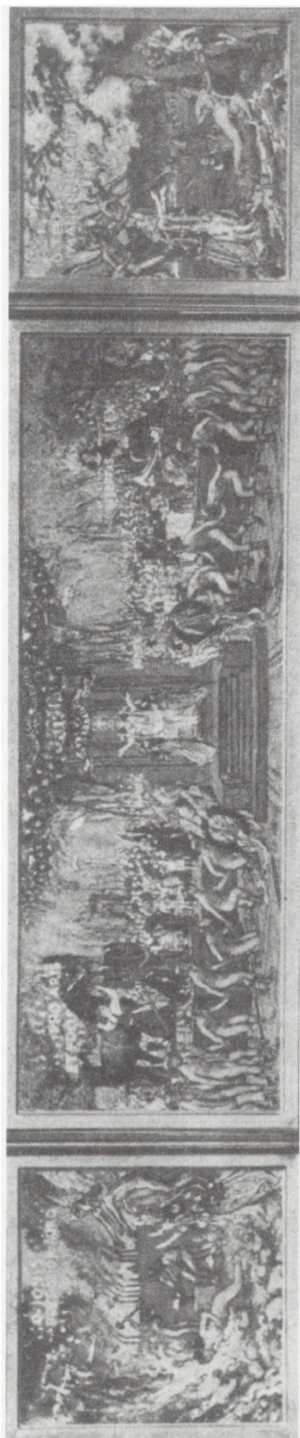
¹⁵ Do udziału w konkursie zaproszono: T. Pruszkowskiego, L. Ślodzińskiego, J. Mehoffera, K. Sichulskiego i W. Rogulskiego („Architektura i Budownictwo” ..., s. 32). Poza pracami wymienionych malarzy w finale konkursu znalazło się więc tylko kilka projektów innych artystów.

¹⁶ W. Husarski „Tygodnik Ilustrowany” 1929 nr 45, s. 863; S. Rutkowski „Polska Zbrojna” ..., s. 6; J. Kleczyński „Kurier Warszawski” 1930 nr 300, s. 16; „Słowo” 1930 nr 11, s. 2.

¹⁷ „Nawet projekty wybitnych artystów nie odznaczały się oryginalnością ujęcia formy i kompozycji ani monumentalnością stylu. Uderza tutaj brak głębszej tradycji



a)



b)



c)



d)

Ryc. 1. Projekty malowideł do sali Sejmu w Warszawie nagrodzone na konkursie w 1929 r.: a. projekt Ludomira Ślondzińskiego – I nagroda; b. projekt Józefa Mehoffera – I nagroda; c. projekt Kazimierza Sichulskiego – II nagroda; d. projekt Bronisława Bartla – II nagroda

projekty (całe lub ich części), wykonane przez Józefa Mehoffera, Vlastimila Hofmana, Stanisława Kaczora-Batowskiego, Jana Wydrę i Pawła Gajewskiego¹⁸.

Istnieje jednak dzieło, które nie brało udziału w samym konkursie, a powstało pomiędzy 1929 a 1938 r. zapewne na skutek jego rozpisania. Jest nim dużych rozmiarów *Polonia* (olej, płótno, 302 x 1246 cm), namalowana w Warszawie przez malarza-amatora Antoniego Tańskiego. W 1992 r. *Polonię* przekazał do Sanktuarium Maryjnego w Kalkowie (obecne woj. świętokrzyskie)¹⁹ ksiądz Kazimierz Jancarz²⁰, który zakupił ją od spadkobierców malarza.

Nazwisko Antoniego Tańskiego nie figuruje w żadnym z opracowań i słowników dotyczących malarstwa okresu międzywojennego. Nad wyraz skąpe informacje o jego osobie pochodzą przede wszystkim od rodziny malarza²¹, choć i te, prawdopodobnie na skutek upływu czasu i chęci dodania ważności osobie autora, w większości uległy fabulacji. Nie wiadomo tak naprawdę, gdzie Tański się urodził i gdzie kształcił, choć od jego śmierci minęło zaledwie kilkadziesiąt lat. Urodził się zapewne ok. 1870 r.²² Już jako człowiek dojrzały ożenił się z warszawianką Janiną z Ziębińskich; wkrótce urodziła się córka Antonina. Tańscy mieszkali w Warszawie, tam też Antoni pracował, zajmując się zapewne remontami mieszkań²³. Był miłośnikiem historii Polski i malarstwa. W poglądach politycznych popierał Narodową Demokrację.

w malarstwie dekoracyjnym w związku z architekturą i opanowaniem przestrzeni oraz wielką rozbieżność w technicznym traktowaniu malowideł, z których żadne nie nadaje się do ozdobienia tej pięknej sali. Konkurs powinien być bezwarunkowo powtórzony". K. Winkler, „Droga” 1929, 11, s. 1025, cyt. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-39*. Praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego. Wrocław i in. 1974, s. 214.

¹⁸ Tryptyk J. Mehoffera pt. *Radość życia* (1929), Muzeum Narodowe w Krakowie, nr dep. 3474, ekspozycja w Domu Mehoffera, a szkic węglem do tej kompozycji (1929) w zbiorach prywatnych. *Polonia triumphans* V. Hofmana (część środkowa, 1929), Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, depozyt w Muzeum w Szklarskiej Porębie, nr inw. M.JG AH 6060. Również środkowa część projektu dekoracji do sali Sejmu wykonana przez S. Kaczora-Batowskiego (1929), Muzeum Sejmu Polskiego w Warszawie, nr inw. MSP 744; A. Sieradzka *Polonia Rediviva...*, s. 320, przyp. 8 i 10. Tryptyk J. Wydry (godło *Rok 1180*, 1929 r.), Muzeum w Łęczycy, nr inw. MŁ/AS-256-257-258, projekty części bocznych malowideł autorstwa P. Gajewskiego (1929) w zbiorach prywatnych.

¹⁹ Sanktuarium Królowej Polski Matki Ziemi Świętokrzyskiej w Kalkowie k. Starachowic.

²⁰ Ksiądz Kazimierz Jancarz (1947-1993), duszpasterz ludzi pracy, jeden z kapłanów „Solidarności”, działacz społeczny (m.in. organizator Międzynarodowej Konferencji Praw Człowieka w Mistrzejowicach w 1988 r.). Od 1989 r. proboszcz parafii w Lubożycy pod Krakowem.

²¹ Andrzej i Krystyna Zajączkowsy z Warszawy.

²² Wskazuje na to autoportret z pędzlem w ręce, malowany u schyłku życia, który Tański umieścił w lewym dolnym narożniku *Polonii*.

²³ Rodzina A. Tańskiego utrzymywała, że w młodości kształcił się w Petersburgu w dziedzinie architektury. Nie potwierdziła tego kwerenda archiwalna (informacja z 1994 r. od dra Waldemara Baraniewskiego). Nie znalazła również potwierdzenia informacja na temat pracy zawodowej Tańskiego. Rodzina utrzymywała, że w okresie międzywojennym pracował jako architekt i budowniczy domów na Saskiej Kępie w Warszawie. Nazwisko Antoniego Tańskiego nie figuruje jednak wśród architektów i budowniczych działających w międzywojniu w tym rejonie Warszawy. H. Farytna-Paszkiwicz *Saska Kępa 1918-1939. Architektura i urbanistyka*. „Studia z Historii Sztuki PAN” t. 43. Wrocław i in. 1989.

Z czasem małżeństwo Tańskich rozpadło się. Tański opuścił rodzinę i zamieszkał na obrzeżu stolicy. Pracował wówczas tylko dorywczo, popadł w kłopoty finansowe, co spowodowało, że przestał łożyć na utrzymanie żony i córki. W tym okresie zapewne rozpoczął malowanie *Polonii*. Wszystkie zarobione pieniądze przeznaczył na ten cel, sam żyjąc niemal ascetycznie. Pracował nad obrazem w wynajętym budynku gospodarczym do ok. 1938 r. *Polonia* stała się dziełem jego życia²⁴. Antoni Tański zmarł niedługo po ukończeniu płótna w Warszawie, zapewne w 1938 r., gdzie został pochowany²⁵. Po śmierci Tańskiego *Polonia*, zwinęta na wałku, znalazła się w warszawskim mieszkaniu żony malarza, gdzie przetrwała również II wojnę światową²⁶. W okresie powojennym, gdy zmarły już żona i córka Tańskiego, płótno trafiło w ręce dalszej rodziny. W latach 80. spadkobiercy zamierzali podzielić *Polonię* na części i sprzedać za granicą, ale zgodnie z obowiązującymi przepisami nie uzyskali zgody na wywóz obrazu z kraju. W tym czasie płótno, rozwinięte na ziemi, pokazano opodal warszawskiego barbakanu²⁷. Ostatecznie *Polonię* sprzedano w Polsce księdzu Kazimierzowi Jancarzowi, który przekazał ją do Sanktuarium w Kałkowie. Tam właśnie w 1992 r. obraz, po raz pierwszy od chwili namalowania, napięto na blejtram i poddano pobieżnej konserwacji. Od 1993 r. *Polonia* znajduje się w stałej ekspozycji sanktuarijnego Domu Pielgrzyma im. Jana Pawła II.

Fenomen *Polonii* Tańskiego polega przede wszystkim na stworzeniu przez niego dzieła wielkiego, w założeniu ponadczasowego, obrazującego jego własne widzenie dziejów Polski. Malował je dla potomnych, ufając zapewne, że historia nada mu odpowiednią rangę, że doceni również jego samego jako historyka i malarza. Rozpisanie konkursu na malowidła do sali sejmowej i jego mierne wyniki wpłynęły zapewne na decyzję o rozpoczęciu pracy nad monumentalnym dziełem. *Polonia* Antoniego Tańskiego jest największym z zachowanych realizacji tego tematu²⁸. Nie wiadomo, czy autor myślał o przyszłym umieszczeniu jej w sali sejmowej. Duże wymiary obrazu, zbliżone do wymogów malowidła konkursowego, i jego podniosła treść mogą wskazywać na takie właśnie zamiary autora.

²⁴ Rodzina malarza podała informację, że w czasie malowania *Polonii* Tański powiełał niewielkie jej fragmenty, by zdobyć fundusze na malowanie głównego płótna. Autorce nie udało się jednak odnaleźć tych obrazów. Nie wiadomo więc, czy Tański naprawdę je malował.

²⁵ Rodzina malarza podała informację, że Tański został pochowany na warszawskich Powązkach. Autorce nie udało się jednak odnaleźć grobu malarza ani informacji o jego istnieniu. Nazwisko Antoniego Tańskiego nie figuruje również w materiałach inwentaryzacyjnych Cmentarza Powązkowskiego. *Cmentarz Powązkowski. Materiały inwentaryzacyjne*. „Prace Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego” t. 1, kw. 1-14: Warszawa 1980.

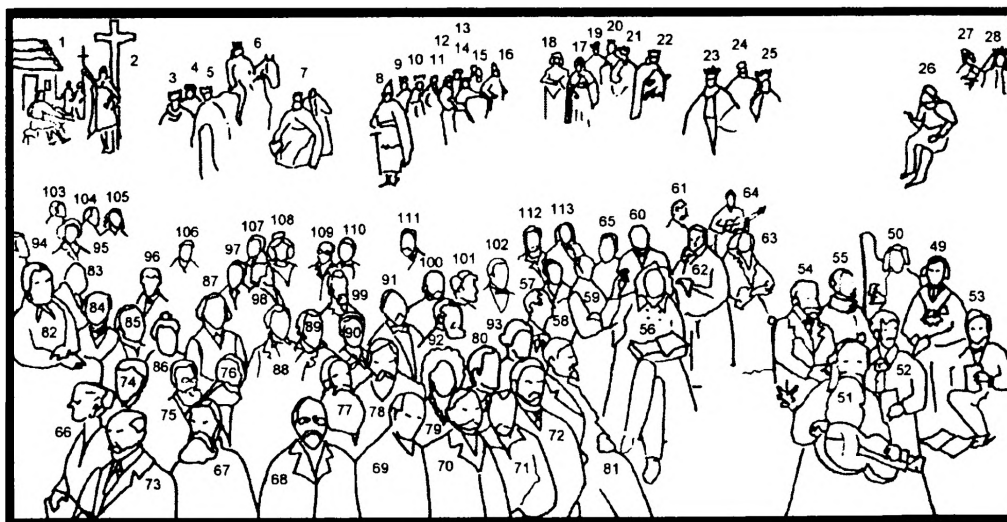
²⁶ Informacja od A. Zajączkowskiego. Wcześniej rodzina malarza wskazała Muzeum Narodowe w Warszawie jako miejsce przechowywania płótna w czasie II wojny światowej. W Muzeum Narodowym w Warszawie *Polonia* nigdy jednak nie była zdeponowana. W dokumentach nie figuruje ani przyjęcie obrazu, ani jego zwrot. Dopiero po przedstawieniu rodzinie malarza pisma na ten temat z Muzeum Narodowego w Warszawie autorka uzyskała informację o prawdziwym miejscu przechowywania *Polonii* w czasie II wojny.

²⁷ Informacja od A. Zajączkowskiego.

²⁸ Drugą co do wielkości *Polonią* jest obraz Jana Styki (300 x 595 cm) namalowany w 1891 r. dla ratusza lwowskiego (w ratuszu do 1929 r.). Hasło *Jan Styka* w U. Thieme, F. Becker *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. T. 32: Leipzig 1938, s. 264. Obecnie *Polonia* Styki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr VIII-136.



Ryc. 2. *Polonia* Antoniego Tańskiego eksponowana w Sanktuarium Maryjnym w Kalkowie na Kielecczyźnie, ok. 1938 r.



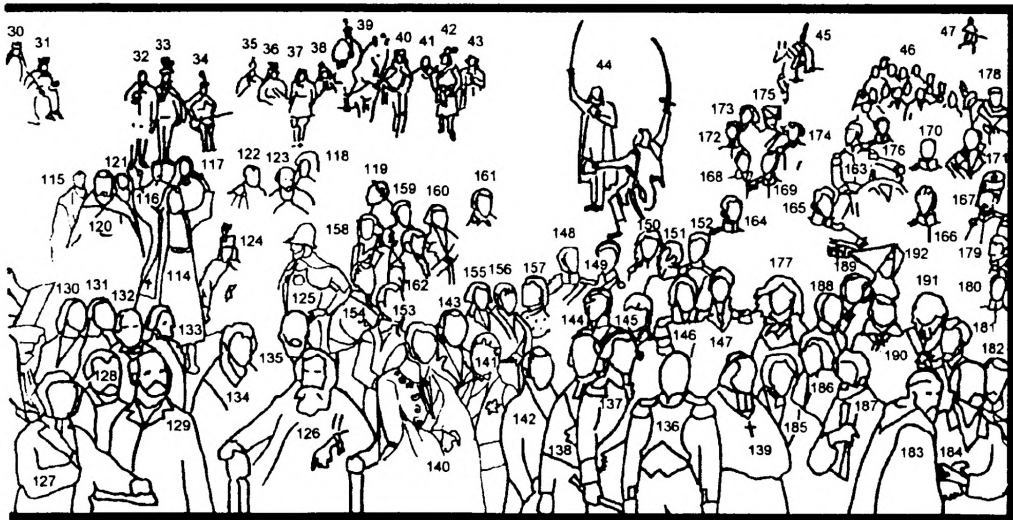
Ryc. 3. Schemat *Polonii* Antoniego Tańskiego z zaznaczeniem figurujących na niej osób

Pasmo górne:

1. Piast Kotodziej
2. Mieszko I
3. Bolesław Chrobry
4. Mieszko II Lambert
5. Kazimierz I Odnowiciel
6. Bolesław II Śmiały
7. Władysław Herman
8. Bolesław III Krzywousty
9. Władysław II Wygnaniec
10. Bolesław IV Kędzierzawy

11. Mieszko III Stary
12. Kazimierz II Sprawiedliwy
13. Władysław III Laskonogi
14. Leszek Biały
15. Henryk I Brodaty
16. Henryk II Pobożny
17. księżna Kinga
18. Bolesław V Wstydlawy
19. Leszek Czarny
20. Przemysł II
21. Waclaw II Czeski

22. Władysław I Łokietek
23. Kazimierz III Wielki
24. Ludwik Węgierski
25. królowa Jadwiga
26. Władysław II Jagiello
27. Władysław III Warneńczyk
28. Kazimierz IV Jagiellończyk
29. Jan I Olbracht
30. Aleksander Jagiellończyk
31. Zygmunt I Stary
32. Zygmunt II August



- | | | |
|----------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| 33. Henryk III Walezy | 47. Józef Sowiński. | 59. Zygmunt Krasieński |
| 34. Stefan Batory | | 60. Stanisław Moniuszko |
| 35. Zygmunt III Waza | | 61. Aleksander Fredro |
| 36. Władysław IV Waza | Pasmo dolne: | 62. Stefan Garczyński |
| 37. Jan II Kazimierz | 48. Polonia | 63. Eleonora Ziemiecka |
| 38. Michał Korybut Wiśniowiecki | 49. Ignacy Krasicki | 64. Karol Kurpiński |
| 39. Jan III Sobieski | 50. Julian Ursyn Niemcewicz | 65. Kajetan Koźmian |
| 40. August II Mocny | 51. Józef Bohdan Zaleski | 66. Zofia Kossak-Szczucka |
| 41. Stanisław Leszczyński | 52. Antoni Malczewski | 67. Aleksander Świętochowski |
| 42. August III Sas | 53. Konstanty Świdziński | 68. Zenon Przesmycki |
| 43. Stanisław August Poniatowski | 54. Oskar Kolberg | 69. Stefan Żeromski |
| 44. Tadeusz Kościuszko | 55. Jan Kazimierz Wilczyński | 70. Stanisław Wyspiański(?) |
| 45. Józef Poniatowski | 56. Adam Mickiewicz | 71. Jan Kasprzowicz |
| 46. grupa Belwederczyków | 57. Artur Grottger | 72. Michał Bałucki |
| | 58. Juliusz Słowacki | |

- | | | |
|----------------------------------|---|--|
| 73. Antoni Tański - autor obrazu | 114. Piotr Skarga | 154. Stanisław Wodzicki |
| 74. Maria Rodziewiczówna | 115. Jan Kochanowski | 155. Walenty Gagatkiewicz |
| 75. Adolf Dygasiński | 116. Sebastian Klonowicz | 156. Andrzej Dybek |
| 76. Franciszek Smolka | 117. Szymon Szymonowicz | 157. Józef Rafał Czerwiakowski |
| 77. Józef Ignacy Kraszewski | 118. Jan Andrzej Morsztyn | 158. Stanisław Małachowski |
| 78. Adam Asnyk | 119. Maciej Sarbiewski | 159. Walenty Sobolewski |
| 79. Maria Skłodowska-Curie(?) | 120. Jan Karol Chodkiewicz | 160. Ludwik Gutakowski |
| 80. Władysław Reymont | 121. Stanisław Koniecpolski | 161. Stanisław Kostka Potocki |
| 81. Henryk Sienkiewicz | 122. Jeremi Wiśniowiecki | 162. Ksawery Działyński |
| 82. Wojciech Jastrzębowski | 123. Stefan Czarniecki | 163. Józef Chłopicki |
| 83. Józef Maksymilian Ossoliński | 124. Stanisław Żółkiewski | 164. Tomasz Łubieński |
| 84. Ignacy Domeyko | 125. Zawisza Czarny(?) | 165. Maciej Rybiński |
| 85. Józef Głuchowski | 126. Jan Matejko | 166. Jan Zygmunt Skrzynecki |
| 86. Eliza Orzeszkowa | 127. Henryk Marconi | 167. Michał Czajkowski |
| 87. Julian Bartoszewicz | 128. January Suchodolski | 168. Henryk Dembiński |
| 88. Henryk Rzewuski | 129. Juliusz Kossak | 169. Wojciech Chrzanowski |
| 89. Kazimierz Brodziński | 130. Michał Stachowicz | 170. Jan Umiński |
| 90. Narcyza Żmichowska | 131. Jan Bogumił Plersch | 171. Józef Bem |
| 91. Seweryn Goszczyński | 132. Jan Feliks Piwarski | 172. Franciszek Żymirski |
| 92. Kornel Ujejski | 133. Franciszek Smuglewicz | 173. Józef Zajączek |
| 93. Maria Konopnicka | 134. Antoni Brodowski | 174. Roman Sołtyk |
| 94. Tadeusz Czacki | 135. Władysław Oleszczyński | 175. Berek Joselewicz |
| 95. Jan Śniadecki | 136. Napoleon Bonaparte | 176. Józef Zaliwski |
| 96. Samuel Bogumił Linde | 137. Fryderyk August Książę
Warszawski | 177. Emilia Plater |
| 97. Karol Mecherzyński | 138. Kacper Cieciszowski | 178. Ludwik Jasieński |
| 98. Paulina Krakowowa | 139. Karol Skórkowski | 179. Wincenty Tyszkiewicz |
| 99. August Cieszkowski | 140. Onufry Wyczechowski | 180. Cezary Plater |
| 100. Teofil Lenartowicz | 141. Tomasz Wawrzecki | 181. Artur Zawisza |
| 101. Wincenty Pol | 142. Tadeusz Matuszewicz | 182. Roman Sanguszko |
| 102. Władysław Syrokomla | 143. Józef Wybicki | 183. Tranquilian Antoni Romanowski |
| 103. Franciszek Siarczyński | 144. Wincenty Krasiński | 184. Leon Stempowski |
| 104. Onufry Kopczyński | 145. Józef Wielhorski | 185. Adam Czartoryski |
| 105. Stanisław Konarski | 146. Jan Henryk Dąbrowski | 186. Stanisław Staszic |
| 106. Jerzy Samuel Bandtkie | 147. Michał Sokolnicki | 187. Joachim Lelewel |
| 107. Adam Prazmowski | 148. Jan Kozieltulski | 188. Tadeusz Mostowski |
| 108. Klementyna Hoffmanowa | 149. Andrzej Niegodlewski | 189. Franciszek Ksawery Drucki-
Lubecki |
| 109. Józef Korzeniowski | 150. Józef Sułkowski | 190. Maurycy Mochnacki |
| 110. Bronisław Trentowski | 151. Stanisław Fiszer | 191. Jan Paweł Woronicz |
| 111. August Bielowski | 152. Kazimierz Tański | 192. Filipina Studzińska |
| 112. Tomasz Zan | 153. Józef Antoni Madaliński | |
| 113. Fryderyk Chopin(?) | | |

Tański był miłośnikiem historii Polski. Znajomość wydarzeń historycznych i postaci sławnych Polaków były mu bardzo pomocne przy malowaniu obrazu. Wiedział również, gdzie szukać potrzebnych źródeł ikonograficznych. Były nimi ryciny, wydawnictwa albumowe przedstawiające postaci sławnych Polaków, portrety, płótna historyczne malarzy polskich, a nawet fotografie. Przy pracy korzystał również ze źródeł pisanych: książek z zakresu historii Polski, kronik i herbarzy.

Polonię skomponował w dwóch poziomych, spiętrzonych nad sobą pasmach. W dolnym, wypełniającym 2/3 wysokości obrazu, pokazał „galerię” sławnych Polaków. Zgromadzonych wokół siedzącej Polonii, w górnym zaś niemal tysiącletnią historię państwa.

Polonia wyobrażona została jako młoda kobieta. To *Polonia triumphans*, w koronie na głowie, ubrana w biały, spięty złotą broszą na piersi chiton i udrapowany wokół bioder purpurowy himation (ubiór powtarza barwy sztandaru Polski). Towarzyszą jej dwie postaci: trębaczka w zbroi husarskiej i anioła z gałązką laurową i palmą (symbolami chwały i męczeństwa). Polonia spisuje gęsim piórem dzieje ojczyste, wspierając stopy na panopliach. Tworzą je: skóra lamparcia, tarcza, szyszak husarski, koł-

czan ze strzałami, buława, buzdygan i szabla turecka. Użyte przez malarza akcesoria stroju i uzbrojenia miały zapewne przypomnieć wielkie zwycięstwa oręża polskiego z XVII w., lecz jednocześnie alegoryzować odzyskaną przez Polskę w 1918 r. niepodległość.

Z obu stron malarz otoczył Polonię wybitnymi przedstawicielami polskiej kultury, nauki, wojska i polityki (ok. 200 osób). Postaci te żyły i działały w różnych epokach, największa zaś ich liczba w wieku XIX. Według Tańskiego to ci właśnie przedstawiciele narodu swoimi czynami i dziełami zasłużyli na miano wielkich Polaków. Postaci skomponowane zostały w rzędy i grupy, które z reguły odpowiadają epoce życia lub charakterowi działalności przedstawionych osób. Portrety w dolnej części płótna ułożył „amfiteatralnie” na tle ostro wznoszącego się ku górze terenu. Tym samym sugerował oddalenie się postaci od widza i uzasadniał zastosowanie w kompozycji perspektywy umownej. Nie było to być może najlepsze rozwiązanie, ale przy tej liczbie osób trudno było wymyślić coś lepszego. Jeśli Tański w ogóle zamierzał umieścić płótno w sali Sejmu w Warszawie, to taki układ postaci w paśmie dolnym mógł stać się pełnym powagi dopełnieniem prowadzonych obrad.

Podstawowym źródłem ikonograficznym dla dolnej części obrazu były ryciny zamieszczone w ilustrowanych wydawnictwach biograficznych, prezentujących postaci sławnych Polaków. Na przełomie XIX i XX w. pojawiło się kilkadziesiąt takich pozycji w kraju i za granicą, do których należał również kluczowy dla obrazu *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*²⁹. Poza wydawnictwami ilustrowanymi malarz korzystał zapewne z druków ulotnych i rycin publikowanych w prasie. Na zasadzie cytatów przenosił z nich układ kompozycyjny i charakterystykę postaci. Ryciny, z których korzystał, wykonane zostały głównie w XIX i na pocz. XX w. przez różnych rytowników i warsztaty rytownicze przede wszystkim z natury, na podstawie istniejących wcześniej portretów olejnych, rycin z epoki, akwarel i fotografii³⁰. Samą fotografią Tański posłużył się, pokazując np.: Aleksandra Świętochowskiego, Zenona Przesmyckiego, Stefana Żeromskiego, Michała Bałuckiego i Henryka Sienkiewicza.

Korzystanie przede wszystkim z czarno-białego materiału ilustracyjnego, zróżnicowanego jedynie walorowo, nie było dla Tańskiego łatwe. Przy malowaniu obrazu zobligowany był do zastosowania koloru, również w przypadku historycznych akcesoriów, co łączyło się z wykonaniem dużej dodatkowej pracy. Należało np. ustalić barwę mundurów, szarf, wstęg, kokard orderowych itp. Z zadania tego wywiązał się bardzo dobrze, co wskazuje, że w badaniach porównawczych wykorzystywał oryginalne obiek-

²⁹ *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*. T. 1: Warszawa 1901, T. 2: Warszawa 1903; *Polska jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*. T. 1-3: Warszawa [1928-1932]; J. Straszewicz *Die Polen und die Polinnen der Revolution vom 29 November 1830*. Stuttgart [1832-1837]; K. W. Wójcicki *Życiorysy znakomitych ludzi wstawionych w różnych zawodach*. Nakładem J. Bernsteina księgarza. T. 1: Warszawa 1850, T. 2: Warszawa 1851; *Plejada polska*. Wyd. staraniem B. M. Wolfa. Petersburg i in. 1859; W. Szymanowski *Trzysta portretów zasłużonych w narodzie Polaków i Polek z dodaniem krótkich wspomnień ich żywotów*. Warszawa 1860; J. Bartoszewicz *Hetmani polscy koronni i Wielkiego Księstwa Litewskiego*. Wizerunki zebrane i rysowane przez Wojciecha Gersona. Zesz. 1-7: Warszawa 1862; J. Chociszewski *Piśmiennictwo polskie w życiorysach naszych znakomitych pisarzy... przedstawione*. Poznań 1874; S. Orgelbrand *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*. T. 1-18: Warszawa 1898-1912; M. Gębarowicz *Wizerunki znakomitych ludzi w Polsce wydane staraniem Ksawerego Preka*. Lwów 1928.

³⁰ Sygnatury autorskie i warsztatowe oraz opisy umieszczone pod wieloma rycinami w ww. dziełach pozwalają ustalić wzorzec portretu i jego wykonawcę.

ty z epoki. Wiele z nich mógł odnaleźć np. w zbiorach Muzeum Wojska w Warszawie lub na przerysach, zamieszczonych w ilustrowanych wydawnictwach z zakresu wojskowości polskiej³¹. Ubiory cywilów potraktował za to dość schematycznie, nadając im stonowane barwy: ugrów, szarości i czerni. Koloryt ten zdecydowanie dominuje w dolnej partii obrazu, rozświetlanej jedynie przez pojedyncze plamy strojów w błękitnie, bieli i purpurze.

Z lewej strony Polonii namalowani zostali przedstawiciele: Oświecenia, Romantyzmu i Pozytywizmu. Obok Ignacego Krasickiego, najwybitniejszego pisarza polskiego Oświecenia, znalazły się dwie postaci z instrumentami muzycznymi: grający na harfie Julian Ursyn Niemcewicz i Józef Bohdan Zaleski z lirą korbową w rękach³². Na prawo od nich widzimy m.in. Antoniego Malczewskiego i Konstantego Świdzińskiego, z lewej zaś Oskara Kolberga oraz Jana Kazimierza Wilczyńskiego.

Wokół pochylonej nad otwartą księgą postaci Adama Mickiewicza, najwybitniejszego poety polskiego Romantyzmu, Tański namalował kilkunastu wielkich „romantyków”. Należą do nich m.in.: Artur Grottger, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Stanisław Moniuszko, Aleksander Fredro, Stefan Garczyński, Eleonora Ziemięcka i Karol Kurpiński. W grupie tej, na lewo od Stanisława Moniuszki, umieścił również Kajetana Koźmiana, głośnego przeciwnika Romantyzmu.

Dużą partię płótna przy lewej krawędzi obrazu zdominowali z kolei przedstawiciele Pozytywizmu, ustawieni ponad sobą w pięciu rzędach, obok których znaleźli się „romantycy” i twórcy „młodopolscy”. W trzech dolnych rzędach są to przede wszystkim pisarze, poeci i publicyści. W dolnym przedstawieni zostali: Zofia Kossak-Szczucka, Aleksander Świętochowski – główny ideolog polskiego Pozytywizmu, Zenon Przesmycki, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański(?), Jan Kasprówicz i Michał Bałucki. Tutaj również, w lewym dolnym narożu obrazu, Antoni Tański umieścił swój autoportret z pędzlem w ręce. Przedstawił siebie jako mężczyznę w podeszłym wieku (ok. 60-70 roku życia), posiwiałego, z niewielką brodą i wąsami. Na podstawie tego właśnie wizerunku wysnuć można przypuszczenie co do roku urodzin malarza³³. Wszystkie portrety w dolnym rzędzie pokazane zostały w półpostaci, natomiast w dwóch następnych głównie w popiersiu. W drugim rzędzie znaleźli się m.in. Maria Rodziewiczówna, Adolf Dygasiński, Franciszek Smolka, Józef Ignacy Kraszewski i Adam Asnyk oraz troje polskich noblistów: Maria Skłodowska-Curie(?), Władysław Reymont i Henryk Sienkiewicz. W trzecim rzędzie obok pisarzy, poetów, publicystów i filozofów znaleźli się również przedstawiciele różnych gałęzi nauki. Są tutaj m.in. Wojciech Jastrzębowski (nad zegarem słonecznym)³⁴, Józef Maksymilian Ossoliński, Ignacy

³¹ Np.: *Ubiory wojska narodowego polskiego z czasów Księstwa Warszawskiego*. Wyd. J. Czech. Kraków 1831; J. Straszewicz *Die Polen und die Polinnen der Revolution...*; K. Kozłowski *Album wojska polskiego z 1831 roku...*, Poznań 1886; B. T[wardowski] *Spis osób, które uczestniczyły w działaniach wojennych Kościuszki 1794 r.*, Poznań 1894.

³² Instrumenty te od wieków były symbolami najczystszych „świętych” strof poetyckich; M. Lureker *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań 1989, s. 65-66; W. Kopaliński *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 108-109, 201-202; *Leksykon symboli*. Opr. M. Oesterreicher-Mollwo. Warszawa 1992, s. 86-87 i in.

³³ Atrybucja postaci Antoniego Tańskiego na podstawie informacji uzyskanych od spadkobierców malarza.

³⁴ Zegar słoneczny został własnoręcznie wykonany przez Wojciecha Jastrzębowskiego na glazie narzutowym pochodzenia lodowcowego, który znajduje się w parku Łazienkowskim w Warszawie. Na glazie tym wryto również napis upamiętniający osobę Wojciecha Jastrzębowskiego; S. Szeniec *Cmentarz Powązkowski 1851-1890*. Warszawa 1982, il. 119 i 120.

Ryc. 4. *Polonia* Antoniego Tańskiego. Fragment pasma dolnego. Autor obrazu między Zofią Kossak-Szczucką i Aleksandrem Świętochowskim



Domeyko, Józef Gołuchowski, Eliza Orzeszkowa, Julian Bartoszewicz, Henryk Rzewuski, Kazimierz Brodziński, Narcyza Zmichowska, Seweryn Goszczyński, Kornel Ujejski i Maria Konopnicka.

Osoby w dwóch górnych rzędach pokazane zostały w nieco pomniejszonej skali, głównie w popiersiu. Znaleźli się wśród nich poeci, przedstawiciele różnych gałęzi nauki, filozofowie, estetycy, lekarze, filantropi, kolekcjonerzy, działacze gospodarczy i społeczni. W niższym rzędzie są to m.in. Tadeusz Czacki, Jan Śniadecki, Samuel Bogumił Linde, Karol Mecherzyński, Paulina Krakowowa, August Cieszkowski, Teofil Lenartowicz, Wincenty Pol, Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz), a w rzędzie wieńczącym m.in. Franciszek Siarczyński, Onufry Kopczyński, Stanisław Konarski, Jerzy Samuel Bandtkie, Adam Prażmowski, Klementyna Hoffmanowa, Józef Korzeniowski, Bronisław Trentowski – główny przedstawiciel polskiej „filozofii narodowej”, August Bielowski, Tomasz Zan i Fryderyk Chopin(?).

Po prawej stronie *Polonii* Tański namalował kilka odrębnych tematycznie grup postaci, do których należą: 1. dawni poeci piszący w języku polskim oraz hetmani i dowódcy wojsk z XVII w.; 2. wybitni artyści (malarze, architekci i rzeźbiarze) z XVIII i XIX w.; 3. urzędnicy i przedstawiciele elity politycznej i intelektualnej okresu Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego, na czele z postacią Napoleona Bonaparte, oraz uczestnicy kampanii napoleońskich; 4. dowódcy wojsk polskich z okresu Powstania Listopadowego 1830/1831 i 5. uczestnicy powstania na Litwie, Białorusi i Ukrainie oraz politycy i reformatorzy gospodarki krajowej tego czasu. Kompozycja prawej części płótna podporządkowana została planom swobodnie zarysowanych owali i trójkątów.

Dawni poeci, hetmani i dowódcy wojsk polskich namalowani zostali wokół słynnego kaznodziei Piotra Skargi, wzorowanego na obrazie Jana Matejki *Kazanie Skargi*³⁵. Wśród poetów znaleźli się: Jan Kochanowski, Sebastian Klonowic, Szymon Szymonowic, Jan Andrzej Morsztyn i „polski Horacy” Maciej Sarbiewski, a wśród hetmanów i dowódców wojsk z XVII w. m.in. Jan Karol Chodkiewicz, Stanisław Ko-

³⁵ J. Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864 r., Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 2048.

niepolski, Jeremi Wiśniowiecki, Stefan Czarniecki i Stanisław Żółkiewski. Pośród postaci historycznych malarz umieścił również kilka wyobrażeń fantastycznych, np. atletyczną postać rycerza w zbroi (Zawisza Czarny?).

Niżej, w grupie artystów zgromadzonych przy najwybitniejszym polskim malarzu historycznym Janie Matejce, Tański pokazał m.in. architekta i malarza Henryka Marconiego, wspartego na projekcie budowli, malarzy: Januarego Suchodolskiego, Juliusza Kossaka, Michała Stachowicza, Jana Bogumiła Plerscha, Jana Feliksa Piwarskiego, Franciszka Smuglewicza, Antoniego Brodowskiego oraz rzeźbiarza i grafika Władysława Oleszczyńskiego. Przy doborze postaci kierował się przede wszystkim tematyką twórczości, związaną z dziejami ojczystymi, lecz nie bez znaczenia była również dostępność ikonografii portretowej, z której mógł skorzystać. Za wzór, podobnie jak w lewej części płótna, posłużyły mu ryciny *Albumu*³⁶. Przenosząc postaci artystów, starał się ułożyć je w sposób naturalny, zachowując kompozycję pierwowzoru. Nie radził sobie jednak z ilością napotkanych problemów, np. skalą postaci namalowanych obok siebie.

Na prawo od grupy artystów Tański wypełnił trójkątny klin kompozycyjny dostojnikami państwowymi i kościelnymi z czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego, towarzyszącymi cesarzowi Napoleonowi Bonaparte. W jego świetle znalazli się m.in. Książę Warszawski Fryderyk August Saski, duchowni: arcybiskup Kasper Cieciszowski i biskup krakowski Karol Skórkowski, oraz działacze polityczni: Onufry Wyczechowski, Tomasz Wawrzecki, Tadeusz Matuszewicz i Józef Wybicki. Postaci te przedstawione zostały blisko dolnej ramy obrazu, w ujęciu do kolan. Bezpośrednio ponad Napoleonem pokazano generację i oficerów wojsk polskich, uczestników kampanii napoleońskich, skupionych pomiędzy płk. Janem Koziętulskim, a gen. Henrykiem Dąbrowskim. W dolnym rzędzie znaleźli się m.in. gen.: Wincenty Kraśński, Józef Wielhorski, Jan Henryk Dąbrowski, Michał Sokolnicki, wyżej zaś płk. Jan Koziętulski i Andrzej Niegodlewski, adiutant Napoleona Józef Sułkowski, gen. Stanisław Fiszer i płk Kazimierz Tański. Wszyscy generałowie i pułkownicy przedstawieni zostali w mundurach paradywnych pułku lekkokonnego polskiego gwardii cesarza Napoleona I z lat 1807-1814. Na lewo od gwardii cesarskiej widzimy m.in. gen. Józefa Antoniego Madalińskiego, polityka konserwatywnego Stanisława Wodzickiego oraz zasłużonych chirurgów: Walentego Gagatkiewicza, Andrzeja Dybka i Józefa Rafała Czerwiakowskiego. W górnej części grupy, w sąsiedztwie okresu stanisławowskiego w paśmie górnym, malarz umieścił postaci wybitnych działaczy Sejmu Czteroletniego i mężów stanu, m.in.: Stanisława Małachowskiego, Walentego Sobolewskiego, Ludwika Gutakowskiego, Stanisława Kostkę Potockiego i Ksawerego Działyńskiego³⁷. Źródłem ikonograficznym dla tej grupy, oprócz wcześniej wymienionych postaci, mogły być również książki z zakresu historii Polski³⁸.

³⁶ *Album biograficzne...*, t. 1: 1903, s. 165 – Władysław Oleszczyński, s. 412 – Jan Feliks Piwarski, s. 431 – Henryk Marconi. Postaci Januarego Suchodolskiego, Antoniego Brodowskiego i Jana Matejki powstały zapewne na podstawie autoportretów lub ich graficznych przerzysów.

³⁷ Portrety Walentego Sobolewskiego, Ludwika Gutakowskiego, Ksawerego Działyńskiego i Stanisława Kostki Potockiego przedstawił Marcello Bacciarelli w obrazie *Nadanie przez Napoleona I Konstytucji Księstwu Warszawskiemu z 1811 r.* Ten sam autor namalował portret Franciszka Działyńskiego (zaginiony), który stanowił studium przygotowawcze do wymienionego obrazu. K. Sroczyńska *Antoni Brodowski 1784-1832. Życie i dzieło. Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Warszawie, grudzień 1984 – styczeń 1985.* Warszawa 1985, s. 107.

Z kolei dowódcy Powstania Listopadowego 1830-1831 przedstawieni zostali wokół dyktatora powstania gen. Józefa Chłopickiego z symbolicznym kołem sterowym w rękach. Kilkudziesięciu generałów i pułkowników ustawionych zostało ponad sobą w trzech rzędach, wypełniając dość duże owalne pole w kierunku prawej krawędzi obrazu. Gen. Chłopicki i otaczający go oficerowie pokazani zostali w mundurach z okresu Królestwa Polskiego z lat 1815-1831, głównie paradnych, w jakich najczęściej pozowali do portretów. W dolnym rzędzie grupy widzimy m.in. generałów: Tomasza Łubieńskiego, Macieja Rybińskiego, Jana Zygmunta Skrzyneckiego i Michała Czajkowskiego, a wyżej m.in. Henryka Dembińskiego, Wojciecha Chrzanowskiego, Jana Umińskiego i Józefa Bema. W najwyższym rzędzie grupy, obok generałów powstania 1830-1831, znaleźli się również uczestnicy wcześniejszych kampanii zbrojnych, m.in. generałowie: Franciszek Żymirski, Józef Zajączek i Roman Sołtyk, pułkownicy: Berek Joselewicz i Józef Zaliwski. Cała grupa koresponduje treściowo z górnym pasmem historycznym, w którym pokazany został wybuch i upadek powstania 1830-1831 r.

Ostatnie pole przy prawej krawędzi obrazu wypełnili uczestnicy Powstania Listopadowego na Litwie, Białorusi i Ukrainie oraz wybitni przedstawiciele polskiego życia publicznego i gospodarczego tego czasu. W dole płótna grupę rozpoczyna Emilia Plater, na górze kończy dominikanin Ludwik Jasiński. Wśród uczestników powstania znaleźli się m.in.: Wincenty Tyszkiewicz, Cezary Plater, Artur Zawisza, książę Roman Sanguszeko i dwaj powstańcy litewscy: zakonnik Tranquilian Antoni Romanowski i Leon Stempowski, skuci z sobą kajdanami. Wśród wybitnych Polaków w dolnej części grupy znaleźli się m.in. książę Adam Czartoryski, Stanisław Staszic, Joachim Lelewel, Tadeusz Mostowski, Franciszek Ksawery Drucki-Lubecki, Maurycy Mochnacki, Jan Paweł Woronicz i szarytka siostra Filipina Studzińska. Portrety powstańców 1830-1831 r. i osobistości życia publicznego malarz znowu zaczerpnął z rycin wykonanych w epoce³⁹.

W paśmie portretowym Tański nie wyszedł, z nielicznymi wyjątkami, poza czasy Powstania Listopadowego 1830-1831 r. Podobną granicę czasową zastosował, tym razem konsekwentnie, również w górnym paśmie historycznym, gdzie znaleźli się królowie i księżęta polscy oraz ilustrujące ich panowanie wydarzenia historyczne. W układzie scen od lewej do prawej strony zobrazowane zostało blisko tysiąc lat polskiej historii, mające swój początek w narodzinach dynastii Piastów. Tutaj również malarz umieścił ilustracje utrwalonej w kulturze narodu nazw i powiedzeń, wywodzących się od konkretnych wydarzeń historycznych, np. „Psie Pole”, „Za króla Olbrachta wyginęła szlachta” itp. Pasma historyczne dodawało powagi i decydowało o historycznym charakterze całej kompozycji.

Postaci pasma historycznego ustawione zostały na pochyłym terenie i spiętrzone ponad sobą, co przypomina kompozycję dolnej części obrazu. Na pierwszym planie przedstawieni zostali królowie i księżęta, sceny zaś historyczne w drugim planie. W kilku miejscach sceny części historycznej połączone zostały z częścią portretową, co dobrze wpłynęło na czytelność treści całego płótna.

³⁸ Np. *Polska, jej dzieje...*, szczególnie w t. 3 [1932]; E. Łuniewski *Napoleon. Legiony i Księstwo Warszawskie*. Warszawa 1911.

³⁹ Duża liczba rycin np. w: *Polska, jej dzieje...*, t. 3: Warszawa [1932]; E. Łuniewski *Napoleon, Legiony...*; J. Straszewicz *Die Polen und die Polinnen der Revolution...* (tam tabl. 73 przedstawiająca skutych z sobą ojca Tranquiliana Antoniego Romanowskiego i Leona Stempowskiego wyk. przez de Villaina, wg rysunku Ch. L. Bazina po 1833 r. W Muzeum Narodowym w Kielcach litografia de Villaina nr inw. MNKi/Gr/2237.

W przeciwieństwie do pasma dolnego, w którym wykorzystany został przede wszystkim materiał ikonograficzny wydawnictw albumowych i rycin, część górna oparta została w dużej mierze na obrazach polskich malarzy historycznych, takich jak: Jan Matejko, January Suchodolski i in.

Pierwsza scena, tuż przy lewej krawędzi obrazu, pokazuje przybycie dwóch pielgrzymów do zagrody Piasta Kołodzieja. Jej kompozycję Tański zaczerpnął najprawdopodobniej z ryciny⁴⁰. Dla scharakteryzowania czasów przedchrześcijańskich w tle umieścił bóstwa pogańskie i postaci oddające im cześć. Niżej, na pograniczu z pasmem dolnym, namalował dwóch mężczyzn z krzyżem – zapewne Cyryla i Metodego.

Obok zagrody Piasta znalazła się scena symbolicznego chrztu Polski, ze stojącą pod krzyżem postacią księcia Mieszka I. Zarówno postać księcia, jak i kompozycję zaczerpnął Tański z obrazu Jana Matejki *Zaprowadzenie chrześcijaństwa r.p. 965*, wchodzącej w skład cyklu *Dzieje cywilizacji w Polsce*⁴¹. Obok umieścił żonę Mieszka – Dobrawę, i dwie postaci w szatach biskupich: św. Wojciecha (w złotej) i zapewne jego brata Radzima – Gaudentego (w purpurowej). W tej scenie znalazły się zastępy zbrojne, symbol walk Mieszka I o zjednoczenie państwa i wieże Gniezna(?). Fizjonomia księcia wykazuje duże podobieństwo nie tylko do przedstawienia z ww. obrazu Matejki, ale również z jego *Pocztu królów i książąt polskich*⁴², który Tański wykorzystał w większości portretów królów i książąt.

Następną zwartą grupę stanowią wizerunki czterech władców: Bolesława Chrobrego, Mieszka II Lamberta, Kazimierza I Odnowiciela i Bolesława II Śmiałego. Bolesław Chrobry i Kazimierz Odnowiciel pokazani zostali w całej postaci, lekko zwróceniu ku sobie. Mieszko II znalazł się między nimi w drugim planie, co spowodowało pomniejszenie jego wizerunku. Klęczący przed Kazimierzem Odnowicielem włościanin i rycerz z herbem *Lis* na tarczy przypominają stłumienie przez księcia buntu Mieciaława w 1047 r. W tle całej grupy Tański, tak jak poprzednio, pokazał zastępy zbrojne, co symbolizować miało liczne wojny: Chrobrego z cesarstwem niemieckim, Czechami i Rusią, Mieszka II z bratem Bezprymem o władzę, Kazimierza Odnowiciela z buntownikami Mieciaława i o odzyskanie Śląska, oraz Bolesława Śmiałego na Węgrzech i Rusi (co symbolizuje zapewne przedstawiona obok króla procesja prawosławna).

Jadącemu konno Bolesławowi Śmiałemu przeciwstawiona została, ubrana w purpurę, siedząca postać księcia Władysława Hermana, u którego boku znalazł się wojewoda (komes) Sieciech. W tle wyobrażony został podział ziem polskich na dzielnice (ok. roku 1098) między synów księcia: Bolesława Krzywoustego i Zbigniewa. Scenie

⁴⁰ Prace pokazujące początki polskiej państwowości często wchodziły w skład serii rycin historycznych, które z pobudek patriotycznych i w celach edukacyjnych wydawane były w XIX w.; analogie np. w litografiach I. Gołębiowskiego: *Rzepicha żona Piasta wyświadcza gościnność pielgrzymom r. 839 i Piast obrany od narodu zaczyna nową dynastię książąt*, w: *Poczet królów polskich począwszy od Lecha aż do ostatnich czasów*. Lwów 1853. Wyd. Litografia M. Jabłońskiego. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach litografia I. Gołębiowskiego nr inw. MNKi/Gr/2742.

⁴¹ J. Matejko, *Dzieje cywilizacji w Polsce*, cykl dwunastu obrazów z lat 1888-1889, Muzeum Narodowe w Warszawie; *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce r.p. 965*, 1889, nr inw. MP 3894 MNW (pierwszy obraz cyklu).

⁴² J. Matejko wykonał *Poczet królów i książąt polskich* na zlecenie kupca Perlesa z Wiednia. Pracę nad nim ukończył w 1892 r., za: E. Mücke-Broniarek *Matejce w hol-dzie... W stulecie śmierci artysty* (katalog wystawy). Warszawa 1993, s. 65. *Poczet* był wielokrotnie wydawany drukiem.

towarzyszą rycerze, przypominający o sojuszu księcia z cesarstwem niemieckim. W tle widnieją namioty, hufce zbrojne oraz sylweta katedry w Gnieźnie(?). Multiplikacja wątków historycznych nie stanowiła, jak widać, dla Tańskiego większego problemu. Układał je w kolejnych, pogłębiających się planach, operując popularną i naiwną zarazem dydaktyką.

Syn Władysława Hermana – książę Bolesław Krzywousty – przedstawiony został wsparty na mieczu. Postać u jego stóp to zapewne brat Zbigniew. Po przeciwnej stronie widzimy rycerza Dołęgę, z herbem *Pobóg* na tarczy. W tle przedstawiona została bitwa na Psim Polu pod Wrocławiem w 1109 r., w której wojska Krzywoustego zwyciężyły wojska króla Henryka V. Psie Pole zobrazował Tański wg kroniki Wincentego Kadłubka⁴³, pokazując porzucone orężę i psy rozwłóczące ciała poległych najeźdźców. Posługując się tym skrótownym wyobrażeniem zwycięstwa, po raz kolejny odwołał się do popularnych obrazów, funkcjonujących w świadomości historycznej Polaków.

Ośmiu następnym władców Polski, za których panowania trwały walki o centralizm państwa, pokazanych zostało obok siebie. Należą do nich Władysław II Wygnaniec, Bolesław IV Kędzierzawy, Mieszko III Stary, Kazimierz II Sprawiedliwy, Władysław III Laskonogi, Leszek Biały, Henryk I Brodaty i Henryk II Pobożny. Tański rozbudował tutaj jedynie przedstawienie związane z księciem Henrykiem Pobożnym, który namalowany został aż trzykrotnie. Pierwszy raz widzimy go w szeregu władców jako postać w zbroi, drugi – w scenie znalezienia jego bezgłowego ciała przez św. Jadwigę, i trzeci – w umieszczonej w tle bitwie z Mongołami pod Legnicą w 1241 r., w czasie której poległ. Atak jazdy mongolskiej na orszak księcia Tański przedstawił z dużą swobodą, podporządkowując kompozycję dwu diagonalom. Rycerzy polskich scharakteryzował pobieżnie, koncentrując się na ekwipunku wojsk mongolskich: zakrzywionych szablach, łukach, spiczastych czapkach i niewielkich konikach, których używali. To jedna z lepiej namalowanych scen drugoplanowych pasma górnego.

Schodząc ku dolnemu pasowi obrazu, malarz pokazał z kolei kilka osób duchownych z epoki. Są wśród nich m.in. kronikarz czasów Bolesława Krzywoustego Gall Anonim, arcybiskup Jakub ze Żnina(?) i św. Jacek Odrowąż.

Po Henryku II Pobożnym w szeregu władców znalazła się para książęca: Bolesław V Wstydlivy i jego żona księżniczka węgierska Kinga. U stóp księżnej przy bryłach soli klęczy górnik z pierścieniem w ręce, co zapewne ilustruje legendę związaną z Kingą oraz przypomina o popieraniu przez Bolesława kopalnictwa. Wizerunek Bolesława wywodzi się z *Pocztu* Matejkowskiego, a księżnej Kingi prawdopodobnie z popularnych w XIX w. ilustracji jej apokryfu⁴⁴.

Czterej następnymi władcy: książę Leszek Czarny i królowie: Przemysław II, Wacław II Czeski i Władysław I Łokietek, pokazani zostali blisko siebie, na tle zamglonego pejzażu. Rycerz przebity trzema kopiami u stóp Łokietka – to Florian Szary (Sariusz) z herbem *Jelita* na tarczy, ranny w bitwie pod Płowcami⁴⁵.

Obok widzimy królów: Kazimierza III Wielkiego, Ludwika Węgierskiego, przedstawionego w pomniejszonej skali nieco z tyłu, oraz parę królewską Jadwigę i Władysława II Jagiełłę, w rejonie których tło i przedpole zostało mocno rozbudowane. Wynika to być może z chęci podkreślenia przez malarza wagi zawartego tym mariażem przymierza (początek dynastii Jagiellonów). Przed Jadwigą biskup krakowski Jan

⁴³ *Mistrza Wincentego Kronika Polska*. Tłum. K. Abgarowicz i B. Kürbis. Warszawa 1974, księga II, s. 157.

⁴⁴ Analogie w rycinie A. Głębockiego *W Wieliczce*, ok. 1862 r., litografia np. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 3268.

⁴⁵ *Legenda herbu Jelita*: K. Niesiecki *Herbarz polski*. T. 4, s. 482-483.

Radlicki chrzci Jagiełłę (symboliczny chrzest Litwy). Tuż obok pojawia się pole Grunwaldu i rycerze Zakonu składający przed Jagiełłą dwa nagie miecze (Jagielle towarzyszy książę litewski Witold i zapewne Zawisza Czarny, którego, jak wiadomo, nie było pod Grunwaldem). Sama bitwa z 15 lipca 1410 r. pokazana została podobnie do wcześniejszej bitwy pod Legnicą. Na czele jazdy litewskiej szarżuje książę Witold, niżej śmiertelny cios wielkiemu mistrzowi Ulrychowi von Jungingen zadaje rycerz z herbem Nałęcz na tarczy. Wizerunki Jadwigi i Jagiełły odbiegają zdecydowanie od Matejkowskiego *Pocztu* i opierają się najpewniej na innym źródle⁴⁶.

Młody król Władysław III Warneńczyk pokazany został w zbroi i z mieczem w prawicy na tle bitwy pod Warną w 1444 r., w czasie której zginął z rąk tureckich. Obraz bitwy ograniczony został zaledwie do kilku postaci, m.in. jeźdźca tureckiego zadającego królowi śmiertelny cios. Władysław III, podobnie jak poległy pod Legnicą Henryk Pobożny, scharakteryzowany został jako rycerz i nie znajduje analogii w *Pocztu* Matejkowskim.

Rozwój nauk za czasów Kazimierza IV Jagiellończyka Tański scharakteryzował przed postacią władcy, pokazując z lewej strony historyka i kronikarza Jana Długosza nauczającego synów królewskich, z prawej zaś Mikołaja Kopernika z astrolabium w dłoniach. Portrety obu uczonych wzorowane są na znanych powszechnie rycinach z epoki.

Dalej pokazane zostały czasy rządów trzech synów Kazimierza Jagiellończyka: Jana I Olbrachta, Aleksandra Jagiellończyka i Zygmunta Starego. Portret konny Jana I Olbrachta przypomina portret Bolesława Śmiałego. W tle towarzyszy mu bitwa z 1497 r. na Bukowinie, od której wywodzi się znane powiedzenie historyczne: „Za króla Olbrachta wyginęła szlachta”. Na tle bitwy znalazła się też odsunięta nieco do tyłu postać króla Aleksandra Jagiellończyka.

Najszerzej rozbudowana została ikonografia czasów panowania króla Zygmunta Starego, kiedy to Rzeczpospolita weszła w okres „złotego wieku”. Malarz przedstawił hołd wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego składany w 1525 r. Zygmuntowi, wzorując się na obrazie Matejki *Hołd pruski*⁴⁷. W tle sceny pokazał rycerstwo i wieże wawelskie.

Podobnie rozbudował Tański scenę dotyczącą panowania ostatniego króla z dynastii Jagiellonów Zygmunta II Augusta, koncentrując się na wydarzeniu zawarcia w 1569 r. w Lublinie unii polsko-litewskiej. Wzorem był tutaj inny obraz Matejkowski *Unia lubelska*, skąd malarz zaczerpnął postać króla z krzyżem w ręce⁴⁸. Tuż obok pokazał historyka, poetę i autora słynnej *Kroniki wszeogo świata* – Marcina Bielskiego, korzystając ze znanego drzeworytu z epoki⁴⁹. Na drugim planie znalazła się symboliczna scena zawarcia przymierza przez oba narody (pod krzyżem dwaj rycerze ze sztandarami podają sobie ręce). Analogii do tego przedstawienia szukać należy za pewne w medalierstwie⁵⁰. Na tle tych samych wydarzeń Tański pokazał również Henryka III Walezego – pierwszego króla Polski obranego w wolnej elekcji w 1573 r.

⁴⁶ Podobieństwa np. w litografiach H. Aschenbrennera, wg rys. A. Lessera zamieszczonych w: *Zyciorysy panujących w Polsce od Mieczysława I do Stanisława Augusta*. Warszawa 1861, przed s. 59 i przed s. 63 (Litografia A. Dzwonkowskiego i Sp.).

⁴⁷ J. Matejko, *Hołd pruski*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a 561. Kompozycja obrazu została przez Tańskiego odwrócona z lewej na prawą stronę.

⁴⁸ J. Matejko, *Unia lubelska*, 1869, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4760 MNW.

⁴⁹ Drzeworyt reprodukowany np. w: K. Wójcicki *Zyciorysy znakomitych ludzi...* t. 1: 1850, po s. 496 (pierwotnie zamieszczony w drugim wydaniu *Kroniki* M. Bielskiego z 1554 r.).

⁵⁰ Podanie rąk (Jadwigi i Jagiełły) pojawiło się np. na plakiecie rocznicowej, wydanej

Wojny za panowania króla Stefana Batorego przedstawione zostały na przykładzie bitwy o Psków w 1581 r. W tle widać atak piechoty na mury miasta, potraktowane przez malarza w sposób fantastyczny. Na pierwszym planie scharakteryzowana została sytuacja po bitwie, kiedy to władca połocki Cyprian i książę Piotr Jelecki składali Batoremu pokłon. Na lewo od króla, z rulonem w ręce, przedstawiony został hetman i kanclerz koronny Jan Zamoyski. Scena hołdu ma bezpośrednie analogie w obrazie Matejki *Batory pod Pskowem*⁵¹.

Dalej pokazani zostali trzej władcy Polski z dynastii Wazów: Zygmunt III, Władysław IV i Jan II Kazimierz, oraz Michał Korybut Wiśniowiecki. Na lewo od Zygmunta III znalazła się postać marszałka wielkiego koronnego i hetmana polnego koronnego Jerzego Sebastiana Lubomirskiego w zbroi i z buławą w ręce. W tle malarz umieścił przegraną przez Polaków bitwę pod Cecorą w 1620 r., z pierwszoplanową postacią hetmana Stanisława Żółkiewskiego, która w XIX w. malowana była jako jeden z tematów „ku pokrzepieniu serc”⁵². Między postaciami Władysława IV i Jana Kazimierza pokazany został kanclerz wielki koronny, doradca obu władców, Jerzy Ossoliński. Z kolei poza Janem Kazimierzem znalazła się bitwa, którą malarz zaczerpnął ponownie z repertuaru tematów „ku pokrzepieniu serc” – obrona Częstochowy w 1655 r. Na murach klasztoru walczą obrońcy, zagrzewani przez księdza Kordeckiego z krzyżem i chorągwią religijną w rękach. Na postaci księdza Kordeckiego koncentrowały się najczęściej XIX-wieczne obrazy bitwy o klasztor, jak choćby znana *Obrona Częstochowy* Januarego Suchodolskiego⁵³.

Wybór bitwy pod Cecorą i obrony Częstochowy był zresztą zgodny z retoryką całego płótna, a malarz świadomie zrezygnował z pokazania innych bitew okresu panowania Wazów, takich jak: Byczyna, Smoleńsk czy Beresteczko.

Wielkie zwycięstwa oręża polskiego pod wodzą hetmana Sobieskiego, późniejszego króla Jana III Sobieskiego, autor zawarł w „wiktorii wiedeńskiej” 1683 r., najslawniejszej bitwie Europy XVII w. Jan III pokazany został jako wódz na roslwym kasztanie z buławą w prawicy. W tle widać obóz turecki i husarię unoszącą zdobyty buńczuk. Przed królem z kolei znalazły się dwie postaci w strojach orientalnych, składające mu pokłon, i ranny towarzysz pancerny⁵⁴.

Mimo licznych wojen w XVII w. Rzeczpospolita, dysponując potężną armią i doskonałymi wodzami, obroniła własną suwerenność. Upadek armii w XVIII w. i polityka Wettinów spowodowały zachwianie równowagi państwa, co w konsekwencji doprowadziło do rozbiorów. Dzieje Rzeczpospolitej tego czasu reprezentowane są na obrazie Tańskiego przez grupę trzech władców: Augusta II Mocnego, Stanisława Leszczyńskiego i Augusta III Sasa, których przedstawienia, podobnie jak innych wład-

z okazji obchodów trzechsetnej rocznicy unii lubelskiej w 1869 r. (zabór austriacki). Plakietą w Muzeum Narodowym w Kielcach, nr inw. MNKi/N/2751.

⁵¹ J. Matejko, *Batory pod Pskowem*, 1872, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 1084.

⁵² Analogie do kompozycji bitwy można odnaleźć np. w obrazie Witolda Piwnickiego *Żółkiewski pod Cecorą* i w litografii wg Juliusza Kossaka: W. Piwnicki, *Żółkiewski pod Cecorą*, 1851, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. IIa-18 i *Bitwa pod Cecorą*, XIX w., litografia M. Fajansa wg J. Kossaka, np. w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 3273.

⁵³ J. Suchodolski, *Obrona Częstochowy*, 1845, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. IIa-8.

⁵⁴ Może nim być nieznan z nazwiska rajtar, który w czasie odwrotu spod Wiednia w bitwie pod Parkanami, opodal twierdzy Ostrzyhom, własnym ciałem zasłonił króla Jana przed atakiem Turków. T. Korzon *Dzieje wojskowości w Polsce*. T. 3. Lwów i in. 1923, s. 8.

ców, mają analogie w *Poczie* Matejkowskim. Przed nimi, wspierając się na beczulce z trankiem, toast wznosi szlachcic w kontuszu. Postać ta obrazuje zapewne powiędzenie o charakterze historycznym: „Za króla Sasa jedz, pij i popuszczaj pasa”. W tle całej grupy Tański przedstawił walkę chłopca z żołnierzem szwedzkim, co odnosi się zapewne do wojny północnej z lat 1700-1721.

Ostatni z królów polskich – Stanisław August Poniatowski, pokazany został z dokumentem w ręce (zapewne zbiorem ustaw Konstytucji 3 maja) na tle kaplicy w Ogrodzie Botanicznym w Warszawie⁵⁵. Przed Stanisławem Augustem znalazły się portrety: Katarzyny II – cesarzowej Rosji, Marii Teresy – cesarzowej Austrii, i Fryderyka II – króla Prus, uczestników pierwszego rozbioru ziem polskich w 1772 r. Sasiadują z nimi, schodząc ku dolnemu pasowi obrazu, portrety wybitnych osobistości polityki i kultury czasów stanisławowskich, m.in. postępowych działaczy Sejmu Czteroletniego: Księdza Hugo Kołłątaja i Ignacego Potockiego oraz marszałka wielkiego koronnego Stanisława Lubomirskiego, stronnika Familii. Na prawo od króla artysta namalował wydarzenia po uchwaleniu Konstytucji 3 maja: marszałka Sejmu Czteroletniego Stanisława Małachowskiego niesionego przez wiwatujący tłum. Przed Małachowskim pokazany został Tadeusz Rejtan. Obie kompozycje Tański zaczerpnął z dwóch różnych obrazów Jana Matejki: *Konstytucja 3 maja* i *Rejtan*⁵⁶. Obok malarz umieścił grupę konfederatów barskich z lat 1768-1772, którym przewodzi siwobrody starzec, karmelita Marek Jandołowicz. Zazwyczaj tak właśnie wyobrażano księdza Marka, choć naprawdę w latach konfederacji liczył zaledwie lat czterdzieści parę⁵⁷. Na szczycie tej tematycznej piramidy znalazło się symboliczne przedstawienie I rozbioru Polski. Nad mapą Rzeczypospolitej zasiadają: Katarzyna II, Maria Teresa i Fryderyk II, scena ta przypomina kompozycję ryciny Noëla Le Mire⁵⁸.

Następne pole pasma górnego zajęły wydarzenia antyrosyjskiej insurekcji kościuszkowskiej 1794 r., która wybuchła w efekcie II rozbioru ziem polskich. Początek powstania narodowego przedstawia przysięga Tadeusza Kościuszki na rynku krakowskim z 24 marca⁵⁹. Stojącemu z szablą w ręce Kościuszcze odpowiada przyklękająca postać szewca warszawskiego, późniejszego pułkownika Jana Kilińskiego, przywód-

⁵⁵ Bezpośrednie analogie w medalu Jana Knedlera *125 rocznica Konstytucji 3 maja, 1791-1916*, 1916, np. w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy, nr inw. MHW 335/K. Decyzja o wzniesieniu kościoła Świętej Opatrzności w Warszawie zapadła 3 maja 1791 r., wraz z uchwaleniem Konstytucji 3 maja. Kamień węgielny pod budowę położono rok później, w maju 1792 r., co upamiętnił wybity z tej okazji medal J. F. Holzhaussera, np. w Muzeum Narodowym w Kielcach, nr inw. MNKi/N/2730. Na tym właśnie miejscu powstała pokazana na płótnie kaplica. Przegrana wojna 1792 r. z Rosją i drugi rozbiór Polski uniemożliwił budowę świątyni. Obecnie, po przeszło dwustu latach, planuje się jej wzniesienie w Warszawie.

⁵⁶ J. Matejko, *Konstytucja 3 maja*, 1891, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 1105, i J. Matejko, *Rejtan*, 1886, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 1048

⁵⁷ W. Suleja *Kosynierzy i strzelcy*. Wrocław 1997, s. 26. Tamże zamieszczone dwie ryciny, ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu – Muzeum Lubomirskich, przedstawiające księdza Marka: A. del Valentini, *Zawiązanie konfederacji barskiej*, 1. poł. XIX w., s. 14 (jako starca) i *Ksiądz Marek na murach Baru* (frag.), 1. poł. XIX w., s. 27 (jako człowieka młodego).

⁵⁸ Noël Le Mire, wg J.-M. Moreau Mł. *Kołacz królewski, czyli alegoria rozbioru Polski*, medzioryt, 1772, reprodukcja np. w: *Ikonografia romantyczna*. Pod red. M. Poprzękiej. Warszawa 1977, s. 233.

⁵⁹ Motyw przysięgi Kościuszki jest jednym z najpopularniejszych motywów w polskiej ikonografii narodowej, wielokrotnie powielanym w różnych wydaniach od oficjalnej

cy kwietniowej insurekcji warszawskiej. Obok niego, na brzegu pola z postaciami wojskowych w paśmie dolnym, znalazły się inne wybitne postaci insurekcji, jak np.: płk Jakub Jasiński i gen. Józef Zajączek. W tle przysięgi kościuszkowskiej pokazano owianą legendą zwycięską bitwę, a właściwie potyczkę pod Raclawicami, w której Tański skupił się na spektakularnym ataku chłopskich kosynierów na armaty. Temat bitwy raclawickiej podobnie przedstawił obecny na polu raclawickim Aleksander Orłowski⁶⁰, lecz nie wiadomo, czy jego rysunek znany był malarzowi. Pierwszoplanowa postać Bartosza Głowackiego, gaszącego czapką lont armaty, odpowiada raczej obiegowej wersji zwycięstwa kosynierów, którą Tański chętnie wykorzystał⁶¹.

Temat Powstania Kościuszkowskiego kończy bitwa o Warszawę w listopadzie 1794 r. i symboliczne przedstawienie „rzezi Pragi”. Bitwa pokazana została z wysokiego punktu widzenia w rozległym, niemal równinnym terenie. Pośród wybuchów armatnich trwa ostateczny atak konnicy i piechoty rosyjskiej na umocnienia miasta. „Rzeź Pragi” wyobrażona została poprzez kilka zaledwie postaci. Koncentrując się na męczeństwie kobiet i dzieci, Tański uderzył w liryczną, powszechnie zrozumiałą nutę żalobną. Znane są kompozycje na ten sam temat Jana Piotra Norblina i Aleksandra Orłowskiego⁶², jednak ich dramatyczny wydźwięk znacznie odbiega od „rzezi Pragi” Tańskiego.

Odrodzenie się polskiej państwowości w Księstwie Warszawskim malarz pokazał na przykładzie bitwy pod Raszynem w 1809 r., kiedy to wojska dowodzone przez księcia Józefa Poniatowskiego starły się z dwukrotnie liczniejszymi siłami austriackimi. Utrzymanie równowagi w bitwie było niewątpliwym sukcesem sił polskich, choć straty wśród żołnierzy Księstwa były znaczne. Pod Raszynem poległ m.in. poeta i bojownik o niepodległość Cyprian Godebski, którego śmierć stała się dla Tańskiego głównym motywem bitwy. Śmierć Godebskiego ma analogie w dwóch obrazach bitwy raszyńskiej Januarego Suchodolskiego⁶³.

Ostatnia część pasma historycznego obrazu dotyczy Powstania Listopadowego 1830-1831 r. Część ta, osadzona bezpośrednio ponad omówioną już wcześniej grupą generałów i pułkowników powstania, pokazuje jego wybuch i upadek. Najpierw przed-

szuki profesjonalnej po sztukę prymitywną i ludową. Dwa najbardziej znane obrazy na ten temat wykonali: M. Stachowicz, *Przysięga Tadeusza Kościuszki na rynku krakowskim*, ok. 1821, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IIa-47 (realizacja kończąca duży cykl rysunków, akwarel i gwaszy stworzonych od 1794 r.) i F. Smuglewicz, *Przysięga Kościuszki na rynku krakowskim*, 1797, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 339, dep. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

⁶⁰ A. Orłowski, *Bitwa pod Raclawicami*, po 1794, Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK Rz 1920, drugi egzemplarz w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

⁶¹ Jak głosi tradycja, ranny w bitwie pod Szczekocinami chorąży Wojciech Bartosz Głowacki został przewieziony do Kielc, gdzie zmarł na skutek odniesionych ran. Pochowano go opodal katedry kieleckiej, gdzie do dzisiaj znajduje się grób z napisem poświęconym jego osobie. Być może jest to jedynie miejsce upamiętniające postać B. Głowackiego.

⁶² J. P. Norblin, *Rzeź Pragi*, po 1794, z albumu gołuchowskiego (zaginiony), repr. w: M. Porębski *Malowane dzieje*. Warszawa 1961, s. 38 za Z. Batowski *Norblin*. Lwów 1911, tabl. XX; A. Orłowski, *Rzeź Pragi*, ok. 1800, Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK XV Rr 198.

⁶³ J. Suchodolski, *Bitwa pod Raszynem*, 1832, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 178, i Suchodolski, *Śmierć Cypriana Godebskiego pod Raszynem*, 1855, Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183753.

stawiono grupę Belwederczyków na tle parku Łazienkowskiego, z charakterystycznym pomnikiem konnym króla Jana III Sobieskiego. To dzień 29 listopada 1830 r., dzień wybuchu powstania. Belwederczycy, którym przewodzi podpor. Piotr Wysocki, pokazani zostali frontalnie i w półpostaci, podobnie jak na popularnych rycinach z epoki⁶⁴. Są wśród nich m.in. Ludwik Nabelak, Aleksander Rypiński, Lucjan Plater, Edward Rottermund i Roch Rupniewski, Nieco z lewej znalazła się postać Waleriana Łukasińskiego przykutego do armaty⁶⁵.

Upadek powstania nastąpił po klęsce Warszawy we wrześniu 1831 r. Najdłużej walki z Rosjanami trwały na warszawskiej Woli, gdzie wielkim bohaterstwem odznaczył się gen. Józef Sowiński. Pokazując upadek powstania, Tański odwołał się właśnie do legendarnej postaci generała. Widzimy go na szczycie umocnień w walce na bagnety z żołnierzami rosyjskimi. Sowiński opisany przez Słowackiego, wszedł na trwałe do polskiej poezji i pieśni patriotycznej, wielokrotnie też ukazywany był na rycinach i obrazach. Jednym z najbardziej znanych przedstawień tego tematu jest obraz Wojciecha Kossaka *Śmierć gen. Sowińskiego na okopach Woli*⁶⁶.

Pasma historyczne udało się Tańskiemu znacznie lepiej niż dolne pasmo portretowe. Mimo ograniczeń związanych z małą powierzchnią płótna i koniecznością frontального przedstawienia władców, w partiach tła pokazał prawdziwe umiejętności malarzkie. Znalazły się tutaj, poza cytatami z obrazów np. J. Matejki i J. Suchodolskiego, pełne dynamizmu i swobody sceny bitewne, charakteryzujące się poprawną konstrukcją przestrzeni, konsekwentnie przeprowadzonym światłocieniem i odejściem od stosowanego poprzednio schematyzmu kolorystycznego. Pozornie te same barwy (ugry, zielenie, tony brunatne, plamy czerwieni) położone zostały z dużą lekkością i nasycone wewnętrznym światłem. Gdyby wcześniej, przed malowaniem *Polonii*, Tański zajął się malarstwem batalistycznym, zapewne osiągnąłby sukces. W okresie międzywojennym nadal było przecież duże zapotrzebowanie na obrazy o tematyce inspirowanej dziejami Polski.

Dobór tematów i postaci w obu pasmach płótna nie był dla Tańskiego rzeczą przypadkową. Korzystał co prawda z ikonografii wydawnictw ilustrowanych, lecz czynił to selektywnie, zgodnie z własnym widzeniem dziejów ojczystych. W czasie malowania obrazu był już człowiekiem niemłodym, należącym bardziej do minionej niż współczesnej mu epoki. Być może z tego wynikały jego przestarzałe poglądy historyczne, utożsamiające, podobnie jak to czynił Adam Naruszewicz w dziele *Memoriał do króla, naród i państwo*⁶⁷. Tański nie przyjmował do wiadomości upływu czasu i przemian politycznych w Europie, zamykając dzieje ojczyste postacią Napoleona i Powstaniem Listopadowym 1830-1831 r. Jak widać, darzył uznaniem duże kampanie wojskowe, a negował zrywy niepodległościowe oparte na wojnie partyzanckiej, takie jak np. Powstanie Styczniowe 1863 r. Jako sympatyk Narodowej Demokracji nie uznawał również czynu zbrojnego Józefa Piłsudskiego i Legionów, które przybliżyły przecież odzyskanie przez Polskę niepodległości. Na płótnie nie ma więc Piłsudskiego, ale rzecz ciekawa, nie ma też Romana Dmowskiego, którego Tański był zwolennikiem.

Tak zawiły historycznie i politycznie program nie mógł znaleźć uznania w czasie malowania płótna, nie może go znaleźć i dzisiaj. Niewątpliwie inne walory decydują

⁶⁴ Analogie np. w litografiach J. Llanty reprodukowanych w: *Polska. Jej dzieje...*, t. 3[1932], s. 152.

⁶⁵ Analogue w litografii *Wyprowadzenie Łukasińskiego z Belwederu*, wg rysunku J. Davida, reprodukowanej w: *Polska, jej dzieje...*, t. 3, s. 155.

⁶⁶ W. Kossak, *Śmierć gen. Sowińskiego na okopach Woli*, 1922, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, nr inw. 1342.

⁶⁷ A. Naruszewicz *Memoriał do króla*. 1774, za M. H. Serejski *Naród a państwo w polskiej myśli historycznej*. Warszawa 1977, s. 7.

o wyjątkowej wartości *Polonii* Tańskiego. Jest to przede wszystkim dotąd nieznan, wierny tradycyjnym przedstawieniom, największy i ostatni przed wybuchem II wojny światowej obraz, zamykający mocnym akcentem temat alegorii Polski w dwudziestowiecznym międzywojennym.

Amatorskie środki formalne *Polonii* nie znajdują uznania nawet u średnio przygotowanego odbiorcy. Tański nie ustrzegł się w swoim dziele nieporadności i sztuczności kompozycji, a także schematyzmu kolorystycznego. Przyznać jednak należy, że bardzo sprawnie przystosował czarno-biały materiał dla potrzeb kompozycji barwnej. Znacznie lepsze malarsko fragmenty wyszły spod jego pędzla w tle pasma historycznego, gdzie obok cytatów z obrazów malarzy polskich umieścił skomponowane przez siebie pełne dynamizmu sceny batalistyczne. Niejednego badacza może zainteresować również swoista ikonografia płótna i źródła, z których korzystał przy jego malowaniu. Na uwagę zasługuje u Tańskiego dobra znajomość ikonografii historycznej, choć traktowanej selektywnie, i sprawne posługiwanie się nią. Jednak w dwudziestowiecznym międzywojennym nie były to przymioty szczególnie u twórcy cenione; repertuar przedstawień w *Polonii* Tańskiego jest XIX-wieczny, a całe dzieło należy do minionej, jeszcze „rozbiorowej” epoki.

W Sanktuarium Maryjnym w Kałkowie, wspierającym tradycje narodowe, *Polonia* znajduje się w stałej ekspozycji od 1993 r., co stwarza możliwość bezpośredniego odbioru dzieła przez przybywające tu rzesze pielgrzymów. Co prawda Sanktuarium znajduje się na uboczu, ale też żadne muzeum nie zapewniłoby pracy Tańskiego tyłu co Kałków odbiorców. W 1995 r. książka Czesław Wala zlecił domalowanie do *Polonii* skrzydeł bocznych, obrazujących miasto i wieś. Trudno oprzeć się wrażeniu, że oto po latach dopełniono brakujące części malowidła konkursowego, tym bardziej że ich twórca Jerzy Mrowiec, podobnie jak Tański malarz-amator, wykorzystał w przedstawieniu wsi, idąc tropem poprzednika, postaci chłopów z obrazu Józefa Chełmońskiego *Bociany* z 1900 r.⁶⁸

Utrata niepodległości w 1939 r. wprzegła temat alegorii Polski w służbę nowych idei. Utrwalony zespół znaków ikonicznych, wzbogacony o realia wojenne, został skierowany przeciw nowemu wrogowi państwa – hitleryzmowi. W drukach okresu okupacji Polsce funkcjonowały nadal jako powszechnie zrozumiały symbol uczuć patriotycznych i narzędzie wojennej propagandy⁶⁹. Wojna zakończyła jednak wielką popularność tematu alegorii Polski. Nowe sojusze polityczne i nowe propagandowe cele sztuki Polski Ludowej wymagały też od twórców nowego spojrzenia na rzeczywistość. W międzywojniu obrazy alegoryczne powstawały poza głównym nurtem sztuki nowoczesnej, po wojnie odbierane już były jako twory „skostniałe”, należące do minionej epoki. Nie oznacza to jednak, że temat *Polonii* całkowicie się „wypalił” albo przestał być powszechnie zrozumiały, pokazały to np. liczne *Polonie* stanu wojennego w latach 1981-1983. W 1998 r. zaś, w „przededniu” wstąpienia Polski do NATO i Unii Europejskiej, Franciszek Starowieyski namalował obraz *Divina Polonia*, w którym wyobraział Polskę jako kobietę z nimbem wokół głowy, przyciąganą przez bogatą i pogańską Europę⁷⁰. A może jakiś kolejny malarz-amator tworzy obecnie w domowym zaciszu nową *Polonię* końca XX wieku?

Kielce, 14.04.1999 r.

A. Muplińska

⁶⁸ J. Chełmoński, *Bociany*, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 183766.

⁶⁹ A. Sieradzka *Polonia Rediviva...*, s. 323.

⁷⁰ Obraz F. Starowieyskiego namalowany został dla biura polskiego przedstawicielstwa przy Unii Europejskiej, repr. w: „Polityka” 1998, nr 32, s. 34.

ANTONI TAŃSKI'S "POLONIA" AT KAŁKÓW IN THE KIELCE REGION

The allegorical representation of Polonia appeared for the first time in Polish art in c. mid 16th Century. The arrangement of iconographic signs which show the allegory of the Polish State has become a permanent cultural artefact. The greatest number of Polonia was created in the period following the partition of Poland among the three powers: Russia, Prussia and Austria in 1795, when patriotic ideas dominated in historic painting. The most famous works from that period include Polonia paintings executed by Franciszek Smuglewicz, Bogumił Plersch, Józef Peszka, Ary Scheffer, Artur Grotger, Jan Matejko and Jan Styka. The regaining of independence by Poland 1918, presented for example in Jacek Malczewski's *Polonia*, was anticipated by a great number of works which used the theme of Polonia in order to propagate work for the Country.

A great number of large-size designs of Polonia was created in the time of the Second Republic as the outcome of a public contest for paintings for the halls of the Sejm [Parliament] in Warsaw, announced by the President of the Sejm in 1929. From among 28 designs received, 12 were qualified for the final contest. Four authors were awarded with two first and two second prizes. The first prizes were awarded to Ludomir Ślodziński and Józef Mehoffer; the two second prizes went to Kazimierz Sichulski and Bronisław Bartel. The awarded designs of paintings for the Sejm were never realized. Art critics recognized the contest as a failure and postulated that it should be repeated. Probably in connection with that contest, the amateur artist Antoni Tański (c. 1870-1938) created his *Polonia* (oil, canvas, 302 x 1246 cm) in Warsaw between 1929-1938. The painting was kept by the Tański family during World War II and in the post-war period. In 1992 Father Kazimierz Jancarz purchased the painting from the Tański family and presented it to Virgin Mary's Sanctuary at Kałków (Świętokrzyskie Province).

The phenomenon of Tański's *Polonia* consists first of all in the creation of a magnificent, timeless work which expresses the artist's own vision of Poland's history. Tański made the painting for the next generations, hoping that history would add a proper rank to his work. It is not known whether he thought about depositing his painting in the Sejm hall, but the large size of the painting and its elevated content suggest that he had such an intention.

Tański was enamoured in the history of Poland. While designing his painting, he used books on the history of Poland, coat-of arms, drawings as well as album publications which represented famous Poles, portraits, Polish historic paintings and even photographs. *Polonia* was composed on two horizontal superimposed bands. The lower band, which occupies 2/3 of the painting, shows a "gallery" of famous Poles assembled around the seated Polonia (c. 200 persons); in the upper band almost one thousand years of Poland's history (until 1831) are represented in scenes which illustrate the most important events, supplemented with national sayings and names, derived from concrete historic events.

The historically and politically complicated programme could not win recognition when it was executed, nor can it find today. The amateur formal devices of Tański's *Polonia* cannot satisfy the tastes of even average art lover. However, other aspect determine the exceptional value of Antoni Tański's *Polonia*, which, unknown until today, is the largest and the last painting prior to the outbreak of World War II in the tradition of Poland's allegory during the interwar period.

The loss of independence in 1939 activated the theme of allegory in the service of new ideas. However, the great popularity of the theme of the allegory of Poland waned after the war. In the interwar period allegorical paintings were created as a rule outside the main current of modern art. After the war they were regarded as "relics" of past time. This does not mean that the theme of the allegory of Poland has been completely exhausted or is not understood by the general public. This theme was revived by numerous Polonia paintings during the period of marshal law in Poland between 1981-1983. On the "eve" of Poland's accession to the European Union, Franciszek Starowieyski painted *Divina Polonia*, in which he represented Poland as a woman with an aureole around her head, who is attracted by the pagan and affluent Europe.