

MARIUSZ BRYL

OBRAZ ARTURA GROTTGERA
MODLITWA KONFEDERATÓW BARSKICH PRZED BITWĄ
(POD LANCKORONĄ?):
HISTORIA, LITERATURA, OGLĄD

Tekst niniejszy poświęcony jest studium dzieła, które nie stało się, jak dotąd, przedmiotem pogłębionej analizy ze strony współczesnej historii sztuki, czemu nie sprzyjały jego pogmatwane dzieje jako materialnego obiektu. Swoje studium rozpocznę właśnie od przedstawienia historii obrazu-objektu: od procesu powstawania poprzez naprzemienne znikanie i pojawianie się na arenie dziejów, aż do dzisiejszego statusu jego ograniczonej dostępności. Po czym prześlę proces konstituowania się tytułu obrazu, którego pozornie oczywisty status skonfrontowany zostanie z odniesieniem historycznym (bitwą pod Lanckoroną) oraz – w kolejnym kroku – z potencjalnymi odniesieniami literackimi Grottgerowskiego dzieła. Jak się okaże, oba odniesienia, zarówno historyczno-wydarzeniowe, jak i literacko-wyobrażeniowe, w konfrontacji z wizualnością obrazu ujawnią ograniczoną moc wyjaśniania, potwierdzając tym samym rozpoznanie hermeneutyki historii sztuki¹, że to nie odniesienia kontekstowe, lecz zaktualizowany przez artystę potencjał obrazowości określa rzeczywisty status przedstawionego wydarzenia. Idąc tym tropem, w celu odsłonięcia tego statusu, w końcowej części tekstu poddam analizie logikę oglądową obrazu, czyli to, co obraz sam przez się wydobywa na jaw.

¹ Myślę tutaj o perspektywie badawczej rozwijanej od lat 70. XX wieku w obszarze niemieckojęzycznej historii sztuki. Zob. M. Imdahl, *Überlegungen zur Identität des Bildes*, w: *Identität*, red. O. Marquard, K. Stierle, München 1979, s. 188–211; O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Por. też: M. Bryl, *Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 1993, 6, s. 55–84; tenże, *Stworzenie – analogia. O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*, „Artium Quaestiones” 2014, 25, s. 177–207.

Obraz *Modlitwa konfederatów barskich* (il. 1) to największe pod względem formatu olejne dzieło Grottgera. Namalowany został na płótnie o wymiarach 127 cm × 222 cm. Jest to dzieło sygnowane, w dolnym prawym rogu znajduje się napis: „Arthur Grottger mal. 1863”. Nie mamy zatem wątpliwości, kiedy artysta uznał dzieło za skończone. Praca nad nim trwać miała dosyć długo. Jak pisze Klemens Kantecki, autor wydanej w roku 1879 pierwszej monografii Grottgera: „Wspomniana już *Modlitwa konfederatów*, której wykonanie szło mu bardzo oporem i dlatego obraz długo stał na sztalugach”². Można zapytać: długo to znaczy ile? W literaturze przyjmuje się, za Janem Bołozem Antoniewiczem, autorem monumentalnej monografii Grottgera z roku 1910, że pierwszy zamysł dzieła pojawił się w umyśle artysty już na wiosnę 1860 roku, kiedy to miała się odbyć w Wiedniu wielka wystawa Alfreda Rethla, szwajcarskiego artysty, zmarłego pod koniec poprzedniego roku. To właśnie jedno z dzieł tego podziwianego przez Grottgera i jego współczesnych artysty zainspirowało, zdaniem Bołozę, Grottgera: rysunek *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach* (datowany na ok. 1834)³. Jakkolwiek ten związek obrazowy nie budzi zastrzeżeń⁴, to jednak nie zgadza się data wspomnianej wiedeńskiej wystawy Rethla, która miała zainspirować Grottgera, a która w rzeczywistości miała miejsce nie na wiosnę, ale dopiero pod koniec roku 1860⁵. Bołoz – świadomie bądź nie – przesunął termin tego wydarzenia o kilka miesięcy wcześniej, by zgadzało się czasowo z innym zakładanym przez niego elementem procesu twórczego *Modlitwy konfederatów*. Otóż między sierpniem i październikiem 1860 roku Grottger (z niewielkimi przerwami) gościł u Maszkowskich we wsi Barszczowice

² K. Kantecki, *Artur Grottger. Szkic biograficzny*, Lwów 1879, s. 106.

³ J. Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, s. 277. Bitwa pod Sempach miała miejsce w roku 1386. Już Kantecki (Kantecki, *Artur Grottger...*, s. 106) zidentyfikował jedno z dzieł Rethla jako wzór obrazowy *Modlitwy konfederatów*, wskazując na przedstawienie modlitwy przed bitwą pod Morgarten (1315). Josef Ponten, autor najobszerniejszej monografii Rethla (J. Ponten, *Alfred Rethel. Des Meisters Werke*, Stuttgart und Leipzig 1911), nie wspomina jednak o takim dziele.

⁴ Nie jest to jedyny przypadek czerpania przez Grottgera inspiracji z rysunków Rethla. Najbardziej spektakularne przejście dotyczy innego dzieła, także odnoszącego się do bitwy pod Sempach: rysunek *Śmierć Arnolda von Winkelried* stał się wzorem dla kartonu *Bój* z cyklu *Litwania*. Zob. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 113–116.

⁵ Próżno szukać w prasie wiedeńskiej jakichkolwiek śladów wystawy wiosennej. Dopiero na grudniowej wystawie w Kunstvereinie wystawiono pokaźną liczbę prac Rethla, co odbiło się głośnym echem w prasie. Zob. np. „Wiener Zeitung” 1860, 7 grudnia, s. 5; „Fremden Blatt” 1860, 12 grudnia, s. 4–5.



1. Artur Grottger, *Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą* (pod Lanckoroną?), 1863, ol. pł., 127 × 222 cm, kolekcja prywatna, fot. R. Rau

pod Lwowem⁶, gdzie wykonał liczne studia portretowe – zarówno Maszkowskich, jak i kręgu ich znajomych oraz okolicznych chłopów⁷. Niektóre z tych studiów wykorzystał potem w trakcie pracy nad *Modlitwą*, np. Jan Maszkowski użyczył swych rysów szlachcicowi w czerwonym kontuszu w centrum, a Ignacy Jakubowicz – czwartemu konfederatowi od lewej. Portrety te jednak odróżniają się od przedstawień konfederatów sposobem ujęcia postaci (np. Jakubowicz w studium ujęty został *en face*, a na obrazie – z profilu) i wcale nie musiały być początkowo związane z pomysłem na obraz z motywem modlitwy, przedstawiają bowiem portretowanych najczęściej w konfederatkach, a zatem z nakrytymi głowami. Mogły zostać dopiero wtórnie użyte przez artystę do realizacji dzieła po tym, gdy koncept *Modlitwy* narodził się w jego głowie w zetknięciu z twórczością Rethla pod koniec roku 1860. Mogło tak być, tym bardziej że przez cały rok 1860 Grottger był zajęty malowa-

⁶ Dobra Barszczowice dzierżawił wówczas senior rodu malarz Jan Maszkowski (1793–1865), pierwszy (poza ojcem) nauczyciel Grottgera. Grottger przyjaźnił się z jego synami, zwłaszcza z Rafałem (1838–1901).

⁷ Studia tworzą jednolity pod względem techniki, podłoża i formatu zespół: olej na tekturze, format: 30–40 cm × 20–30 cm. Zob. A. Król, *Artur Grottger* [kat. wyst.], Szczecin 2001, s. 87.

niem innego wielkiego płótna o tematyce historycznej, przedstawiającego *Ucieczkę Henryka Walezego* (100,3 cm × 158,7 cm)⁸.

W świetle powyższych faktów bezpieczniej będzie chyba przesunąć początek pracy nad dziełem – w sensie płótna rozpiętego na sztalugach w pracowni artysty – na koniec roku 1860 lub początek 1861. Rok 1861 nie sprzyjał jednak intensywnej i systematycznej pracy nad dziełem. Najpierw „wypadki warszawskie” (27 lutego – 8 kwietnia) spowodowały, że Grottger rozpoczął realizację *Warszawy I*. Następnie długotrwała choroba nie pozwoliła artyście dokończyć pracy nad cyklem, który wystawiony został w wiedeńskim Kunstvereinie dopiero w listopadzie tego roku. Po czym artysta natychmiast rozpoczął pracę nad *Warszawą II*. Jak pisał 28 marca 1862 roku do Andrzeja Grabowskiego: „Mam teraz drugą Edycję Warszawskiego Albumu w robocie, co przeznaczyłem do Londynu⁹. [...] Konfederaci muszą trochę poczekać aż tego nie skończę [...]”¹⁰. I dopiero w połowie roku 1862, po skończeniu *Warszawy II*, mógł Grottger powrócić do dokończenia *Modlitwy konfederatów*. Jak wiemy od Kanteckiego, praca posuwała się jednak na tyle wolno, że w roku 1863 została ponownie przerwana wydarzeniami historycznymi, tym razem wybuchem powstania styczniowego. Wiosną 1863 roku rozpoczął Grottger we Lwowie realizację *Polonii*, którą skończył już w Wiedniu i wystawił w tamtejszym Kunstvereinie w październiku. I dopiero po tym, wszystko na to wskazuje, powstały warunki, by dokończyć trzyletni proces twórczy *Modlitwy*. W każdym razie pierwszy uchwytyny ślad jej publicznej recepcji pochodzi z czerwca 1864 roku, kiedy to wystawiona została – przy czym w prasie wyraźnie zaznaczano, że jest to nowe dzieło artysty – na comiesięcznej wystawie wiedeńskiego Kunstvereinu.

Zacytujmy kilka recenzji, które ukazały się wówczas w prasie wiedeńskiej: „Wśród malowideł olejnych przyciągają wzrok zrazu większy obraz Artura Grottgera: *Modlitwa przed bitwą* [*Das Gebet vor der Schlacht*], epizod z dawnych czasów w Polsce [...]”¹¹. Po wyliczeniu kilkunastu innych dzieł autor wraca do obrazu Grottgera:

⁸ Praca nad obrazem, jak wynika z listu artysty do Stanisława Tarnowskiego (25 grudnia 1859), została rozpoczęta jeszcze pod koniec roku 1859. Malowany na zamówienie angielskich handlarzy, na długo zniknął z pola widzenia (obecnie jako depozyt znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie). Przez długi czas jedynym źródłem ikonograficznym, dającym pojęcie o kompozycji, była drzeworytnicza rycina zamieszczona w „Mussestunden” pod koniec roku 1860 (32, s. 425).

⁹ Chodzi o Londyńską Wystawę Powszechną (1 maja – 1 listopada 1862), na której cykl ten znalazł nabywcę. Zob. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, s. 248.

¹⁰ Cyt. za: Grottger, oprac. Z. Gołubiew, A. Król, Kraków 1988, s. 46.

¹¹ „Wiener Zeitung” 1864, 2 czerwca, s. 3.

Jeśli przyglądamy się teraz obrazowi Grottgera, to zaliczylibyśmy go pod względem kompozycji i układu postaci właśnie do niezbyt udanych dzieł tego poza tym wysoce utalentowanego artysty. Nie brakuje mu wprawdzie pojedynczych szczęśliwie podpatrzonych rysów twarzy i błyskotliwej indywidualizacji niektórych z nich, jednak jako całość pozostawił on nas zupełnie zimnymi – wobec innych prawdziwie poruszających scen, przedstawionych przez Grottgera – oczywiście za pomocą innych środków – z najszcześniejszym darem ujmowania¹².

W innej recenzji czytamy:

Artura Grottgera – *Modlitwa przed bitwą, epizod z dawnych czasów w Polsce*, cierpi, jeśli chodzi o kompozycję na ten sam niedostatek, jak poprzednio wspomniane malowidło. Pokażny tłum, ustawionych obok siebie, bardziej lub mniej interesujących postaci, z których każda nieco pretensjonalnie stara się o przyciągnięcie naszego wzroku. O kompozycji większej całości i o sztuce zestawiania barw ma utalentowany rysownik bardzo dziecinne wyobrażenie¹³.

Autor innej jeszcze recenzji, po wyrazach ubolewania, że Grottger nie przedstawił sceny zgodnie ze swoimi predylekcjami, stwierdza:

Modlitwa przed bitwą nie nadaje się zupełnie do sposobu wyrażania opartego na słodkich barwach i do techniki malarstwa rodzajowego; stoją one w sprzeczności z ideą obrazu i działają hamująco na dające się mimo wszystko dostrzec, przenikające obraz, głęboko odczute znaczenie¹⁴.

Jak widzimy, przyjęcie obrazu było więcej niż chłodne. Obraz to chybione dzieło, pozbawione większej wartości artystycznej, niegodne twórcy *Warszawy i Polonii* – tak można by spuentować zgodny sąd recenzentów. Obraz nie znalazł nabywcy ani w Wiedniu, ani w Galicji. Gdy w połowie roku 1865 Grottger, uciekając przed wierzycielami, opuszczał w pośpiechu Wiedeń, spłacił *Modlitwę* (wraz z wszelkimi dziełami pozostawionymi w pracowni) zaległy czynsz baronowi Henrykowi von Drasche-Wartinberg, właścicielowi tzw. Heinrichshofu, reprezentacyjnej kamienicy, w której artysta w najlepszych latach swojej prosperity wynajmował mieszkanie.

Bołoz Antoniewicz, pisząc swą monografię w roku 1910, sięgał pamięcią przeszło ćwierć wieku wstecz.

¹² Ibidem.

¹³ „Fremden-Blatt” 1864, 9 czerwca, s. 6.

¹⁴ „Blätter für Theater, Musik und Kunst” 1864, 10 czerwca, s. 1.

Było to w Wiedniu, w Heinrichshofie. Huczała fala wieczornego przyjęcia, biła wonią kwiecia świeżego i destylowanego, czarem urody i młodości [...]. Zanośla mnie gdzieś do czwartego czy piątego saloniku. Pamiętam go jak dziś – z jego bladoniebieskimi meblami i lśniaco-białymi ścianami – i nie zapomnę go nigdy. Spojrzałem na ścianę naprzeciw okna. – Tam wisiała – *Modlitwa konfederatów Barskich!* Ażem się wstrząsł! Ten głos tutaj? Już wołałbym, żebyś gdzieś niszczał w kraju i w ramie spaczonyj [...] pokrywał się pleśnią [...], byle na ziemi ojczystej! Ale nie tu! Nie tu, wśród przepychów, nagromadzonych przez najpilniejsze mrówki [...]. Patrzysz tu na mnie, smutnym i przenikliwym wzrokiem orła spoza prętów żelaznych niegodziwej klatki¹⁵.

Według Bołozza obraz nadal – w roku 1910 – miał się znajdować w owej „klatce”, tzn. w posiadaniu von Drasche-Wartinbergów. Tu się jednak chyba mylił, co wytknął mu Tadeusz Rutowski, wskazując, że obraz Grottgera: „jest od 19 lat – Rutowski pisał to w roku 1911 – w całkiem innych rękach i, jak wiem to dawno, niestety takich, z których daleko trudniej będzie odzyskać dzieło dla Polski”¹⁶. Rutowski niestety nie podał żadnych innych informacji o ówczesnych właścicielach, tak że do dzisiaj pozostają nam nieznani. W roku 1937 obraz został wystawiony na aukcji w Trieście, na której nabył go za 25 000 złotych Andrzej Wołoszyński, prezes firmy Herbewo¹⁷. W tym samym roku obraz został wystawiony na wystawie urządzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie „w setną rocznicę urodzin” artysty¹⁸. W czasie wojny *Modlitwa* (wraz z innymi obrazami z kolekcji Wołoszyńskiego) oddana została na przechowanie do kurii arcybiskupiej i zawisła w sypialni, zaprzyjaźnionego z rodziną, arcybiskupa Adama Sapiehy. Odebrana w latach 50., wraz z innymi obrazami, ukrywana była przez rodzinę aż do końca PRL-u, tak że jeszcze w latach 1987–1988, gdy we Wrocławiu i Krakowie odbywała się wielka monograficzna wystawa twórczości Grottgera, obraz uznawano oficjalnie za zaginiony¹⁹. Po raz pierwszy od roku 1937 został on udostępniony publiczności dopiero w roku 2001 na zorganizowanej przez Annę Król wystawie w Szczeci-

¹⁵ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 272–273.

¹⁶ T. Rutowski, *Prof. Antoniewicz o Grottgerze*, Lwów 1911, s. 19.

¹⁷ Informacje na temat dziejów obrazu po roku 1937 pochodzą od pana Andrzeja Barańskiego (wnuka przedwojennego właściciela), któremu w tym miejscu chciałbym złożyć serdeczne podziękowania za poświęcony czas, udzielone informacje i gościnność, dzięki której mogłem zapoznać się z oryginałem.

¹⁸ Zob. *Wystawa dzieł Artura Grottgera w setną rocznicę urodzin 1937–1867* [kat. wyst.], Kraków 1937.

¹⁹ Zob. *Artur Grottger (1837–1867)*, oprac. P. Łukasiewicz, Wrocław 1987; *Grottger*, oprac. Gołubiew, Król.

nie²⁰ i był to, jak dotąd, jedyny jego powojenny pokaz publiczny. Na co dzień obraz Grottgera, zachowany w bardzo dobrym stanie, zdobi jedną ze ścian sali konferencyjnej firmy Herbewo, restytuowanej przez Andrzeja Barańskiego, wnuka Andrzeja Wołoszyńskiego.

Tym samym doszliśmy do kresu historii obrazu Grottgera, rozumianej jako dzieje pewnego przedmiotu. W tej historii pojawił się – marginalnie, ale teraz chciałbym się do tego szerzej odnieść – problem tytułu dzieła. W Wiedniu – jak pamiętamy – obraz funkcjonował jako *Modlitwa przed bitwą*, z ogólnikowym uzupełnieniem, przeznaczonym dla obcej publiczności: *epizod z dawnych czasów w Polsce*. W Polsce – szeregując chronologicznie – obraz tytułowano: *Modlitwa konfederatów przed bitwą* (Alfred Szczepański, 1868²¹); *Modlitwa konfederatów* (Klemens Kantecki, 1879²²); *Modlitwa Konfederatów* (Stanisław Tarnowski, 1885²³); *Modlitwa Konfederatów* (Antoni Potocki, Kraków 1907²⁴). Dopiero Bołoz Antoniewicz podpisał reprodukcję obrazu zamieszczoną w jego monografii z roku 1910: *Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą pod Lanckoroną*. Jednak w tekście, mimo obszernej egzegezy dzieła, w ogóle pominął kwestię tytułu i nie wyjaśnił, dlaczego postanowił odnieść przedstawioną scenę do tego konkretnego wydarzenia historycznego. Tytuł najwyraźniej się nie przyjął: w katalogu wystawy krakowskiej z roku 1937, kiedy to oryginał obrazu wystawiono w Polsce po raz pierwszy, nosi on po staremu tytuł *Modlitwa Konfederatów Barskich*²⁵. I tak też pozostało w okresie powojennym (Jadwiga Puciata-Pawłowska, 1962²⁶ – *Modlitwa Konfederatów*; Tadeusz Dobrowolski, 1970²⁷ – *Modlitwa konfederatów Barskich*), aż do lat 1987–1988, kiedy to Piotr Łukaszewicz, w opisie na karcie katalogowej sporządzonej w ramach prac nad wrocławsko-krakowską monograficzną wystawą Grottgera²⁸, powrócił do pomysłu Bołozia. Wystawa w Szczecinie w roku 2001 usankcjonowała niejako ten „Bołozowy” tytuł: *Modlitwa konfederatów barskich*

²⁰ Król, *Artur Grottger*.

²¹ A. Szczepański, *Artur Grotger. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868, s. 29.

²² Kantecki, *Artur Grotger*, s. 105.

²³ S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 63 [część poświęcona Grottgerowi opublikowana została po raz pierwszy w krakowskim „Przeglądzie Polskim” w roku 1885, a następnie wydana jako osobna broszura: idem, *Artur Grottger*, Kraków 1886].

²⁴ A. Potocki, *Grottger*, Kraków 1906, s. 57.

²⁵ *Wystawa dzieł Artura Grottgera...*, s. 13, poz. 67.

²⁶ J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962, s. 43.

²⁷ T. Dobrowolski, *Artur Grottger (1837–1867)*, Kraków 1970, s. 8.

²⁸ Zob. przyp. 10. Za tę informację serdecznie dziękuję pani dr Annie Król.

przed bitwą pod Lanckoroną²⁹ – tytuł, który funkcjonował już wcześniej w przestrzeni publicznej i zdążył się zakorzenić w świadomości społecznej. I tak na przykład, Towarzystwo Przyjaciół Lanckorony uzyskało przed ponad dekadą zgodę właściciela obrazu na wykonanie jego fotograficznej reprodukcji w skali niemalże 1:1, by zawiesić ją w izbie pamięci poświęconej konfederacji barskiej, urządzonej w tamtejszym muzeum³⁰.

Zapytajmy zatem: jakie elementy obrazu mogły skłonić Bołozę i skłaniającą współczesnych badaczy oraz miłośników historii do tak jednoznacznej identyfikacji wydarzenia. Bez wątpienia najważniejsze z nich jest wyobrażenie warownego zamku na górze na dalekim planie przy lewym brzegu pola obrazowego. Ponieważ nie może tutaj wchodzić w grę żadna z pozostałych małopolskich twierdz konfederatów – ani Wawel, ani Tyniec, ani Częstochowa – pozostaje Lanckorona; i bez wątpienia mamy do czynienia z wyobrażeniem zamku w pejzażu, a nie opactwa, klasztoru czy zamku miejskiego³¹. Na bitwę pod Lanckoroną miałyby też wskazywać postać wojskowego w oficerskim mundurze, który miałby być tożsamy z dowodzącym siłami konfederackimi pułkownikiem Charles'em-François Dumouriezem³². Z kolei wyobrażenie młodego szlachcica w grupie postaci po lewej miałyby się odnosić do młodego księcia Kajetana Michała Sapiehy, który w wieku 22 lat poległ w bitwie pod Lanckoroną. Według najbardziej rozpowszechnionej wersji, został on zabity

²⁹ Kuratorka szczecińskiej wystawy cytuje w katalogu Łukaszewicza: „Obraz przedstawia oddział konfederatów kłęzących na wzgórzu, na skraju sosnowego lasu oświetlonego rannym słońcem. [...] Z lewej w dole widoczne w szyku bojowym oddziały wroga i, w dali, wzgórze zamkowe. Lanckorona koło Wadowic stała się w latach 1768–1772 ważnym ośrodkiem konfederacji barskiej” (Król, *Artur Grottger*, s. 8).

³⁰ Panu Zbigniewowi Lenikowi, sekretarzowi Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony, serdecznie dziękuję za poświęcony czas i cenne informacje, w tym za wskazanie publikacji, z której po raz pierwszy dowiedział się o tytule obrazu Grottgera wskazującym na Lanckoronę. Chodzi o broszurę wystawy „Czasy konfederacji barskiej” (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Oddział w Stryżowie, listopad 1991 – kwiecień 1992); na stronie tytułowej zamieszczono reprodukcję obrazu Grottgera z podpisem: *Modlitwa konfederatów w Lanckoronie*.

³¹ Uchylamy w tym miejscu problem podobieństwa (zresztą raczej wątpliwego) między wyobrażeniem zamku na obrazie Grottgera i przekazami ikonograficznymi dotyczącymi zamku w Lanckoronie, np. znaną siedemnastowieczną ryciną. Nawiasem mówiąc, do czasów Grottgera zamek przetrwał już tylko jako ruina i Grottger, jeśli kiedykolwiek odwiedził Lanckoronę, choćby po drodze do Kalwarii Zebrzydowskiej (częstego celu pielgrzymek), to zobaczył go w takim właśnie zrujnowanym stanie.

³² Analiza porównawcza z dostępnymi (dla nas, ale czy dla Grottgera?) portretami Dumourieza nie przynosi w tej materii jednoznacznego rozstrzygnięcia, choć w opinii niektórych badaczy (np. Zbigniewa Lenika) zachodzi tutaj wyraźne podobieństwo.

przez swoich żołnierzy w chwili, gdy próbował ich powstrzymać przed ucieczką (w rzeczywistości najprawdopodobniej sam spadł z konia podczas odwrotu i został stratowany przez swój oddział)³³. W czasach bliższych Grottgerowi postać Sapięhy przypominał na przykład Józef Łepkowski w wydanej w roku 1850 pracy na temat Kalwarii Zebrzydowskiej: „W grobach kościelnych leżą jeszcze zwłoki Kajetana Sapięhy [...] porąbanego w potyczce pod Lanckoroną 1771 roku”³⁴. Jest więc zatem całkiem prawdopodobne, że Grottger mógł znać ten lub inny przekaz na temat śmierci młodego księcia.

Generalnie rzecz ujmując, pytanie, na ile precyzyjna była faktograficzna wiedza historyczna Grottgera o konfederacji barskiej, pozostawić musimy nierozstrzygnięte. Czy znał *Historię bezrządu Polski* Rulhière’a, świeżo wznowioną w roku 1862³⁵? Albo *Pamiętniki Dumourieza*³⁶? Albo stosunkowo liczne już wtedy materiały źródłowe³⁷? Z pewnością swoją wiedzę czerpał także z opowieści snutych ongiś przez konfederatów i następnie przekazywanych przez kolejne pokolenia³⁸. Mogła się w nich mieścić także legenda o tzw. Grobach jako miejscu bitwy pod Lanckoroną. W każdym razie, jeśli nawet artysta znał w miarę dokładny przebieg bitwy pod Lanckoroną (co jednak bardzo mało prawdopodobne) i jeśli, malując obraz w Wiedniu, miał w pamięci

³³ Zob. A.M. Stasiak, *Legenda bitwy lanckorońskiej*, „Zeszyty Sądecko-Spiskie” 2008, 3, s. 71–76.

³⁴ J. Łepkowski, *Kalwaria Zebrzydowska*, Kraków 1850, s. 68–69.

³⁵ C.C. Rulhière, *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette République, suivie des Anecdotes sur la révolution de Russie en 1772*, t. 1–3, Paris 1807; zob. też: *Tłomaczenie z Francuzkiego Historii bezrządu Polski*, t. 1, dzieło pośmiertne Rulhiera, Warszawa 1808; idem, *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette République, suivie des Anecdotes sur la révolution de Russie en 1772*, t. 3, Paris 1862.

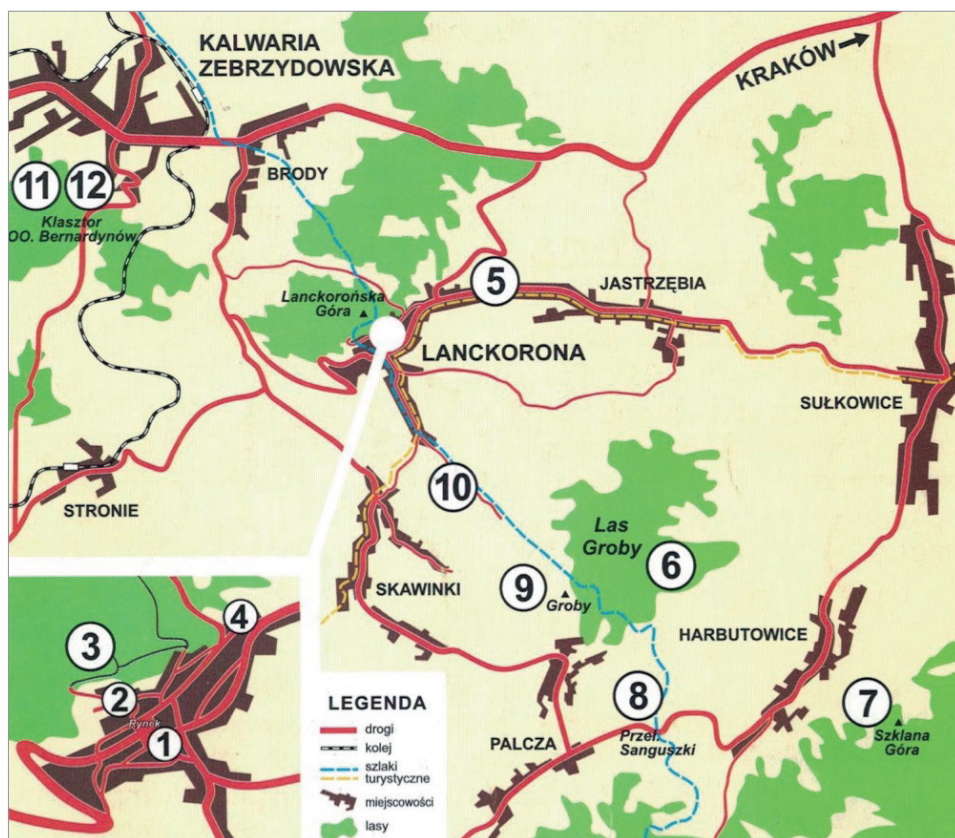
³⁶ Ch.F. Dumouriez, *Mémoires du général Dumouriez, écrits par lui-même*, t. 1–2, Hamburg–Leipzig 1794; wyd. niem.: *Denkwürdigkeiten des Generals Dumouriez*, t. 1–2, Berlin 1794; rozszerzone wydanie: *La vie et les mémoires du général Dumouriez*, t. 1–4, Paris 1822. W każdym razie polskiego wydania fragmentów *Pamiętników* podczas pracy nad obrazem znać nie mógł, ukazało się ono bowiem dopiero w roku 1865 (zob. *Wojna w Polsce 1770 i 1771. Z pamiętników generała Dumouriez’a*, Poznań 1865).

³⁷ Zob. np. *Materiały do konfederacji barskiej r. 1767–1768 z niedrukowanych dotąd i nieznananych rękopisów zebrał Szczęsny Morawski*, t. 1, Lwów 1851.

³⁸ Tym bardziej że konfederatem barskim był dziad Grottgera, Hilary Siemianowski; zob. B. Judkowiak, „*Kantata na dzień imienin JW Hilarego Siemianowskiego*” na tle twórczości dramatycznej i parateatralnej Stanisława Kostki Potockiego, w: *O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, red. D. Folga-Januszewska i T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 63–74. Autorce serdecznie dziękuję za zwrócenie uwagi na ten fakt. Ciągłość tradycji konfederackiej w rodzinie Grottgera poświadcza obraz *Konfederacji* autorstwa Jana Józefa Grottgera, ojca artysty (reprodukcja w: Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 30).

topografię Lanckorony (co już bardziej możliwe), to nie dbał o uprawdopodobnione odtworzenie ani miejsca, ani przebiegu wydarzenia historycznego.

Mówi nam o tym dobitnie sam obraz, który rządzi się własną logiką przedstawieniową. Grottger umieścił gotujących się do walki konfederatów wysoko nad majaczącymi w oddali oddziałami wroga, by stworzyć bezpieczną, wystarczająco pojemną czasoprzestrzeń dla spokojnej, kontemplacyjnej modlitwy. Umieszczając ich, zgodnie z logiką przedstawieniową, w tym miejscu, gdzie ich właściwie – w sensie rzeczywistej topografii – umieścić? Otóż według przyjętej opinii – przywołajmy mapkę folderu Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony³⁹ (il. 2) – mieliby się oni znajdować na tzw. Dziale Paleckim, gdzieś w okolicach stojącego tam dziś krzyża (nr 9 na mapce), zwróceni na



2. Okoliczne miejsca pamięci o Konfederatach Barskich, Folder Towarzystwa Przyjaciół Lanckorony, Lanckorona [b.d.]

³⁹ Szlak Konfederatów Barskich. Lanckorona jednym z głównych bastionów Konfederacji Barskiej, Lanckorona [b.d.].

zachód, mając po swej prawej stronie Górę Lanckorońską z zamkiem, a przed sobą – idące od zamku wojska rosyjskie. Oczywiście nic się tutaj nie zgadza: przedpołudniowe słońce pada na obrazie od zachodu, a armia Suworowa prezentuje się w wirtualnym miejscu, w którym z uwagi na przebieg bitwy nigdy nie miała prawa się pojawić. To bowiem wojska konfederackie opierały się o Lanckoronę, mając po swojej lewej stronie górę zamkową, armia Suworowa nacierała zaś od wschodu, tj. od strony Tyńca i Krakowa (il. 3), a nie od południa, od wsi Palcza; to w kierunku tej ostatniej rozbici konfederacji rzucili się do ucieczki i dlatego właśnie ten szlak usiany jest ich mogiłami (nr 9 na mapce oznacza zatem nie miejsce bitwy, ale miejsce rzezi konfederatów po bitwie). Rozstrzyga to dokonana niedawno drobiazgowa rekonstrukcja bitwy⁴⁰, współgrająca z relacją Dumourieza⁴¹.

Żeby uniknąć nieporozumień: powyższa argumentacja nie ma prowadzić do mocnej konkluzji kategorycznie wykluczającej bitwę pod Lanckoroną jako odniesienie obrazu Grottgera. Moją intencją jest zaproponowanie

⁴⁰ Zob. P. Sadowski, *Konfederacja barska w starostwie lanckorońskim*, „Zeszyty Sądecko-Spiskie” 2008, 3, s. 52–69.

⁴¹ „23-go o siódmej rano przybywszy do Lanckorony, zastałem marszałka bełzkiego [Józefa Miączyńskiego] i Walewskiego śpiących; wojska ich składały się z 900 ludzi, w tym tylko 70 strzelców pieszych z jedną armatą ustawioną do boju [w sumie szacuje się siły konfederatów na ok. 1300 żołnierzy i kilka armat – przyp. M.B.], wszystko na dwóch pagórkach, między którymi leżały zamek i miasto. [...] Zaledwo zsiadłem, by pomówić z marszałkami, gdy już patrole rozpoczęły utarczki, dając nam znać o nadejściu Rosjan. [...] Kazałem zgromadzić na jednej górze całą niewielką armię [...]. Strzelcy, których rozmieściłem w lasku na skłonie góry, umknęli przed nadchodzącymi Rosjanami, w tejże chwili cała polska kawaleria, oparta o Lanckoronę [...] spotkała [...] kolumnę [Rosjan] prawego skrzydła, wpadła w przerażenie i ściągnęła ich nam na karki. [...] regiment generała Szycy postąpił nawet kilka kroków naprzód, kazał raz strzelić, po czym oddział jego załamał się zupełnie. [...] wkrótce porwała mnie fala uciekających. Książę Sapieha został zabity [...], inny marszałek, nazwiskiem Orzeszko, poległ również, hr. Miączyński [...] spadł z konia i dostał się do niewoli. [...] Rosjanie ledwo mogli nadążyć z zabijaniem konfederatów: oporu nie było żadnego” (cyt. za: *Konfederacja barska. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Konopczyński, Wrocław 2004, s. 166–167). Konopczyński wprowadza do tego korektę, poddając krytyce taktyczne rozstrzygnięcia Dumourieza: „Z jednej strony na lewym skrzydle konnica Miączyńskiego i Walewskiego, niepotrzebnie wykomenderowana celem zajęcia na tyły Rosjanom [...]; z drugiej gen. Szyc, też niepotrzebnie wysłany na zachodni szczyt pagórka [...], nie podtrzymał strzelców rozspanych pod twierdzą w lesie [...] Dumouriez [...] zdecydował się [...] umknąć przez wąwozy: zmiatał dobrze, bo nie oparł się aż na kwarantannie w Nowym Targu” (W. Konopczyński, *Konfederacja barska. Przebieg, tajemne cele i jawne skutki*, t. 1–2, Poznań 2017, t. 2. s. 79). Niezależnie od sporu o przyczyny klęski – czy była ona skutkiem błędnej taktyki francuskiego dowódcy (do czego przychyła się również przywołany wyżej Sadowski), czy też braku umiejętności i woli walki ze strony konfederatów – sam przebieg i topografia bitwy pozostają bez zmian.



3. Piotr Sadowski, Rekonstrukcja przebiegu bitwy pod Lanckoroną 23 maja 1771 r., I faza (źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>)

konkluzji o charakterze probabilistycznym: może tak, może nie. Należy pamiętać, że Grotgger, nawet jeśli przedstawiał jakieś konkretne wydarzenie historyczne, nad jego realia przedkładał – wyznaczoną zasadami własnej poetyki – logikę przedstawienia. Jako przykład takiego *modus operandi* posłużyć może *Śmierć Dionizego Czachowskiego*, ilustracja prasowa, obszernie już przeze mnie w kontekście związków międzyobrazowych analizowana⁴². Według relacji prasowych, ostatnie chwile Czachowskiego wyglądały w ten sposób, że, ranny, oparł się o drzewo i do końca zadawał ciosy napierającym

⁴² Zob. Bryl, *Cykle Artura Grotggera...*, s. 60–63.

wrogom. Grottger zadbał wprawdzie o podobieństwo fizjonomiczne Czachowskiego, kazał jednak ginąć swojemu bohaterowi śmiercią, jaką ginął – na rycinie autorstwa Hansa Ulricha Francka – żołnierz z wojny trzydziestoletniej. Niewątpliwy wizualny dynamizm i dramatyzm tej śmierci – oto raniony żołnierz spada właśnie w tej chwili z konia, bezradny, z jedną nogą uwięzioną w strzemienu, zagrożony cięciem „zawisłej” nad nim siekiery wroga – okazał się dla Grottgera na tyle atrakcyjny, tj. zgodny z zasadami jego własnej poetyki, że nie wahał się skorzystać z tego wzoru obrazowego niezależnie od realiów wydarzenia.

W naszym przypadku wzorem obrazowym, do którego sięgnął Grottger, był wspomniany już rysunek Alfreda Rethla *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach* (il. 4). Grottger przejął z niego zarówno ogólną dyspozycję – usytuowanie oddziału na wzniesieniu i ukierunkowanie układu postaci w lewo, umieszczenie armii wroga i warownego zamku w dole po lewej, oddalenie pierwszej postaci po lewej od lewego brzegu pola obrazowego przy jednoczesnym przecięciu stłoczonego wojska prawym brzegiem pola obrazowego; jak i pojedyncze elementy – modlitewne złożenie rąk, ukrycie twarzy w dłoniach. Najbardziej spektakularne przejście pojedynczego motywu wiąże się z postacią młodzieńca po lewej, który spogląda wprost na widza – najwyraźniej stał się on protoplastą postaci, w której niektórzy widzą poległego pod Lanckoroną młodego Sapiechę⁴³. Obraz Grottgera, choć zasadniczo daleki od realiów historycznego wydarzenia, sprzyja akurat tego rodzaju próbom identyfikacji, oferuje bowiem widzowi możliwość głębokiej empatii wobec protagonistów historii. Jak pisał Bołoz Antoniewicz:

[...] w *Modlitwie* interes psychiczny góruje nad fizycznym i materialnym. Mamy na tym obrazie 35 odrębnych fizjonomii, ale wszystkie są poddane jednemu nastrojowi, pełnemu siły i wewnętrznej prawdy. [...] Zamiast szalonej furii ataku – skupienie ducha, zamiast szczęk i zgiełku – cicha modlitwa [...] lub chorąg, wznoszący się majestatycznie o brzasku dnia [...]⁴⁴.

⁴³ Profesor Jacek Wójcicki w trakcie dyskusji nad wcześniejszą wersją niniejszego tekstu, zaprezentowaną podczas sesji poświęconej konfederacji barskiej (Poznań, maj 2018), wyraził przekonanie, że mimo wykorzystania przez artystę wzoru obrazowego postać przedstawiona na obrazie jest jednak tożsama z Kajetanem Michałem Sapiechą, na co wskazywać miałby antycypujący śmierć sposób przedstawienia tej postaci jako *już* martwej (wyjątkowa bledność cery, zapadłe oczodoły, a w nich jakby niewidzące oczy).

⁴⁴ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 286. Bołoz sytuował *Modlitwę konfederatów* w ciągu ewolucyjnym „dzieł heroicznych” artysty, w ramach którego „motyw siły fizycznej ustawnie się cofa, a nastrój psychiczny się wzmacnia” (ibidem).



4. Alfred Rethel, *Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Sempach*, 1834, rys. tuszem, 37 × 54 cm, dawniej w zbiorach Królewskiego Gabinetu Rycin w Dreźnie

Do tej pory pytałem – pozostawiając odpowiedzi w stanie zawieszenia – o historyczno-faktograficzną kompetencję Grottgera. Teraz chciałbym zapytać szerzej: o wspólną dla artysty i jego potencjalnych widzów kompetencję kulturową, której fundament w tamtej epoce stanowiła literatura. Natychmiast rodzi się jednak wątpliwość, czy możliwe jest precyzyjne wskazanie na te odniesienia literackie, które Grottger aktualizował w trakcie procesu twórczego – by przypomnieć pierwszy, odautorski tytuł obrazu – *Modlitwy przed bitwą*? To pytanie retoryczne. Pozostaje tutaj jedynie spekulacja, dla której poszukiwać należy jakichkolwiek, chociażby niepewnych, punktów zaczepienia.

Jednym z nich mógłby być wczesny akt konkretyzacji dzieła, w którym po raz pierwszy przywołano odniesienie literackie. Chodzi o lekturę dzieła dokonaną przez przyjaciela Grottgera, Alfreda Szczepańskiego, w rok po śmierci artysty:

Wschodzące słońce budzi obóz, trąbią pobudkę; jedni się modlą, inni szykują, inni konie ubierają. [...] całość wybornie ułożona, pełno ruchu i życia. Jest to po części jakby owa chwila w *Mohorcie*. „Na koń – zawoła najsamprzód obożny / Na

koń – obiega dokoła głos groźny, / Na koń – zagrzmiało i zamęt wśród wrzawy,
/ Na koń – jeźdźców połowa już w biegu, / Na koń – i wszystkie skończone już
sprawy!!⁴⁵.

A zatem *Mohort* jako oczywiste dla przyjaciela Grottgera odniesienie literackie⁴⁶. Czy ryzykujemy wiele, jeśli założymy, że niezwykle popularny wówczas utwór Pola chodził również po głowie samego Grottgera? Szczepański dostrzegł co prawda w obrazie to, czego próżno byłoby w nim szukać – mianowicie ożywioną krzątanicę przed wymarszem. Dzięki tej niedokładności obraz „zgodził” mu się z cytowanym tekstem. Można przywołać jednak inny fragment utworu Pola:

Ledwom się trochę ogarnął z noclegu,
I ledwom sprzątnął po sobie me łoża,
Przybył towarzysz: że czas do szeregu,
Bo już zatrąbią na poranne zorze.
[.....]
Jak nie zapomnę nigdy pierwszej bitwy,
Tak nie zapomnę tej pierwszej modlitwy;
Bo cudny urok miał ten śpiew poranny
Polskich rycerzy do Najświętszej Panny,
Który po wiekach i pobojowiskach
Od pokolenia starej Polski płynął,
I tu dopiero, w dniewnych urwiskach,
Na krańcach Polski – w Ukrainie ginął!⁴⁷

I choć, podobnie jak w przypadku fragmentu przytoczonego przez Szczepańskiego, nie wszystko się tutaj zgadza – konfederaci u Grottgera nie wyśpiewują modlitwy – to powtarzalność motywów w *Mohorcie* (trąby, odgrywające „hajnał” o świcie; poranna modlitwa przed bitwą lub wymarszem) wydaje się, mimo braku zgodności w szczegółach, dobrze przystawać do nastroju przedstawionej przez Grottgera sceny. Konstatacja ta oznacza jednak tylko tyle: obraz Grottgera oferował ówczesnemu widzowi aktualizację *Mohorta*, w trakcie której nie było ważne, że bohater utworu Pola nie przystąpił do konfederacji, bo nie pozwalała mu na to miłość Ojczyzny, pojmowana jako wierność monarchii. Ważne i aktualne AD 1861–1863 mogło być co innego: śmierć bohatera za wiarę i Ojczyznę w wojnie z Rosją w roku 1772.

⁴⁵ Szczepański, *Artur Grotger*, s. 29–30.

⁴⁶ W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Kraków 1855. Utwór natychmiast zdobył sobie wielką popularność, o czym świadczą dobitnie trzy kolejne, szybko po sobie następujące edycje: druga już w roku 1855 i kolejne w latach 1857 i 1858.

⁴⁷ W. Pol, *Mohort*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył A. Łucki, Kraków 1922, s. 20–21.

Oprócz utworu Pola jako dzieło, do którego odnosił się obraz Grottgera, mogły narzucać się widzowi znane powszechnie *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego⁴⁸. Wskazać można na przykład motyw księdza Marka⁴⁹ i jego „kazanie konfederackie” wygłoszone 4 listopada 1769 roku w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej, po tym, jak Kazimierz Pułaski „porządnie był wytlukł Moskwę pod Lanckoroną”⁵⁰, a zatem przed klęską majową. W utworze Rzewuskiego ksiądz Marek mówi:

Wy się cieszyce wygraną pod Lanckoroną, a ja się smucę, bo ten dar boży będzie wam powodem nowej Boga obrazy; powiększy waszą pychę, waszą swawolę, waszą rozpustę! A kiedy bieda was nie poprawi, cóż to będzie z pomyślnością? [...] To wyrzekłszy, zszedł z ambony i przed wielkim ołtarzem uklęknąwszy, zaczął śpiewać *Przed oczy Twoje, Panie*⁵¹.

Co prawda, zakonnik na obrazie Grottgera ani nie głosi kazania, ani nie śpiewa, został przedstawiony jako zatopiony w bezgłośnej modlitwie. Co więcej, Grottger uniemożliwił jednoznaczną identyfikację zakonu: nie przedstawił zakonnika w brązowym karmelitańskim habicie (w którym ksiądz Marek, natychmiast dzięki temu rozpoznawalny, występuje na przykład na znanym obrazie Kornelego Szległa *Pułaski w Barze*), ale w białym stroju (płaszczu bądź habicie)⁵².

W *Pamiętkach Soplicy*, w rozdziale poświęconym „panu Bieleckiemu”, występuje jednak postać pewnego dominikanina. Jak czytamy:

[...] a właśnie wtenczas konfederacja barska nastąpiła. Otóż pewien tamecznych stron dominikanin, którego był i wielki teolog i świętobliwy zakonnik, a któremu mocno pan Bielecki wierzył, zamienił mu szlub w ten sposób, iż mu rozkazał

⁴⁸ H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Szwejkowski, Wrocław 2009; oryginalny tytuł i lata wydania: *Pamiętki J Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*, Paryż 1839–41 (20 części) i Wilno 1844–45 (5 kolejnych części).

⁴⁹ W rzeczywistości utworu literackiego, bo nie w rzeczywistości historycznej: ksiądz Marek Jandołowicz (1713–1799), który walczył przyczynił się do zawiązania konfederacji barskiej, już podczas obrony Baru po upadku twierdzy został pojmany i uwięziony na sześć lat w Kijowie. Jednak, zgodnie z legendą, uczestniczył w wielu późniejszych wydarzeniach, jak obrona Częstochowy lub właśnie zmagania pod Lanckoroną.

⁵⁰ Ibidem, s. 3. W rzeczywistości zwycięska obrona Lanckorony, poprzedzająca majową klęskę, miała miejsce 20 lutego 1771 roku.

⁵¹ Ibidem, s. 4–6.

⁵² Zatem biel stroju zakonnika może – choć nie musi – wskazywać na inny zakon. Odnotujmy, że znany jest osiemnastowieczny portret (malarz anonimowy), na którym ksiądz Marek ubrany jest w biały habit.

wszystkie grosze, których nagromadził, użyć na uzbrojenie ludzi dla konfederacji i samemu osobą swoją do niej akces zrobić, a zapewnił go, że działając w związku za wiarę i ojczyznę walczącym, zyska takie same odpusta, jak na pielgrzymce. W czym, jak mi się widzi, ojciec dominikanin że był natchnionym, się pokazał [...]. Tak więc pan Bielecki [...], gdy przyszedł do zdrowia, był z nami pod Lanckoroną, gdzie nam była wielka pociecha, a jemu z bólem przymieszana, bo kulą dostał w sustawę od ręki⁵³.

Identyfikacja ta byłaby kusząca, tym bardziej że mogłaby pociągać za sobą identyfikację kolejnej postaci: klęczący w centrum sędziwy szlachcic w czerwonym kontuszku, któremu twarzy użył nauczyciel Grottgera malarz Jan Maszkowski, mógłby być tożsamy z samym „panem Bieleckim”. Właśnie – mógłby. Odnoszenie konkretnych postaci i motywów literackich (których znalazłoby się zapewne znacznie więcej⁵⁴) do obrazu Grottgera pozostawać będzie zawsze w sferze probabilistyki. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją analogiczną do tej, w której odniesienie do konkretnego wydarzenia historycznego – bitwy pod Lanckoroną – również musiało pozostać w tej sferze.

Ten probabilizm odniesień – uwalniając dzieło Grottgera od bezpośredniej ilustracyjności, czy to względem historii, czy literatury – wzmacnia jego autonomię jako medium wizualnego. Nie oznacza to jednak, że *Modlitwa konfederatów* zrywa związki z historią i literaturą, ale że przemawiając specyficznymi obrazowymi środkami, przedstawia w sposób syntetyczny „prawdę dziejową” konfederacji barskiej, tak jak jawiła się ona we wspólnym dla artysty i jego współczesnych horyzoncie poznawczym, a zatem również wraz z narosłymi wokół niej literackimi reprezentacjami. Zgodnie z ową „prawdą dziejową” konfederacja barska jawiła się w pierwszym rzędzie jako walka w obronie religii katolickiej, a zarazem w obronie ojczyzny rozumianej jako wspólnota wartości i tradycji; jako walka, podjęta spontanicznie przez polską szlachtę i szerzej przez polski „naród”, w który przekształciło się dawne „pospolite ruszenie”, obejmując swym zasięgiem również mieszczaństwo i chłopstwo; a zatem jako walka, którą w obronie wolności religii i ojczyzny toczyły oddzia-

⁵³ Ibidem, s. 23–24.

⁵⁴ Grottger musiał znać „konfederackie” utwory Słowackiego (jak np. *Ksiądz Marek*, Beniowski), ale także innych autorów, inspirujących się konfederacją: zob. A. Waśko, *Recepcja „Historii anarchii” Claude’a Carlomana Rulhière’a w literaturze polskiej (lata 1807–1862)*, w: *Konfederacja barska, jej konteksty i tradycje*, red. A. Buchmann, A. Daniczuk, Warszawa 2010, s. 69–83. Nie można też wykluczyć, że artysta znał, oczywiście częściowo, literaturę z okresu konfederacji. Zob. *Literatura Konfederacji Barskiej*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, t. 1: *Dramaty*, Warszawa 2005; t. 2: *Dialogi*, Warszawa 2005; t. 3: *Wiersze*, Warszawa 2008; t. 4: *Silva Rerum*, Warszawa 2008.

ły zróżnicowane pod względem liczebności, umundurowania i uzbrojenia, w odróżnieniu od regularnych oddziałów nieprzyjacielskiej armii; i dalej, jako skazana na przegraną walka toczona z przeważającym militarnie wrogiem, w której siłą konfederatów była moc ducha, podtrzymywana wszechobecną religijną obrzędowością; wreszcie jako walka w słusznej sprawie, w której klęska oznaczała moralne zwycięstwo. Dodać należy, że konfederacja, traktowana jako pierwsze antyrosyjskie powstanie narodowe, podlegała aktualizacji, odnoszona była do późniejszych polskich zrywów niepodległościowych.

Podstawowe elementy scharakteryzowanej wyżej „dziejowej prawdy” konfederacji barskiej, wraz ze wspomnianym motywem aktualizacyjnym, odnaleźć można już w samej warstwie przedmiotowo-ikonograficznej obrazu Grottgera. Przede wszystkim, określony w tytule temat przedstawienia dobitnie wskazuje na duchowy wymiar podejmowanej walki. Przy czym postać zakonnika precyzuje tytułową modlitwę jako część obrzędowości katolickiej. Z „dziejową prawdą” zgadza się również zróżnicowana charakterystyka konfederatów pod względem stanu społecznego, ubioru i broni, kontrastująca z charakterystyką armii rosyjskiej, która prezentuje się w swej liczebności i regularności jako jednolita, groźna militarnie siła. Z kolei siła konfederatów polega na wspólnocie duchowej, manifestującej się w zatopieniu w modlitwie, wyrażonym za pomocą powtarzających się i tym samym wzmacniających się nawzajem postaw, gestów oraz ekspresji fizjonomicznej postaci. Wspomniany motyw aktualizacyjny ze strony artysty polega na wprowadzeniu samego siebie do obrazu. Klęczący, mocno pochylony mężczyzna, którego sylwetka namalowana została tuż pod postacią zakonnika, ma rysy Grottgera. Dzięki temu aktualizacja zyskała osobisty wymiar, znany z tworzonych równoległe cykli patriotycznych, w których artysta przedstawił siebie jako uczestnika współczesnych mu wypadków⁵⁵.

⁵⁵ Nieco wcześniej analogiczny zabieg zastosował artysta w kartonie *Wdowa* (z cyklu *Warszawa II*), w którym wśród wiernych w kościele pojawia się ujęta z profilu sylwetka mężczyzny, dająca się identyfikować jako postać Grottgera. Najbliższą analogię względem *Modlitwy konfederatów* przedstawia jednak karton *Bój* z cyklu *Litwania* (dla którego, przypomnijmy, wzorem obrazowym był rysunek Adolfa Rethla *Śmierć Arnolda von Winkelried*), na którym jako powstańców Grottger przedstawił siebie i swoich trzech przyjaciół. „Stacho, Sarnecki i twój Kot – relacjonował Grottger ukochanej – wyrosli na nim jak żywi. Wszyscy jak najokropniej nasrożeni [...]. Na obłoku białego dymu majaczeję z daleka, jak szare widma piekielne, a po ich zapienionych wargach, krwią nabiegłych oczach i podniesionych zaciekle brwiach, przeczujesz wypadek rozpaczliwego ich boju!” (*Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1, Medyka–Kraków 1928, s. 214). Por. Bryl, *Cykle Artura Grottgera...*, s. 119–120. W *Modlitwie konfederatów* również istnieje odniesienie do rzeczywistych mo-

Bołoz Antoniewicz, choć nie wykroczył poza scharakteryzowaną wyżej, ikonograficzno-przedmiotową warstwę obrazu Grottgera, dostrzegł w niej jednak głębszy wymiar.

Specjalnie dla ducha i sztuki Grottgera staje się modlitwa najwyższym i najczystszym stanem i objawem wyższego nastroju duchowego, najkrótszą i najprostszą drogą, łączącą człowieka z absolutem. Postać modląca się wydaje mu się najwyższą i najszczytniejszą, oczy zapatrzone w niebo – najświeższymi. Postacie Grottgera, pogrążone w modlitwie, gubią kontakt ze światem realnym, *ascendunt superius*, wznosząc się do nadziemskiej prawie doskonałości⁵⁶.

Łączność „człowieka z absolutem” jest tutaj odniesiona do doświadczenia życiowego, dzięki któremu odpowiednio nastawiony, „empatyczny” widz potrafi wczuć się w przeżycia postaci przedstawionych w akcie modlitwy. Jednak owa „łączność z absolutem”, jeśli wykroczymy poza ikonograficzno-przedmiotowy kod odbioru i odniesiemy świat przedstawiony do płaszczyzny obrazu, może nabrać specyficznie obrazowego wymiaru, zostać ugruntowana w samym obrazowym medium. Nawiązuję tutaj do koncepcji Michaela Brötjega, zgodnie z którą płaszczyzna obrazu (nie materialna powierzchnia pokryta farbami, ale niematerialna, niewidzialna płaszczyzna) stanowi ostateczną instancję zarówno dla rzeczywistości przedstawionej, którą przenika i której granice wyznacza, jak i dla widza, który ową rzeczywistość w akcie oglądu odnosi do płaszczyzny i jej granic, jako tego, co w swoiście obrazowy sposób „absolutne”, ustanawiające miarodajne i zarazem nieprzekraczalne warunki dla naszego doświadczenia. Oznacza to, że cała rzeczywistość przedstawiona w obrazie traktowana jest przez widza jako pośrednik między nim a instancją płaszczyzny. Należy jednak podkreślić, że odnoszenie na przykład grupy modlących się konfederatów do płaszczyzny obrazu, jakiego widz nieustannie dokonuje, nie wymazuje możliwości rozpoznania przez widza aktu modlitwy jako „łączącej człowieka z absolutem” rozumianym jako osobowy Bóg (jak uczynił to Bołoz), ale to dokonane na gruncie lektury ikonograficzno-przed-

deli, z których identyfikować możemy jednak tylko niewielką część na podstawie studiów z Barszczowic (zob. przyp. 7).

⁵⁶ Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, s. 286. Bołoz miał tutaj na myśli nie tylko *Modlitwę konfederatów*, ale również wcześniejsze oraz późniejsze dzieła: od *Modlitwy wodza pod krzyżem przed bitwą* przez kartony patriotycznych cykli do *Wieczornej modlitwy rolnika*. Ten ostatni obraz stał się przedmiotem wnikliwego, niezwykle erudycyjnego studium Wojciecha Bałusa (W. Bałus, *Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne*, w: idem, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 25–49).

miotowej rozpoznanie w sobie zawiera, nadając mu nowe, swoiście obrazowe ramy, ugruntowując je w medium obrazu.

Przyjrzyjmy się teraz, wyprowadzając z powyższej koncepcji pewne założenia analityczne, obrazowi Grottgera. W myśl tych założeń, logikę oglądową (każdego) obrazu wyznacza zapośredniczana przez rzeczywistość obrazową relacja widza z płaszczyzną; relacja, którą zapoczątkowuje odniesienie przez widza tego, co przedstawione (jako całości), do pola obrazowego (jako całości). Widz, skonfrontowany z *Modlitwą konfederatów*, rozpoznaje od razu najważniejsze elementy przedstawienia (grupę modlących się, drzewa, chmury etc.), które konsolidują mu się w pewne większe całości (sfery: wzgórze, lasu, nieba), pozwalając na oszacowanie stosunków wielkości między nimi. Jednocześnie widz realizuje odniesienie tak ogólnie rozpoznanej rzeczywistości przedstawionej do płaszczyzny jako tego, z czego owa rzeczywistość się wyróżnicowała. W tym prymarnym odniesieniu najistotniejsze są te elementy przedstawienia, które wykazują bliskość do immanentnych własności płaszczyzny, wskazując na nią jako swoją podstawę. W przypadku *Modlitwy konfederatów* takim elementem jest powierzchnia nieba, która rozciągając się od lewego i górnego brzegu pola obrazowego, powtarza w zmniejszonej skali (i w przybliżeniu) proporcje całego pola. Powierzchnia ta mimo swojej niejednorodności (chmury) wykazuje największe, ze wszystkich elementów przedstawienia, pokrewieństwo z homogeniczną płaszczyzną. Widz, realizując to pokrewieństwo, napotyka przeszywającą niebo, wysoko wzniesioną chorągiew, która „celuje” w górny brzeg pola obrazowego, akcentując wagę tej granicy. Widz ma obecnie do wyboru: albo już teraz „zejdzie na dół” i skoncentruje się na grupie postaci po lewej, albo pozostanie w sferze nieba i podąży wzdłuż górnego brzegu pola obrazowego, docierając poprzez zwężenie partii nieba po prawej stronie aż do kolejnej wiążącej granicy, którą stanowi prawy brzeg pola obrazowego.

Uwzględnienie przez widza górnej i prawej granicy płaszczyzny obrazu rodzi naturalne, bo ufundowane w istotowych własnościach ograniczonej z czterech stron płaszczyzny, odniesienie do dwóch pozostałych granic, przy czym widz, również w sposób naturalny (w wyżej określonym znaczeniu), odnosi granicę prawą do lewej, a górną do dolnej. Oba odniesienia prowadzą widza do doświadczenia radykalnej różnicy w relacji między rzeczywistością przedstawioną i granicami – odpowiednio – prawą i lewą oraz górną i dolną. O ile wzdłuż górnej granicy przebiega strefa nieba, pozostająca w bliskim związku z płaszczyzną, o tyle wzdłuż dolnej granicy rozpościera się strefa ziemi, która budując głębię przestrzenną, „zakrywa” swój związek z instancją płaszczyzny. Dzięki temu widz może ustanowić „przestrzenno-życiowy” stosunek do przedstawienia, może zrealizować właściwe ludzkiemu spojrzeniu dążenie do kontynuacji spojrzenia w głąb świata przedstawionego.

Również drugie odniesienie, mianowicie rzeczywistości przedstawionej do prawej i lewej granicy obrazu, prowadzi do doświadczenia przez widza zróżnicowanego charakteru ich relacji. Wertykalizm (a zatem istotowa cecha) prawej granicy znajduje swoją wewnątrzświatową reprezentację w postaci wertykalnego ukierunkowania znajdującej się w jej pobliżu grupy drzew. Drzewa wyznaczają pionowe pasmo, które w swoim przebiegu płaszczyznowym łączy – porównywalne pod względem rozciągłości – strefę nieba i strefę ziemi, między którymi pośredniczą klęczący konfederaci oraz konfederat stojący przy swoim wierzchołku. O ile konfederaci dostosowują się do ukierunkowania pionowego całego pasma, o tyle sylwetka konia wyznacza swą ośią diagonalę przebiegającą równoległe do indukowanej diagonalni łączącej wierzchołki obu drzew powyżej, która „przeszywając” niebo, wskazuje na instancję płaszczyzny. Oznacza to, że widz, znajdując dla swojego „wejścia” w obraz oparcie na należącym do tego pasma odkrytym skrawku ziemi w dolnym prawym rogu, może ustanowić z tego miejsca „życiowo-przestrzenną” relację z konfederatami, lasem i niebem powyżej. Relację, którą z jednej strony cechuje „trójwymiarowa” ciągłość, z drugiej – prymarne odniesienie do płaszczyzny.

Zupełnie odmiennie będzie prezentować się sytuacja widza wtedy, gdy zajmując pozycję na skraju wzgórze w lewym dolnym rogu, będzie usiłował ustanowić relację z rzeczywistością przedstawioną w paśmie biegnącym wzdłuż lewego brzegu pola obrazowego. Sytuację widza po lewej stronie określa, jak zobaczymy, doświadczenie podwójnej dyskontynuacji przeciwstawne doświadczeniu przestrzennej ciągłości i zarazem jednoznaczności odniesienia do płaszczyzny po prawej stronie obrazu. Po lewej stronie, u kresu swojej obrazowej wędrówki, widz doświadcza – do czego jeszcze powrócimy – uczucia wyobcowania z rzeczywistości przedstawionej. Po prawej stronie, na początku swojej wędrówki, przeciwnie: to, że konfederaci i otaczająca ich natura manifestują tutaj swój przestrzenny związek i zarazem swoje podporządkowanie prawom instancji płaszczyzny, odpowiada na postulowaną przez widza możliwość zapoczątkowania ustanawiania odniesienia do rzeczywistości przedstawionej jako pośrednika między nim i płaszczyzną.

Widz, przyjmując pozycję wyjściową na skrawku gruntu w prawym dolnym rogu obrazu, skonfrontowany zostaje z dwoma klęczącymi konfederatami w chłopskich strojach, którzy zaakcentowani zostali promieniami słońca, rozbłyskującego jakby w akcie iluminacji. Obaj tworzą zwartą grupę o wspólnym ukierunkowaniu pionowym, zróżnicowaną jednak pod względem ukierunkowania horyzontalnego. Pierwszy, ujęty zasadniczo z profilu, skierowany jest w lewo, wskazując zarazem na swój związek z prawą granicą obrazu. Zatopiony w modlitwie, uosabia pochłonięcie nią całą swoją postawą: pochYLENIEM głowy, złożeniem rąk, przymknięciem oczu. Drugi, ujęty nie-

mal frontalnie, również uosabia modlitwę, nie jest jednak figurą wewnętrznego pochłonięcia, ale zewnętrznego otwarcia: uniesiona głowa, wzniesiony w górę wzrok, szeroko otwarte, rozmodlone oczy. Postaci reprezentujące te dwa zasadnicze modusy modlitwy – pochłonięcie do wewnątrz i otwarcie na zewnątrz – będą towarzyszyć widzowi przez cały proces oglądu. Tutaj, na samym początku tego procesu, widz doświadcza w sposób natychmiastowy i skondensowany ram, między którymi rozgrywa się w dalszej części przedstawienia w postawach pozostałych postaci wydarzenie modlitwy.

Widz, zanim zwróci się w lewo, podążając zgodnie z ukierunkowaniem całej grupy, realizuje, wspomniane wyżej, wspólne obu klęczącym konfederatom ukierunkowanie pionowe, odnosząc je do wertykalizmu wysterczających wysoko drzew powyżej w tle. (To odniesienie wzmocnione jest dodatkowo przez trzy równoległe, nawarstwiające się nad sobą, diagonale, wyznaczone przez: górną granicę sylwety dwóch konfederatów, oś wierzchowca oraz indukowaną linię, łączącą wierzchołki dwóch pierwszych od prawej drzew powyżej). Wysoki świerk, stanowiący bezpośrednie przedłużenie osi ciała konfederata wznoszącego wzrok ku niebu, łączy tę postać poprzez pasmo nieba z górną granicą obrazu, co dla widza oznacza: z zaświatową instancją płaszczyzny. Tym samym, wewnątrzświatowy akt modlitwy, podczas którego postaci przedstawione łączą się z absolutem-Bóstwem, czego widz doświadcza na zasadzie psychologicznego wczuwania się (*vide* Bołoz) w postaci przedstawione, został w sposób eksplicytny odniesiony do prymarnej dla widza relacji z płaszczyzną obrazu jako wszystko przenikająca i wszechogarniająca instancją, która znosi i zarazem zawiera w sobie dokonujący się w świecie przedstawionym akt modlitwy. Przy czym wspomniany świerk, jako że uczestniczy również w konstytuowaniu wewnątrzświatowej głębi przestrzennej, uzmysławia widzowi ambiwalentny status drzew w całym obrazie: z jednej strony – wertykalizm, opisane wyżej wskazywanie na płaszczyznę; z drugiej strony – kierunek w głąb, tworzenie kontekstu przestrzennego dla wydarzenia. Dla widza istotne jest to, że „przestrzenne” drzewa nigdzie nie zasłaniają „płaskiego” nieba do końca, wszędzie pozostawiają widoczne jego pasmo w górze. Pozwala to widzowi na odnoszenie tego górnego pasma ponad masywem lasu do porównywalnego pod względem szerokości dolnego pasma wolnego gruntu na pierwszym planie, miejsca wewnątrzobrazowej ekspansji widza.

Masyw leśny w lekturze przestrzennej – to znaczy wtedy, gdy widz nawiązuje przestrzenno-życiowy związek z przedstawieniem – jawi się jako bezpieczne zaplecze dla konfederatów, których oddział wyłania się z leśnej gęstwiny, wcześniej udzielającej mu schronienia. Również widz, przesuując się w lewo wzdłuż klęczących konfederatów, ale zarazem przerzucając raz po raz spojrzenie ponad nimi ku jeźdźcom w głębi, odczuwa – jako swoją –

silną więź łączącą ich wszystkich z naturą. Wyraża się ona w ciągłości ukierunkowań wyznaczanych przez postaci pierwszego i środkowego planu oraz strefy drzew. I tak na przykład nie tylko wertykalne ukierunkowania konfederackich pik mają swoją kontynuację w ukierunkowaniach drzew powyżej, ale również lekkie nachylenie drzewca czerwonej chorągwi znajduje swoją odpowiedź w postaci lekko pochylonego, zaakcentowanego grubością pnia, drzewa po lewej. W panującej tutaj harmonii między ludźmi i naturą jako ich wewnątrzświatowym protektorem uczestniczą również konfederaci na pierwszym planie oraz sam widz, dla którego – w jego próbie włączenia się w sytuację modlitwy – decydująca jest bliska relacja z wyraźnie wyodrębnionymi postaciami o zindywidualizowanej charakterystyce. Dwoma pierwszymi postaciami tego rodzaju, z którymi widz nawiązuje taki właśnie bezpośredni kontakt, są postaci szlachcica skrywającego twarz w dłoni oraz chłopca z dłońmi złożonymi do modlitwy. Szlachcic ten uosabia nie tylko modlitwę, ale przede wszystkim namysł, refleksję nad tym, co ma nastąpić, wskazując widzowi możliwy do naśladowania złożony model reakcji wobec wydarzenia. Z kolei chłop, który jako jedyna postać przedstawienia spogląda wprost na widza, apeluje do niego o przyjęcie reprezentowanej przez siebie postawy całkowitego modlitewnego oddania. Widz niejako przegląda się w tej postaci, nie może pozostawić jej apelu bez odpowiedzi. I rzeczywiście, kolejna postać pochylonego, zatopionego w modlitwie chłopca, może być traktowana jako wewnątrzobrazowe uosobienie takiej odpowiedzi.

Jego postawa znajduje swoją wzmocnioną kontynuację w postawie klęczącego konfederata, podtrzymującego leżącego na ziemi towarzysza, który z kolei powtarza modlitewny gest dłoni chłopca spoglądającego na widza. Obaj konfederaci, maksymalnie przestrzennie zbliżeni do widza, działają na niego swoją fizycznością, intensyfikując jego przestrzenno-życiowy kontakt ze światem przedstawionym. Ich sylwetki są silnie ze sobą zespolone, a układ ich nóg wyznacza diagonalę, biegnącą ruchem lekko wznoszącym się ku grupie konfederatów po lewej. Podobnym ruchem wznosi się diagonalna powyżej, wyznaczona przez głowy klęczących konfederatów. Obie diagonale silnie ukierunkowują i zarazem ujmuje w ramy ruch widza, zmierzającego w lewo, ku kolejnym uczestnikom modlitewnego aktu. Widz, podążając w tym kierunku, staje teraz naprzeciw szlachcica w czerwonym kontuszu. Ukazany w całej okazałości i dostojeństwie, wznosi on wzrok ku górze, dotykając zarazem dobytą szablą ziemi. Łączy w ten sposób dwie sfery: niebiańską jako cel modlitwy i ziemską jako miejsce walki. To połączenie realizowane jest przez widza nie tylko na zasadzie przestrzenno-życiowego związku (tj. psychologicznego wczuwania się w bohatera), ale staje się również jego, widza, własnym doświadczeniem, bo realizowanym poprzez odniesienie do instancji płaszczy-

zny. Ów szlachcic, silnie wyeksponowany, przyciągając i zatrzymując na sobie wzrok widza, prowadzi go w planie wertykalnym ku trębaczom w tle. I dalej, ku najwyższym sięgającym drzewom, które maksymalnie zawężają pasmo nieba, dzielące je od górnego brzegu pola obrazowego. Widz – z zajmowanego punktu oparcia na porównywalnym pod względem szerokości paśmie ziemi przy dolnym brzegu pola obrazowego – doświadcza w tym miejscu chwilowej równowagi między widzeniem przestrzennym (od pierwszego planu w głąb) i widzeniem płaszczyznowym (od dołu ku górze). Inaczej mówiąc: między tym, co ziemskie, a tym, co zaświatowe.

Wspomniana chwilowość została – na poziomie anegdoty – unaoczniona za pomocą motywu ptaków krążących wokół gniazda (!), najwyraźniej spłoszonych głośnym dźwiękiem trąb. Widz, spoglądając – i przyjmując sugestię nagłego ruchu w lewo – doświadcza zarazem również nagłego, burzącego wspomnianą równowagę, spadku, spowodowanego różnicą wysokości drzew. Widz podąża wzrokiem wzdłuż diagonali przesywającej niebo, które w tym właśnie miejscu, nieprzesłonięte przez chmury, na taką skalę jeden jedyny raz w całym przedstawieniu otwiera się swoim błękitem. To maksymalne otwarcie odczuwane jest przez widza jako odpowiedź „tego, co w górze”, na „to, co na dole”, na apogeum aktu modlitwy, które reprezentuje uchwycony w modlitewnej ekstazie zakonnik. Jego postać wyeksponowana została zarówno przez układ kompozycyjny, jak i przez mieniącą się w słońcu biel habitu, stanowiącą najjaśniejszą plamę barwną kompozycji. Znajduje się on u zbiegu dwóch diagonal: jednej, „doprowadzającej”, biegnącej w górę od postaci szlachcica w czerwonym kontuszu przez postać konfederata z księgą, i drugiej, „prospektywnej”, biegnącej w dół, wyznaczonej górną granicą grupy konfederatów po lewej. Zanim jednak widz podąży za tą sugestią ruchu w lewo, napotka postać klęczącego bezpośrednio przed nim konfederata, którego ukierunkowanie odracza ów ruch i stwarza widzowi szansę ustanowienia wertykalnej więzi między nim samym tutaj na dole a otwarciem nieba tam w górze. Widz – dzięki temu, że staje się częścią pionowego pasma (widz–konfederat–zakonnik–drzewo–niebo) – doświadcza na sobie samym reakcji nieba na apogeum aktu modlitwy. (Istotna rola, jaką spełnia w tym wszystkim klęczący przed widzem konfederat, „dźwigający” na sobie postać zakonnika, jest zatem dla widza ewidentna, niezależnie od jakiegokolwiek wiedzy ikonograficznej na temat tego, że artysta nadał tej postaci własne rysy).

Po chwilowym zatrzymaniu widz podejmuje teraz wędrówkę w lewo, przy czym ruchowi temu sprzyja nie tylko wspomniana diagonal „prospektywna”, ograniczająca od góry grupę konfederatów, ale również diagonal ograniczająca ją od dołu, przebiegająca w głąb, wzdłuż stóp klęczących konfederatów. Scharakteryzowani w sposób wyrazisty (zarówno ci w pierwszym szeregu, jak

i ci w drugim), upostaciowują oni różnorodne formy pochłonięcia modlitwą, skłaniając widza do nawiązywania z nimi intensywnej i zindywidualizowanej przestrzenno-życiowej relacji, opartej na psychologicznym wczuwaniu się (*vide* Bołoz). O ile ta „życiowa” relacja może być utrzymywana przez widza w sposób bezproblemowy (grunt pierwszego planu zapewnia jej stabilną podstawę), o tyle próba ustanowienia przez niego wertykalnej relacji z górną granicą obrazu jawi się jako problematyczna z uwagi na brak drzew w rozległej partii nieba. Niebo, które dopiero co, nagłym rozdarciem, odpowiedziało na modlitwę konfederatów, w kolejnym kroku zniżyło się ku nim, obejmując, ale i przytłaczając modlących się swoją stałą, bezpośrednią obecnością. Po tym, jak natura, z której się wywodzą, całkowicie się wycofała, konfederaci utracili nie tylko schronienie (w porządku przestrzenno-życiowym), ale również (w porządku płaszczyznowym) wertykalnego pośrednika, dającego możliwość wiążącego odniesienia do górnej granicy obrazu, to znaczy do instancji płaszczyzny.

Potrzebę ponownego ustanowienia takiego odniesienia grupa konfederatów po lewej manifestuje wysoko uniesioną przez chorążego, przeszywającą niebo chorągwią. Potrzebę tę doskonale rozumiał i odczuwał również widz, kiedy to, postępując w lewo i wczuwając się w przeżycia kolejnych postaci z tej grupy, nie był w stanie, w obliczu rozległej powierzchni nieba ponad konfederatami, ustanowić wertykalnej relacji z górną granicą obrazu. Pojawienie się chorągwi stworzyło zatem widzowi szansę na przywrócenie takiej relacji. W tym celu, ze swojego punktu oparcia na skrawku ziemi przed chorążym, widz podejmuje próbę ustanowienia wertykalnego kontinuum, biegnącego od owego skrawka ziemi, przez chorążego i chorągiew, a dopełnianego przez indukowaną linię, podejmującą ukierunkowanie głowicy drzewca, celującej w górny brzeg pola obrazowego. Jednak duża odległość chorągwi od górnej granicy obrazu sprawia, że owa indukowana linia jest zbyt słaba, by zapewnić widzowi trwały związek z tą granicą. Widz powraca zatem na swoje miejsce przy dolnym brzegu pola obrazowego, by podążyć w lewo ku dowódcy, zgodnie z sugestią biegnącej w głąb diagonali, wyznaczonej dolnym zarysem postaci chorążego i dowódcy. Diagonala ta wiedzie widza na skraj przepaści, do miejsca, w którym otwiera się widok na dolinę z widocznymi na niej oddziałami wroga oraz warownym zamkiem w tle. Chcąc uniknąć upadku, widz wycofuje się w lewo, a podejmując sugestię kierunkową opadającej linii wzgórze, natrafia na lewy brzeg pola obrazowego, który wyznacza granicę świata przedstawionego.

Widz, uznając miarodajność tej granicy, transponuje relacje przestrzenne na płaszczyznowe. Pierwszy plan i dolina w głębi przekształcają się w porównywalne pod względem rozciągłości i ukierunkowań swoich konturów

płaszczyznowe pasma, wprowadzając na miejsce nagłego zerwania ciągłości przestrzennej zrównoważony stosunek do płaszczyzny. W tym procesie transpozycji, w której już nie przestrzeń, ale płaszczyzna stanowi prymarne odniesienie, uczestniczy także postać „naczelnego” konfederata. Dowódca, zwracając się w lewo, koncentruje swoje spojrzenie na lewej granicy obrazu, całkowicie ignorując kontekst przestrzenny. W tę granicę celuje także zakończenie (tzw. sztych) głowni trzymanej przez niego szabli. Co więcej, ów sztych i wysunięte prawe kolano dowódcy łączy indukowana wertykala, swym równoległym przebiegiem wobec lewego brzegu pola obrazowego dopełniająca odniesienie postaci dowódcy do instancji płaszczyzny. To manifestacyjne wskazanie przez „naczelnego” konfederata na instancję płaszczyzny znosi i zarazem zawiera w sobie jego życiowo-przestrzenną relację z doliną, na której wróg szykuje się do natarcia, relację scharakteryzowaną jako znajdowanie się nad przepaścią, a zatem sugerującą śmierć. Teraz to dowódca dominuje nad doliną swoją potężną sylwetką oraz władczym gestem wzniesionej szabli. Widz doświadcza tej radykalnej zmiany odniesienia, manifestowanej przez „naczelnego” konfederata, od przestrzenno-życiowego pola konfliktu oraz modlitwy jako wewnątrzświatowego aktu skierowanego do osobowego Boga na odniesienie do zaświatowej instancji płaszczyzny jako zmiany zgodnej z jego własnym (widza) imperatywem widzenia, polegającym na nieustannym odnoszeniu tego, co przedstawione, do instancji płaszczyzny.

Widz porównuje teraz swoją sytuację przy lewym brzegu pola obrazowego do sytuacji wyjściowej po przeciwległej stronie pola obrazowego. Tam, jak pamiętamy, rzeczywistość, która wyróżnicowała się z płaszczyzny obrazu, została ujęta w wertykalne pasmo biegnące wzdłuż prawej granicy obrazu, które zapewniało widzowi równowagę między impulsem przestrzennym i imperatywem płaszczyznowym, a tym samym ciągłość między jego pozycją w dolnym prawym rogu i górną granicą obrazu. Tutaj wertykalne pasmo, biegnące wzdłuż lewej granicy obrazu, nie zapewnia widzowi podobnej równowagi i ciągłości. Przeciwnie, panuje w nim, jak wspominaliśmy, podwójna dyskontynuacja. Przestrzennemu zerwaniu ciągłości między pierwszym planem wzgórza i doliną oraz niebem w tle odpowiada „rozpuszczenie” wertykalnego płaszczyznowego pasma, tworzonych na dole przez ograniczone rozciągłości wzgórza i doliny, w rozległej, nieograniczonej rozciągłości nieba ponad nimi. Ta podwójna dyskontynuacja pozbawia widza możliwości pozostania na trwałe w paśmie przy lewym brzegu pola obrazowego. Ma on teraz do wyboru dwie drogi. Może opuścić świat przedstawiony poprzez fragment wzgórza w lewym dolnym rogu, wycofując w tym miejscu swoje spojrzenie. To przekroczenie granicy oznacza dla widza nic innego jak zmysłowe (percepcyjne) doświadczenie fizycznej śmierci, w obliczu której znalazł się cały oddział konfederatów.

Widz ma jednak także inną możliwość: uznając miarodajność lewej granicy obrazu, może podążyć w górę, by realizując wiążące odniesienie do instancji płaszczyzny, powrócić wzdłuż górnej i następnie prawej granicy obrazu do punktu wyjścia w dolnym prawym rogu i rozpocząć od nowa proces oglądu.

W centrum powyższej analizy znajdował się widz i jego aktywność, polegająca na stałym odnoszeniu do instancji płaszczyzny zarówno świata przedstawionego, jak i nawiązywanej z tym światem przez widza przestrzenno-życiowej relacji. Widz nie tylko uczestniczył w rozgrywającym się wydarzeniu (będąc tam w obrazie), ale zarazem rozumiał jego zakorzeniony w medium obrazu sens (reflektując swoje bycie tam w obrazie przez odniesienie do „zaświatowej” instancji płaszczyzny). Prześledźmy na koniec, w tej właśnie sensotwórczej perspektywie, kolejne etapy procesu oglądu. Konfederaci i natura wyłaniają się zrazu w pełnej wzajemnej harmonii oraz zgodności z ustanawiającą ramy instancją płaszczyzny. Panującej między nimi zgody na przypisane im miejsce w świecie widz doświadcza jako jego własnej, gdyż umożliwia mu ona z implikowanego punktu oparcia w prawym dolnym rogu utrzymywanie ciągłej relacji z górną granicą obrazu (tj. instancją płaszczyzny). Ta zgodność między modlącymi się na dole i chroniącą ich naturą, która definiuje dla widza status konfederatów jako „tutejszych”, potęguje się aż do momentu, gdy osiąga swoje apogeum wraz z najpełniejszym wertykalnym kontinuum między dolną i górną granicą obrazu, w którym uczestniczy widz (ze swojego implikowanego punktu oparcia na pierwszym planie), obudzony konfederat (a ściślej: jego ułożone na ziemi nogi jako jego *pars pro toto*), konfederat w czerwonym kontuszu, trębacze ponad nim i górujące nad masywem leśnym drzewa oraz skrawek nieba powyżej. Wszystko tutaj jest znacząco na swoim miejscu: dobitne wskazanie na ziemię jako „tę ziemię”, z której konfederaci wyrastają, na której się modlą i w której spoczną; uosobienie w postaci konfederata modlitwy jako skierowanej z „tej ziemi” ku niebu; trębacze i implikowany dźwięk pobudki jako manifestacja chwilowego wymiaru wydarzenia; wysterczające wysoko drzewa jako „odwieczna” odpowiedź natury, zawsze udzielana, jeśli tylko ludzkie działania wpisują się w jej porządek, znosząca tę chwilowość; niebo jako potwierdzenie tego zniesienia w tym, co trwa.

Ów wymiar trwania niebo potwierdza i potęguje, otwierając się znaczną rozciągłością czystego błękitu i początkowo ograniczając tylko, a następnie – już po ponownym przysłonięciu chmurami – całkowicie eliminując pośredniczącą funkcję masywu leśnego. Dla widza to nagłe rozdarcie nieba, skutkujące wycofywaniem się natury, oznacza, że dla podtrzymania ciągłości i równowagi musi podjąć próbę samodzielnego, „projekcyjnego” przebycia owego wertykalnego rozdarcia, by dotrzeć do górnej granicy obrazu. Przy czym wysiłek wiążący się z tym działaniem odczuwa widz jako ekwiwalent

zintensyfikowanego, modlitewnego wysiłku (i dlatego przyjmuje go za swój) trzech postaci poniżej: zakonnika, konfederata z księgą oraz „dźwigającego” ich młodego konfederata. O ile jednak ich modlitewny wysiłek znajduje kontynuację w modlitwie konfederatów po lewej, o tyle usiłowanie widza, by siłą własnej projekcji ustalić wertykalne kontinuum między dolnym i górnym brzegiem pola obrazowego i w ten sposób odnieść modlitwę konfederatów do instancji płaszczyzny, nie może się powieść. Widz w obliczu amorficznej rozległej rozciągłości nieba nie tylko nie może zastąpić natury w jej dotychczasowej funkcji pośredniczącej i zarazem chroniącej konfederatów, ale sam staje przed groźbą samozatrącenia, którą odczuwa (przyjmując go za swój) jako ekwiwalent zagrożenia pozbawionych protekcji konfederatów. Sami konfederaci, pogrążeni w modlitwie, nie reagują zrazu na nową sytuację, w jakiej się znaleźli, na przypisane im miejsce między swojską ziemią i wytwarzającym wokół nich pustkę ogromem nieba. Dopiero wznosząc wysoko chorągiew, podejmują oni (i wraz z nimi widz) próbę przezwyciężenia tej sytuacji, usiłując ustanowić wiążącą relację z instancją płaszczyzny. W obliczu niepowodzenia tej próby zarówno widzowi, jak i konfederatom zagraża na ziemi ześlizgnięcie się w przepaść, tam, gdzie czyha nieprzyjaciel. Fizyczne unicestwienie jako przeznaczenie konfederatów (i widza) w tym świecie, na ziemi, zostaje przez widza i dowódcę, poprzez uznanie miarodajności lewej granicy obrazu, odniesione do zaświatowej instancji płaszczyzny jako ich ostatecznego, „metafizycznego” przeznaczenia.

Powyższa analiza miała na celu ukazać „to, co obraz sam przez się wydobywa na jaw”. Ta hermeneutyczna formuła nie tylko nie prowadzi do eliminacji widza, ale przeciwnie: uznając go za wewnętrzny czynnik sprawczy owego procesu „wydobywania na jaw”, zakłada zniesienie w procesie oglądu (dzięki nieustannemu, wytwarzającemu sens odnoszeniu do instancji płaszczyzny rozumianej jako medium obrazu) „obiektywizującego” dystansu między widzem jako podmiotem i obrazem jako przedmiotem widzenia. Widz sam doświadcza wszystkiego tego, czego doświadczały postaci przedstawienia; odnosi los konfederatów do tego, co ostatecznie warunkujące, traktując ten los jako swoje własne przeznaczenie. W znoszącym wspomniany dystans procesie oglądu, wyznaczonym przez interakcję między strukturalnymi własnościami obrazu i postulowanym przez widza odniesieniem do instancji płaszczyzny, widz doświadcza, ugruntowanej w medium obrazu, prawdy na temat pochodzenia konfederatów, ich związku z naturą, religijności, zakorzenienia w ojczyściej ziemi, śmierci jako ich przeznaczenia, zawierzenia się przez nich ostatecznej, „zaświatowej” instancji. To ugruntowanie powoduje, że zewnętrzne w stosunku do obrazowości kody odbioru, jak ikonograficzny i psychologiczny, ulegają relatywizacji, zyskując

weryfikatora swoich sensotwórczych roszczeń. Oznacza to na przykład, że sensotwórczość aktu wczuwania się w przeżycia psychiczne konfederatów (co w przypadku Bołoża skutkowało teżą o ich kontakcie z absolutem) musi zostać zweryfikowana przez odniesienie do wspomnianego doświadczenia widza, aby zyskać (bądź nie) właściwy sens w całości wydarzenia. Podobnie rzecz się ma z ikonograficzną wiedzą (lub hipotezami) na temat na przykład tożsamości przedstawionych postaci. Wskazywaliśmy już na wynikającą z samej logiki oglądowej znaczącą rolę postaci konfederata „dźwigającego” zakonnika, o której skądinąd wiemy, że artysta nadał jej swoje rysy. Tutaj sensotwórcze roszczenie ze strony ikonografii zyskuje ściśle obrazowe ugruntowanie. Być może takie ugruntowanie zyskuje również hipoteza, zgodnie z którą młodziutki konfederat w grupie po lewej miałby być tożsamy z poległym pod Lanckoroną Kajetanem Michałem Sapiehą, skoro znajduje się on w wydanej na łup pustki grupie, nieprzeczuwającej jeszcze zbliżającej się śmierci. Na tej samej zasadzie o wszystkich innych możliwych odniesieniach – czy to historycznych, czy literackich, łącznie z tym najważniejszym, hipotetycznym odniesieniem do konkretnej bitwy – rozstrzyga ugruntowane w medium obrazu doświadczenie widza.

Na koniec zapytajmy o miejsce *Modlitwy konfederatów barskich* w twórczości artysty. Bez wątplenia jest to najbardziej ambitny olejny obraz w całej twórczości Grottgera. Jak pamiętamy, krytycy wiedeńscy go odrzucili, przyjmując jako kryterium oceny oczywiste dla nich odniesienie do *Warszawy I* (1861) i *Polonii* (1863), rysunkowych cykli z „historii współczesnej”, wykonanych czarną i białą kredką na tonowym kartonie, które przyniosły Grottgerowi sławę i wyrobiły „nazwisko” w wiedeńskim świecie sztuki. Jeśli jednak zestawilibyśmy „nasz obraz” nie z cyklami, lecz z innymi olejnymi płótnami artysty, zarówno wcześniejszymi, jak i późniejszymi, to nie znajdziemy w dorobku Grottgera dzieł aktualizujących potencjał obrazowości w stopniu porównywalnym do *Modlitwy*. Poprzedzały ją dzieła, w których Grottger kładł nacisk na prezentację akcji (a nie stanu), dążąc do zwiększania dynamizmu kompozycji: od bardzo jeszcze nieporadnej, małoformatowej *Pobudki* (1858), z której *notabene* Grottger zacytował w *Modlitwie* postać leżącego na ziemi, budzącego się ze snu konfederata; przez nagrodzone na dorocznej wystawie wiedeńskiej Akademii *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem I pod Schwechat* (1859); i wspomnianą wyżej, bez wątplenia najbardziej udaną pod względem oddania dynamizmu wydarzenia, *Ucieczkę Henryka Walezego* (1860); aż do niewielkiego *Rekonesansu* (1862). *Modlitwa* zaznacza tutaj cezurę. Począwszy od niej w większości dzieł olejnych dominuje dążenie do prezentacji stanu (a nie akcji): tak jest w przypadku *Pojednania* (1864) i *Modlitwy wieczornej rolnika* (1865), by wymienić tylko dwa reprezentatywne

przykłady. Są to obrazy o niewielkich rozmiarach, w których występuje ograniczona, najczęściej do dwóch, liczba postaci, co wcale, rzecz jasna, nie oznacza osłabienia siły oddziaływania danego przedstawienia, ale często ją wręcz potęguje. Dzieła te podobne są w tym do pojedynczych kartonów cykli, wiele z nich zresztą tematycznie nawiązuje do powstania styczniowego, jak choćby wspomniane *Pojednanie* lub *Przejsie przez granicę* (1865).

Modlitwa, której długotrwały proces twórczy przebiegał równoległe do pracy nad trzema pierwszymi cyklami, wiąże się z nimi poprzez rozbudowaną, rozciągniętą w czasie narrację, niewystępującą w żadnym innym olejnym obrazie Grottgera. W jednym przedstawieniu rozwinął on całą opowieść, którą w cyklach rozpisывał na sekwencję scen w kolejnych kartonach. Można założyć, że w momencie rozpoczęcia pracy nad płótnem na przełomie roku 1860 i 1861 Grottger, który jeszcze nie przeczuwał, jakie jest jego artystyczne „powołanie”, zamierzył *Modlitwę* jako kolejne, trzecie dzieło (po *Spotkaniu* i *Wależjusz*), które miało dowodzić postępu na drodze opanowania warsztatu malarza historycznego. Zapewne nie bez znaczenia w tym zamyśle było nawiązanie do motywu z twórczości Alfreda Rethla, którego pośmiertna wystawa stała się wielkim wydarzeniem w wiedeńskim świecie sztuki. Także wybór formatu, znacznie przekraczającego format obu wspomnianych wyżej, „wielkoformatowych” dzieł Grottgera, świadczył o gotowości artysty do zmierzenia się z bardziej wymagającą kompozycją. Nie mamy wystarczających danych, by podjąć próbę szczegółowego zrekonstruowania procesu powstawania dzieła. Wiemy jednak, że praca nad obrazem szła artyście opornie, przeciągając się na kilka lat, podczas których tworzone były patriotyczne cykle, nie tylko spychając *Modlitwę* na dalszy plan, ale także w jakiś sposób infiltrując proces twórczy. Ostatecznie Grottger stworzył dzieło przewyższające pod każdym względem poprzednie dzieła o tematyce historycznej. Dalsze doskonalenie w tym zakresie nie stanowiło już jednak pierwszorzędnego celu artysty. W okresie, który minął od powzięcia zamiaru twórczego do jego realizacji, radykalnie zmienił się bowiem status artysty. Ze studenta Akademii Wiedeńskiej, adepta aspirującego do kariery malarza historycznego, przeistoczył się w „genialnego” rysownika cykli obrazujących historię współczesną. *Modlitwa konfederatów* zupełnie nie wpisywała się w logikę tej zmiany, oznaczającej dla Grottgera sukces zarówno artystyczny (i to poza Akademią, którą porzucił w roku 1863), jak i materialny, związany z pracą dla wiedeńskich czasopism ilustrowanych. Chłodne przyjęcie *Modlitwy* przez krytykę wiedeńską nie zagrażało co prawda pozycji Grottgera-rysownika, było jednak deprimującym sygnałem dla Grottgera-malarza, który już nigdy nie zdecydował się na szerzej zakrojony projekt obrazu malarskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Arthur i Wanda. *Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. 1–2, Medyka–Kraków 1928
- Artur Grottger (1837–1867), oprac. P. Łukaszewicz, Wrocław 1987
- Bołoz Antoniewicz J., *Grottger*, Lwów 1910
- Bryl M., *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994
- Dobrowolski T., *Artur Grottger (1837–1867)*, Kraków 1970
- Grottger*, oprac. Z. Gołubiew, A. Król, Kraków 1988
- Judkowiak B., „*Kantata na dzień imienin JW Hilarego Siemianowskiego*” na tle twórczości Stanisława Kostki Potockiego, w: *O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, red. D. Folga-Januszewska i T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 63–67
- Kantecki K., *Artur Grottger. Szkic biograficzny*, Lwów 1879
- Konfederacja barska. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Konopczyński, Wrocław 2004
- Konopczyński W., *Konfederacja barska. Przebieg, tajemne cele i jawne skutki*, t. 1–2, Poznań 2017
- Król A., *Artur Grottger* [kat. wyst.], Szczecin 2001
- Literatura Konfederacji Barskiej*, red. J. Maciejewski, A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki, t. 1: *Dramaty*, Warszawa 2005; t. 2: *Dialogi*, Warszawa 2005; t. 3: *Wiersze*, Warszawa 2008; t. 4: *Silva Rerum*, Warszawa 2008
- Łepkowski J., *Kalwaria Zebrzydowska*, Kraków 1850
- Pol W., *Mohort*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył A. Łucki, Kraków 1922
- Potocki A., *Grottger*, Kraków 1906
- Puciata-Pawłowska J., *Artur Grottger*, Toruń 1962
- Rutowski T., *Prof. Antoniewicz o Grottgerze*, Lwów 1911
- Rzewuski H., *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Szweykowski, Wrocław 2009
- Sadowski P., *Konfederacja barska w starostwie lanckorońskim*, „*Zeszyty Sąddecko-Spiskie*” 2008, 3, s. 52–69
- Stasiak A.M., *Legenda bitwy lanckorońskiej*, „*Zeszyty Sąddecko-Spiskie*” 2008, 3, s. 71–76
- Szczepański A., *Artur Grotger. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868
- Szlak Konfederatów Barskich. Lanckorona jednym z głównych bastionów Konfederacji Barskiej*, Lanckorona [b.d.]
- Tarnowski S., *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892
- Waśko A., *Recepcja „Historii anarchii” Claude’a Carlomana Rulhière’a w literaturze polskiej (lata 1807–1862)*, w: *Konfederacja barska, jej konteksty i tradycje*, red. A. Buchmann, A. Daniczuk, Warszawa 2010, s. 69–83
- Wystawa dzieł Artura Grottgera w setną rocznicę urodzin 1837–1867* [kat. wyst.], Kraków 1937

Mariusz Bryl

Adam Mickiewicz University, Poznań

ARTUR GROTTGER'S PAINTING *THE BAR CONFEDERATES PRAY BEFORE THE BATTLE* (OF LANCKORONA?): HISTORY, LITERATURE, VISION

Summary

The subject of the paper is a painting by Artur Grottger, which has not yet been the subject of close art historical analysis, hindered by the complicated history of the painting as a material object: from its creation (1861–1863) and being exhibited in Vienesse Kunstverein in 1864 (titled *Das Gebet vor der Schlacht. Episode aus der vergangenen Zeit in Polen*), via its appearances and disappearances in the arena of history, till its present status of an object in a private collection, which limits its accessibility. The reconstruction of the process of constituting its present title (*The Bar Confederates Pray Before the Battle of Lanckorona*), reveals the problematic status of the reference to the specific battle fought during the Bar Confederation (1768–1772). The confrontation of the pictorial presentation with a real course of the battle of Lanckorona (23 May 1771) proves that it was not Grottger's imperative to reconstruct in a probabilistic manner neither the place nor the course of the specific historical event. The analysis of the common for the artist and its public cultural competence, whose basis during that epoch was literature, does not yield an unequivocal identification of specific historical figures or literary motifs as references for the painting. This probabilism of heteronomous, historical and literary references, increases the autonomy of Grottger's painting as a visual medium.

Following the tenet of art historical hermeneutics that it is not contextual references but the pictorial potential activated by the artist that defines the actual status of the represented event, the subject of the next part of the text is the vision-oriented logic of the painting. The main reference is Michael Brötje's theory, according to which the surface of the painting (not the material, covered with paint, picture plane – *die Fläche* – but immaterial, invisible instance – *die Ebene*) constitutes the ultimate instance for both represented reality, which it transcends and whose boundaries it establishes, and for the spectator, who confronts this reality in the process of viewing with the pictorial surface and its boundaries. In the process of viewing, which consists in the interaction between structural properties of the painting and the postulated by the viewer relating to the surface, the spectator experiences, as his or her own, the truth about the confederates' origin, their connection with nature, their religiosity, rootedness in the motherland, death as their destiny, and their devotion to the ultimate absolute instance. The very experience, residing in the medium, ultimately determines the status of the heteronomous in relation to the painting, historical and literary references.

Keywords:

the Bar Confederation, Artur Grottger, historical/literary references, autonomy/heteronomy relationship, art historical hermeneutics