



il. 1 W. Pruszkowski, *Wizja*, 1890, olej na płótnie, własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. za: I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010, s. 62, il. 59

# „Idą, idą wszystkie mary”\* – malarska wizja *Przedświtu* pędzla Witolda Pruszkowskiego

Edyta Chlebowska

Ośrodek Badań nad Twórczością Cypriana Norwida, KUL

Twórczość Zygmunta Krasińskiego nie spotkała się z szerszym zainteresowaniem ze strony rodzimych artystów, o czym świadczy zarówno niewielka liczba dzieł powstałych z jej inspiracji, jak i brak ilustrowanych edycji prac autora *Nie-Boskiej komedii*. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wąta nić plastycznej recepcji, nieznacznie tylko wykraczająca poza pierwszą dekadę XX w., zerwała się, zanim tekst poety na dobre zaistniał w wizualnej świadomości Polaków. O ile artystyczne wcielenia dzieł Adama Mickiewicza na wiele pokoleń zdominowały dzieje rodzimego malarstwa i sztuki ilustratorskiej czerpiącej natchnienie z literatury, a eteryczno-metaforyczna twórczość Juliusza Słowackiego spotkała się z niezwykle żywym odbiorem w pokoleniu symbolistów i artystów Młodej Polski, o tyle trzeci wieczcz nie zyskał „swego momentu” w historii sztuki polskiej. Z grona malarzy i rysowników, którzy zdecydowali się nadać wizualny kształt poetyckim obrazom zaczerpniętym z dorobku Krasińskiego, wypada odnotować Jana Matejkę, Leona Kaplińskiego, Cypriana Norwida oraz Witolda Pruszkowskiego. Jednocześnie należy zaznaczyć, iż twórcze spotkania wymienionych artystów z dziełem poety miały charakter incydentalny. Z kolei spośród nielicznych realizacji rzeźbiarskich na uwagę zasługują przede wszystkim dzieła o charakterze sepulkralnym, powstałe na zamówienie rodziny u twórców zagranicznych. Mowa przede wszystkim o nagrobku matki poety, Marii z Radziwiłłów, dłuta Luigiego Pampaloniego (1841) oraz trzech płaskorzeźbach ilustrujących sceny z *Irydiona*, *Nie-Boskiej komedii* oraz z *Psalmu dobrej woli* wykonanych w 1877 r. przez Julesa Franceschiego, najpewniej z przeznaczeniem na dekorację cokołu niezrealizowanego pomnika



\* Z. Krasiński, *Przedświt*, [w:] *idem*, *Pisma*, t. 4, oprac. J. Czubek, Kraków-Warszawa 1912, s. 344.



<sup>1</sup> Monument matki Krasieńskiego znajduje się obecnie we wnętrzu kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Opinogórze; płaskorzeźby wmurowano w ściany grobowej krypty Krasieńskich wspomnianego kościoła. Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galickia, H. Sygietyńska, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka i H. Sygietyńska, Warszawa 1977, s. 45. Autorki katalogu ustaliły, iż płaskorzeźby miały zdobić cokół „pomnika grobowego” Krasieńskiego.

<sup>2</sup> D. Suchocka, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu listopad 1992 – styczeń 1993, Muzeum Narodowe w Warszawie marzec–kwiecień 1993*, oprac. D. Suchocka, Poznań 1992, s. 25.

<sup>3</sup> *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa...*, s. 92, poz. kat. I 100. Wypada nadmienić, że *Przedświt* Krasieńskiego stanowił również istotny literacki kontekst dla Grottgerowskiego cyklu *Wojna* (W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, Warszawa 1959, s. 21–22) oraz – jak sugerował Władysław Kozicki – dla płótna Henryka Rodakowskiego *Alegoria. Wizja w więzieniu* (W. Kozicki, Rodakowski, Lwów 1937, s. 411). W obu przypadkach poetyckie źródło inspiracji nie znalazło wszakże bezpośredniego odzwierciedlenia w strukturze oraz warstwie wizualnej dzieł plastycznych, a jedynie dało asumpt do stworzenia przez artystów własnych, niezależnych wizji.

Krasieńskiego. Wśród realizacji malarskich i rysunkowych powstałych z inspiracji poezją Krasieńskiego<sup>1</sup> przeważają przedstawienia ograniczone do wizualizacji bohaterów, wpisanych niekiedy w kameralną scenę mającą swe źródło w tekście literackim. Za przykłady mogą nam posłużyć obrazy Kaplińskiego (*Portret Stefana Czarnieckiego* oraz *Szlachta i lud*), Polonia II Matejki, a także rysunki *Irydion i Masynissa* oraz *Studia postaci z Irydiona* Norwida.

Jedynym dziełem, które wyraźnie wylamuje się z tej konwencji, a przy tym niewątpliwie stanowi najbardziej interesującą malarską interpretację utworu autora *Irydiona*, jest obraz Witolda Pruszkowskiego (1846–1896), polskiego malarza i rysownika wychowanego w Odessie i Kijowie, którego droga artystycznego wykształcenia przebiegała jak na ówczesne czasy nietypowo: z Paryża przez Monachium do kierowanej przez Matejkę krakowskiej akademii. Pruszkowski, zaliczany do najciekawszych malarzy ostatniej ćwierci XIX w., neoromantyk i prekursor symbolizmu, nieustający w poszukiwaniu nowych, odpowiadających jego poetyckiej wrażliwości form artystycznego wyrazu, wymyka się historyczno-artystycznym klasyfikacjom. Przy okazji jedynej powojennej wystawy monograficznej artysty, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1992 r., Dorota Suchocka wskazywała na „powody trudności krytyki i historii sztuki z charakterystyką malarstwa Pruszkowskiego, odnoszoną do panujących prądów i tendencji”, wynikające z „nieaktualności” tej twórczości i jej różnorodności, także z postawy życiowej autora *Pochodu na Sybir*, związanego ze środowiskiem chłopskim i świadomie pozostającego na uboczu ówczesnego środowiska artystycznego<sup>2</sup>. Pruszkowski raz tylko sięgnął po pisma Zygmunta Krasieńskiego jako źródło bezpośredniej inspiracji, niemniej jednak dzieło, które wówczas powstało, bez obaw możemy nazwać wybitnym. Mowa o namalowanym w 1890 r. olejnym obrazie *Wizja*, stanowiącym ilustrację jednego z poetyckich wątków nakreślonych na kartach poematu *Przedświt*<sup>3</sup>. Praca pozostająca przez lata w rękach prywatnych w 1991 r. została nabyta do zbiorów poznańskiego Muzeum Narodowego, a następnie włączona do stałej ekspozycji w tamtejszej Galerii Malarstwa i Rzeźby. Dla porządku odnotujmy, że obraz jest wykonany techniką olejną na płótnie o wymiarach: 75 × 117 cm. W lewym dolnym rogu widnieje sygnatura: „Witold Pruszkowski / w Mnikowie 1890” [il. 1].

Zanim bliżej przyjrzymy się malarskiej kompozycji, oddajmy głos poecie:

Idą, idą wszystkie mary.  
Patrzaj, patrzaj: w dziwnej chwale,  
Idą – idą przez te fale  
Chrystusowym do nas chodem!

Tam buńczuki, tam sztandary,  
Śnieżne pióra i korony,  
Katolicki krzyż wzniesiony;



W koło herby – tarcze – znaki  
 I tłum szabel – i szyszaki.  
 [.....]  
 Przebóstwieni – rozłoceni,  
 Przesuwają się w przestrzeni,  
 Jakby znowu szli do boju!  
 [.....]  
 Każdy oczy ma wzniesione,  
 W przeanielską patrzy Panią  
 I po falach stąpa za nią  
 W nieskończoną jakąś stronę;  
 [.....]  
 A Królowa ta nie z ziemi,  
 Jak sen, wije się przed niemi  
 Coraz dalej...

Pani, Pani!  
 Wszak z pomarłem sług plemieniem  
 Ty zstępujesz do otchłani  
 Po raz drugi zdeptać węża!<sup>4</sup>

Zacytowany fragment poematu, zaczerpnięty z drugiej wizji *Przedświtu*, przedstawiający wizyjny pochód wielkich duchów przodków, które postępując za Maryją, zmierzają ku chwale zmartwychwstania, stanowi bezpośrednie źródło kompozycji malarskiej. Gwoli przypomnienia odnotujmy, że utwór powstawał w latach 1841–1843 i został wydany bezimiennie w paryskim wydawnictwie Bourgoigne et Martinet z dedykacją sugerującą autorstwo Konstantego Gaszyńskiego. Pod nazwiskiem Krasieńskiego był publikowany od 1869 r., choć – jak ustaliła Grażyna Halkiewicz-Sojak – już pół roku po ukazaniu się pierwodruku w poszczególnych egzemplarzach wpisywano nazwisko faktycznego autora<sup>5</sup>. Utwór ma charakter dwudzielny: składa się z historiozoficznego wstępu pisanego prozą oraz zasadniczej części poetyckiej, w której wątek filozoficzny spleta się z miłosnym. Narratorowi, któremu towarzyszy muza – Beatrycze, objawia się wizja przeznaczenia Polski, zawarta w kilku następujących po sobie obrazach. Poeta wyraził w nich przeświadczenie, iż naród polski, wywyższony przez cierpienie i śmierć, wołą Opatrzności, a pod przewodnictwem szlachty ma doprowadzić ludzkość do duchowego zmartwychwstania.

Pod pędzlem Pruszkowskiego poetycki obraz przybrał formę mgławicowej, wibrującej kolorem i światłem wizji, w której tłumny orszak roztopia się w nieokreślonej przestrzeni, sunąc tuż nad powierzchnią mrocznych wód. W enigmatycznej scenerii możemy odnaleźć zarysy czy może raczej sugestię nocnego pejzażu alpejskiego jeziora Como, „Varenni niebo i wody”<sup>6</sup>, pomiędzy które – śladem Krasieńskiego – wprowadził artysta pochód podążających za Matką Bożą Królową Polski duchów przodków. Monochromatyczną, mglistą zasłonę nocy



<sup>4</sup> Z. Krasieński, *Przedświt...*, s. 344–346.

<sup>5</sup> G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Przedświt” jest poetycką sumą Krasieńskiego?*, [w:] *Zygmunt Krasieński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 371.

<sup>6</sup> Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, wyd. Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 372.



<sup>7</sup> *Idem*, *Przedświt...*, s. 346.

<sup>8</sup> E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 270.

<sup>9</sup> Z. Krasieński, *Przedświt...*, s. 344–345.

<sup>10</sup> *Idem*, *Pisma*, t. 4: *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków-Warszawa 1912, s. 229.

rozdziara owa procesja nagle i z niezwykłą intensywnością, rozbłyskując złotem, czerwienią i bielą. Zamaszyste, swobodne ruchy pędzla ewokują ruch, jednocześnie oddając niematerialny charakter zgromadzenia, spośród którego jesteśmy w stanie wyłowić ledwie kilka wyraźniej zarysowanych sylwetek. „Duchy ojców”<sup>7</sup> zjednoczone w imię wspólnych wartości i wspólnego celu postępują ramię w ramię, obdarzone przez malarza atrybutami sprawowanych godności i władzy, zbrojnym orężem oraz symbolami narodowej i religijnej przynależności, tak skrupulatnie w tekście *Przedświtu* wymienionymi. Kładące się na powierzchni wód odbicia dodatkowo przyczyniają się do dematerializacji przedstawienia, odgrywając przy tym ważną rolę w kompozycyjnej warstwie dzieła.

Prowadzi ten pochód – niby mgła w powietrzu zawieszona – pisał niegdyś Eli-giusz Niewiadomski – postać dziewicy w koronie i glorii – niewyraźna i gorąca jak dym łuną pożaru obłany<sup>8</sup>.

Spowita w koralowo-złocistą szatę sylwetka patronki walk i cierpień ponoszonych przez pokolenia w imię patriotycznych wartości zdaje się zagarniać połą swego płaszcza tych wszystkich, którzy pod jej przewodnictwem podążają „w nieskończoną jakąś stronę”. Zgodnie z tekstem poematu malarskie wyobrażenie Najświętszej Dziewicy łączy w sobie dwa przedstawienia: Matki Bożej Częstochowskiej oraz Matki Bożej Ostrobramskiej. Oto bowiem na jej głowie spoczywa korona, „Którą w polskiej Częstochowie / Niegdyś dali Jej ojcowie”<sup>9</sup>, z kolei skrzyżowane na pierśiach dłonie odsyłają do wizerunku z Ostrej Bramy. Wezwanie „Królowo Polski i Litewska Księżno, zmiłuj się nad nami!” wybrzmiało również w przepełnionej bólem, ale i nadzieją *Modlitwie* Krasieńskiego napisanej w 1848 roku<sup>10</sup>. W obrazie Pruszkowskiego nawiązanie do dwóch ważnych sanktuariów maryjnych dodatkowo wzmacnia patriotyczną wymowę dzieła, wyprowadzoną wprost z filozofii narodowego mesjanizmu, która w literackim źródle (*Przedświcie*) zyskała bodaj najskrajniejsze i naj-przystępniejsze ujęcie.

Somnambuliczny pochód Pruszkowskiego nie tylko stanowi wierną ilustrację treści wizji zaczerpniętej z poematu, lecz także koresponduje ze sposobem poetyckiego przedstawiania, w którym migotliwe obrazy przesuwały się w korowodzie, pełgającym w mroku niczym drżący płomień świecy: „jak płomyki – jak ogniki, / To się wznoszą, to zniżają!” (s. 342). Zarazem w tkance malarskiej wyraźnie zaznaczają się wertykalne, wydłużone ślady pędzla eksponujące marszowy rytm tekstu Krasieńskiego. Warsztatowe aspekty *Wizji* zasługują na szersze omówienie.

Obraz namalowany jest swobodną, szkicową techniką, oddającą impresyjny charakter poetyckiej wizji, w której drobiazgowa obserwacja ustępuje miejsca syntetycznemu spojrzeniu na tłumny orszak. Barwne impasty zastosowane obficie w partii figuralnej oddają zmienność wrażeń, migotliwość światła i kolorów kontrastujących z mglistym, monochromatycznym otoczeniem. Wylaniające się z materii malarskiej formy pozostają w znacznej mierze niedookreślone, nie tyle zdefiniowane, co

raczej zasugerowane, co nie było bez wpływu na krytyczny odbiór obrazu. Gdy po raz pierwszy eksponowano *Wizję* publicznie, na pośmiertnej wystawie Pruszkowskiego zorganizowanej w warszawskim Salonie Aleksandra Krywultra jesienią 1897 r., niektórzy recenzenci uznali pracę za studium do większej kompozycji. Wojciech Gerson pisał na łamach „Gazety Polskiej”:

Zaczęty także szkic do M. Panny Częstochowskiej, prowadzącej cały korowód postaci historycznych po niebiańskim przestworze – należy do sfery postaciowania idei pewnych [...]”<sup>11</sup>.

Stefan Popowski wskazując na istotne wartości malarskie *Wizji*, stwierdził zarazem, że „drobny szkic z chaosu plam barwnych zaledwie wyłania pomysł”<sup>12</sup>. „Odchodzi się od tego szkicu z żalem”, dodawał „że artyście nie starczyło sił i skrzydeł do wyrażenia swego pomysłu w pełnej artystycznej formie”<sup>13</sup>.

Sugestie krytyków nie znajdują potwierdzenia w innych źródłach, stąd trudno dziś orzec, czy wynikały one wyłącznie z tradycyjnego stylu odbioru kompozycji malarskiej, czy też może u ich podstaw leżały nieznane dziś przekazy bądź informacje dotyczące okoliczności powstania dzieła. Zauważmy, że twórczość Pruszkowskiego, która stosunkowo szybko została dostrzeżona i wysoko oceniona zarówno za swe walory kolorystyczne, jak i wirtuozerię rysunku, nie doczekała się jak dotąd pełnego monograficznego opracowania. Stąd wiele wątpliwych kwestii, które można by rozstrzygnąć w wyniku szczegółowych studiów, nadal jest w sferze domysłów. W jednym ze szkicowników artysty zachowało się wprawdzie kilka drobnych szkiców do *Wizji*: studia kusznika i mężczyzny przyciskającego do piersi szablę oraz całościowy zarys kompozycji [il. 2]<sup>14</sup>, te jednak w żaden sposób nie przybliżają nas do uznania bądź zakwestionowania samodzielnego statusu dzieła.

Można natomiast wskazać pewne przesłanki przemawiające za niezależnym charakterem *Wizji*, związane wprost z przemianami malarstwa Pruszkowskiego. Jeden z najważniejszych wątków twórczości uprawianej przez autora *Spadającej gwiazdy* stanowiła tematyka baśniowo-fantastyczna, ujmowana na ogół w konwencji realistycznej. Stąd wyobrażenia rusałek, widm, smoków i innych zjawiskowych bądź legendarnych istot przybierały nad wyraz konkretne formy; także scenaria owych przedstawień wyróżniała się zmysłem bezpośredniej obserwacji natury. Przyjęta przez artystę strategia stanowiła niekiedy przedmiot krytycznych uwag, sprowadzających się do podstawowego zarzutu, iż Pruszkowski „nie pokonał kontrastu idealnego pojęcia z materialną szatą”<sup>15</sup>. Lata 80. przyniosły w tym zakresie wyraźną zmianę w twórczości malarza, oto bowiem:

miejsce dobitnie charakteryzowanych postaci zajmują – jak trafnie zauważyła Dorota Suchocka – istoty o charakterze pośrednim, widmowym, oddające jakby ulotne, momentalne dostrzeżenie zjawiskowego kształtu<sup>16</sup>.



<sup>11</sup> Wystawa A. Krywultra. *Wrzesień i październik 1897 r. Witold Pruszkowski, artysta-malarz krakowski*, „Gazeta Polska” 1897, nr 253, s. 3.

<sup>12</sup> S. Popowski, *Witold Pruszkowski. Z powodu zbiorowej wystawy prac artysty w salonie Aleksandra Krywultra*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 3, s. 518.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 519.

<sup>14</sup> *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa...*, s. 138, poz. kat. II. 83 (k. 27, 28).

<sup>15</sup> B. Zawadzki, *Przegląd sztuk pięknych. Wystawa Zachęty, „Bluszcz” 1879*, nr 37, s. 296.

<sup>16</sup> D. Suchocka, *op. cit.*, s. 23.



il. 2 W. Pruszkowski, karta ze szkicownika ze studiami do obrazu *Wizja*, rys. ołówkiem, własność: Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. za: *Witold Pruszkowski (1846-1896). Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu listopad 1992 - styczeń 1993, Muzeum Narodowe w Warszawie marzec-kwiecień 1993, oprac. D. Suchocka, Poznań 1992, s. 139, il. 107*



Do zmiany konwencji obrazowania przyczyniło się być może przypadające na ten okres zainteresowanie Pruszkowskiego techniką pastelową, w której powstały jedne z najznamienitszych jego dzieł: *Eloe wśród grobów* [il. 3], *Wianki*, *Śmierć Ellenai*. Roztapianie form w dematerializującym świetle, często rozświetlającym niejako od wewnątrz elementy przedstawienia, towarzyszyło dostrzegalnej w tych pracach skłonności do syntetyzowania, w znacznej mierze wzmacniającego ich wizyjny charakter. Powstała w 1890 r. *Wizja*, mimo odmienności zastosowanej techniki (przypomnijmy, że jest to obraz namalowany techniką olejną) doskonale wpisuje się w nurt zasygnalizowanych powyżej przemian języka artystycznego, zmierzających do odrealnienia prezentowanych zjawisk. Stąd być może we współczesnych opracowaniach pomija się kwestię autonomii interesującego nas dzieła.

Jak już wspominałam, *Wizja* jest jedyną znaną pracą Pruszkowskiego, w której znalazło się bezpośrednie nawiązanie do twórczości Krasińskiego. Kazimierz Bartoszewicz w obszernym omówieniu sylwetki artystycznej autora *Madeja* zanotował, że malarz był wychowywany przez ojca w kulcie klasycyzmu, dlatego też „z ironią wyrażał się o romantyzmie, miał odwagę przyznawać się, że nie tylko nie zna utworów najciekawszych jego przedstawicieli, ale nawet nie jest ich ciekawy”<sup>17</sup>. Dopiero pod wpływem krytycznych, a nawet kąśliwych uwag przyjaciół z Akademii Monachijskiej zdecydował się zapoznać z owymi dziełami, nie tyle z zainteresowania, co z chęci zdobycia argumentów na obronę swego stanowiska. Zagłębiając się w lekturę arcydzieł polskiej poezji romantycznej, autor *Spadającej gwiazdy* uległ jednak, wbrew wcześniejszym uprzedzeniom, niezwykle silnej fascynacji twórczością wieszczów. Szczególnie nośnym źródłem inspiracji stała się dla artysty poezja Słowackiego, przede wszystkim poemat *Anhelli*, który zyskał malarskie wcielenie w dojrzałej twórczości Pruszkowskiego<sup>18</sup>. *Śmierć Anhellego*, *Śmierć Ellenai* (1892), pastel *Eloe wśród grobów* (1892) oraz kompozycja *Spadająca gwiazda*, uznawana za hipotetyczny portret Eloe, realizują w pewnym sensie intencje samego wieszca, który pisał o swym dziele: „Wreszcie jest to zidealizowany Sybir – ja sam zidealizowany, a wszystko razem jest tylko następcem kilku obrazów dla malarza, jeśliby się taki zjawiał w Polsce”<sup>19</sup>. Plastyczne wizualizacje powołanego na kartach poematu „widmowego świata” wraz z innymi dziełami Pruszkowskiego o tematyce sybirskiej (*Unitka*, *Pochód na Sybir* oraz *Na zesłanie w Sybir*) składają się na nurt martyrologiczny, mniej wprawdzie liczny od fantastyczno-baśniowego, ale na równi z nim ważny i w znacznej mierze stanowiący *differentia specifica* malarskiej spuścizny artysty. Źródłem zainteresowania powyższą problematyką upatruje się we wpływie, jaki wywarły na Pruszkowskiego (podobnie jak na Adama Chmielowskiego oraz Jacka Malczewskiego) poglądy Lucjana Siemieńskiego, który po upadku powstania styczniowego postulował, aby rodzimi twórcy podejmowali tematykę męczeństwa narodu polskiego, nie traktując jej jednak dokumentacyjnie, lecz w odniesieniu do uniwersalnych kategorii ludzkiego losu<sup>20</sup>.



<sup>17</sup> K. Bartoszewicz, *Malarze krakowscy. II. Witold Pruszkowski*, „Kraj” 1894, nr 42–46, cyt za: *Teksty o malarzach 1890–1918*, [w:] W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 441.

<sup>18</sup> Zob. U. Makowska, *Malowany „Anhelli”*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, s. 511–513. Warto odnotować, że do Anhellego nawiązał Pruszkowski również w poemacie *Car*, napisanym w 1883 r., którego fragmenty zostały opublikowane w katalogu monograficznej wystawy malarza: *Witold Pruszkowski (1846–1896)*. *Wystawa...*, s. 53–54.

<sup>19</sup> [List. J. Słowackiego do E. Januskiewicza, Florencja, pierwsza połowa czerwca (?) 1838 r.], [w:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 399.

<sup>20</sup> J. Malinowski, *Witold Pruszkowski – symbolista*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896)*. *Wystawa...*, s. 9.





<sup>21</sup> E. Szczeglacka, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003, s. 279-283. Autorka odnotowuje, że wydany pośmiertnie utwór Słowackiego powstał w maju 1843 r., tuż po lekturze *Przedświtu*; wskazuje również na fragmenty poematu bliskie obrazowaniu Krasińskiego, m.in. na analogie w sposobie ukazania postaci Matki Bożej. Zwraca jednak uwagę, że ujawnionej przez Krasińskiego bezkrwawej wizji procesów historycznych autor *Anhellego* przeciwstawił prorocтва wypełnione krwawymi zdarzeniami i apokaliptyczną grozą.

<sup>22</sup> Krasiński, Lublin 1948; cyt. wg przedruku: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, Warszawa 1998, s. 90.

<sup>23</sup> *Zygmunt Krasiński: Przedświt*, oprac. J. Kleiner, wyd. 3, Kraków 1924, cyt. wg przedruku: J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia...*, s. 225.

<sup>24</sup> M. Janion, *Przedświt*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 244.

<sup>25</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010, s. 33.

Scena ilustrująca drugą wizję z *Przedświtu* stanowi w pewnym sensie dopełnienie anhelicznego, czy szerzej rzecz ujmując – martyrologicznego nurtu w malarstwie Pruszkowskiego. Świadomie bądź nie artysta sięgnął po utwór, który uznaje się za dzieło najbliższe poezji autora *Króla Ducha*; dzieło wypełnione obrazami, do których Słowacki bezpośrednio nawiązał w swoim poemacie *Poeta i Natchnienie*<sup>21</sup>. Tym razem nie pojawił się jednak na płótnie obecny w tekście Krasińskiego wątek syberyjski, lecz wizja narodu polskiego zmierzającego „Chrystusowym chodem” ku zmartwychwstaniu.

Światło jasne przyszłości – by posłużyć się słowami Juliusza Kleinera odnoszącymi się do poematu – [wzniosło się] ponad bóle teraźniejszego świata, ponad ból przejściowego zgnębienia Polski<sup>22</sup>,

a męczeństwo zostało opromienione nadzieją odkupienia. Uczony zauważył przy tym:

*Przedświt* był dla swej epoki najjaśniejszym, najdobitniejszym i najskrzajniejszym ujęciem nadziei mesjanistycznych; dzięki temu – nie dzięki wartościom artystycznym – zdobywał przez lat kilkadziesiąt serca ogółu<sup>23</sup>.

Przewagę w poemacie sfery ideowej nad artystyczną podnosiła także Maria Janion, utrzymując, iż „mozolnie wypracowanym wizjom” Krasińskiego „brak prawdziwie poetyckiego rozmachu i polotu”<sup>24</sup>. Nawet jeśli tę ostatnią ocenę wypada – jak sądzę – uznać za zbyt surową, to jednocześnie można odnieść wrażenie, że w plastycznej interpretacji Pruszkowskiego literacki obraz zyskał na sile wyrazu.

Malarz, określanый niekiedy mianem spóźnionego romantyka, bez wątpienia pozostawał szczególnie wyczulony na sugestywność nastroju wyrażonego w wizji z *Przedświtu*, który siłą artystycznego talentu udało mu się doskonale oddać w migotliwej barwno-fakturowej kompozycji. Orszak olśniewa oczy, a gorące tony, którymi artysta wydobył z mroku postaci duchów przodków niosących idee polskości, przywołują zarówno obraz cierpień, jak i wspomnienia minionej świetności ojczyzny, świadcząc o żywotności podnoszonych przez Krasińskiego wartości. Irena i Łukasz Kossowscy zauważyli nadto, że obraz ewokuje pojawiające się w kulminacyjnym momencie wizji Krasińskiego „dźwięków rozbrzyśnięcie”, kierując naszą uwagę ku obszarowi synestezji sztuk<sup>25</sup>. Już choćby zastosowany przez poetę zwrot łączy wrażenia wzrokowe ze słuchowymi, dając impuls do wykorzystania międzyzmysłowych związków w realizacji malarskiej, gdzie bez trudu daje się uchwycić intencja powiązania wysokich dźwięków z czystymi, jaskrawymi barwami. Nagromadzenie w partii figuralnej *Wizji* gorących tonów, którym towarzyszą świetliste bliki, stanowi również doskonały sposób odzwierciedlenia energii skumulowanej w tłumnym zgromadzeniu, gdzie wybrzmiewa z całą mocą szcęk wojennego oręża i łopotanie proporców. Mówiąc o kształcie artystycznym dzieła warto nadmienić, że od 1883 r. artysta pracował nad



il.3 W. Pruszkowski, *Eloe*, [1892], pastel, własność: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. za: *Witold Pruszkowski (1846-1896). Wystawa...*, s. 123



— il.4 W. Pruszkowski, *Matka Boska (Madonna)*, [ok. 1890], olej na płótnie, własność: Lwowska Galeria Sztuki, repr. za: I. Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Sopot 2006

poematem *Car*, zbudowanym z niezwykle malarskich opisów, w którym z jednej strony ulegał romantycznej skłonności do snucia wizji i kreował fantastyczne postaci, z drugiej natomiast – na poziomie języka – stosował nowoczesny, impresjonistyczny sposób obrazowania.

Omawiając dzieło Pruszkowskiego, nie sposób również pominąć innej kwestii, związanej z kolorystyczną organizacją kompozycji, a mianowicie symbolicznego znaczenia barw ograniczonych w tym przedstawieniu do kilku zasadniczych tonów: błękitów oraz czerwieni, żółcieni i bieli. W estetycznym traktacie Henryka Struvego, najbardziej trafnie oddającym stan ówczesnej refleksji nad interesującym nas zagadnieniem, czytamy między innymi:

Błękit jest najciemniejszą z barw, barwą najbardziej zbliżoną do czarności [...] poza jej ciemniejszymi odcieniami kończą się wszelkie wrażenia barwne, zaczyna się znowu zupełna, bezwzględna ciemność<sup>26</sup>.

Ponadto:

jest [błękit] barwą na wskroś samoistną, lubującą się w samotności, [...] potrzebuje się rozprzestrzenić, aby móc wywołać należyte wrażenie. [...] Swoboda i wolność są jego żywiołami – bo jest dzieckiem powietrza i eteru<sup>27</sup>.

Utrzymana w szerokiej gamie niebieskich tonów sceneria alpejskiej nocy stanowi najodpowiedniejsze tło dla rozlewającej się w przestrzeni rozedrganej ludzkiej fali, w której dominują barwy związane z życiem, aktywnością, przewyciężaniem ciemności. Struve pisał:

czerwoność jest przede wszystkim barwą siły, namiętności, podnieconego ruchu wewnętrznego, patosu. [...] Jest barwą uroczystą, świąteczną, używaną tylko wyjątkowo, w chwilach nadzwyczajnych, bądź dla uwydatnienia pewnych rzeczy i osób<sup>28</sup>.

Z kolei o bieli wypowiadał się następująco:

barwa biała jest przede wszystkim barwą pierwszego przejawu istnienia, życia w ogólności. Z [...] łączności barwy białej z światłem dziennym wynika, że staje się ona zarazem symbolem niebiańskiej potęgi, przewyciężającej śmierć i ciemności, w ogóle wyrazem świętości i prawdy<sup>29</sup>.

Dopełnienie bieli stanowi barwa żółta:

połysk błyszczący z czystym światłem blisko spokrewniony, zapewnia jej na zawsze pierwszorzędne stanowisko wśród naszych wrażeń barwnych, i przyswaja jej do pewnego stopnia dodatnie własności samego światła<sup>30</sup>.

Zastosowanie w *Wizji* stosunkowo wąskiej gamy barwnej, w której dominują czyste odcienie o znacznym stopniu nasycenia, nadto



<sup>26</sup> H. Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*, Warszawa 1886, s. 67.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 46, 51.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 59.





<sup>31</sup> K. Bartoszewicz, Witold Pruszkowski. Sylwetka, „Przegląd Poznański” 1895, nr 6, s. 68.

<sup>32</sup> D. T. Lebioda, *Posąg ducha. Heroiczny profetyzm w „Przedświcie”* Zygmunta Krasieńskiego, dostępny w Internecie: <http://pisarze.pl/eseje/2425-dariusz-tomasz-lebioda-posag-ducha-.html> (data dostępu: 25 X 2015).

<sup>33</sup> Z. Krasieński, *Przedświt...*, s. 344–346.

prowadzenie silnego kontrastu między światłem a ciemnością przyczyniają się w istotnym stopniu do wzmocnienia symbolicznej wymowy kolorów. Artysta kreuje tym samym malarską wizję, która z jednej strony pozostaje w ścisłym związku z literackim pierwowzorem, z drugiej natomiast zyskuje status uogólnionej refleksji nad problematyką narodowej tożsamości.

W kręgu tych rozważań sytuuje się również wyeksponowany w przedstawieniu malarskim wątek maryjny. Pruszkowski wybrał spośród wizyjnych obrazów nakreślonych na kartach poematu Krasieńskiego ten właśnie, w którym zastęp „pomarłych sług” podąża za Maryją, chroniąc się pod jej opiekuńczym płaszczem. Warto odnotować, że motyw przewodnictwa Matki Bożej, której obecność na trwałe wpisała się w dzieje polskiego narodu, a przynależny jej tytuł Królowej Polski sięga drugiej połowy XVI w., pojawił się w twórczości malarza na długo przed zjawiskową *Wizją*. W początkowym okresie swej działalności artystycznej Pruszkowski podjął się bowiem wraz z Leonem Piccardem wykonania fresków do jednej z kaplic cysterskiego kościoła w podkrakowskiej Mogile. Nieistniejące dziś dzieło autora *Pochodu na Sybir* ukazywało Matkę Bożą odbierającą hołdy od wszystkich stanów. Bartoszewicz odnotował, że Madonna zwracała się w tym przedstawieniu w stronę chłopów i robotników, a nie biskupów, magnatów i szlachty, przez co artysta dał wyraz „swojemu demokratyzmowi, swojej sympatii dla upośledzonych”<sup>31</sup>. Autor pośmiertnej sylwetki malarza uznał epizod mogiński za moment przełomowy zarówno w artystycznym, jak i ściśle biograficznym sensie, od tego bowiem czasu Pruszkowski zbliżył się do środowiska wiejskiego, w którym, po osiedleniu się wraz z rodziną w podkrakowskim Mnikowie, spędził znaczną część życia. W kontekście pochodzących od Bartoszewicza informacji sens obu kompozycji, które łączy ze sobą obecność Bogarodzicy, zdaje się być diametralnie różny. W pierwszej z nich Maryja występuje w roli opiekunki maluczkich, biednych i uciśnionych, w drugiej natomiast – zgodnie z intencjami Krasieńskiego – skupia pod swoim przewodnictwem tych wszystkich, którym nieobca jest ofiarna służba ojczyźnie, przy czym uprzywilejowaną pozycję zajmują w tym zgromadzeniu „zbrojni, polscy męże”, a zatem przedstawiciele stanu szlacheckiego.

Zauważmy – pisał na temat pochodu duchów ojców w *Przedświcie* Dariusz Tomasz Lebioda – że nie wstają z grobu prości ludzie, zwykli męczennicy pól bitewnych i walki o wolność – wstają tylko wielcy ludzie, pełniący ważne funkcje, dobrze urodzeni i przedłużający sławę rycerskiego rodu. Ale jest też w tych postaciach jakaś prostota – jakby grób ich oczyścił, uszlachetnił, przydał materialnej i eschatologicznej grozy<sup>32</sup>.

„Wszyscy z trumien polskich rodem” zmierzają „ku wschodowi, ku ju-trzence”, podążając za Niepokalaną, by „po raz drugi zdeptać węża”<sup>33</sup>. W malarskim przedstawieniu zawiera się zapowiedź ostatecznego zwycięstwa, które wedle historiozofii Krasieńskiego ma się dokonać w nad-

chodzącej epoce Ducha<sup>34</sup>. Artysta pokazał moment graniczny, gdy pełnia światła wprawdzie dopiero zarysowuje się na horyzoncie przyszłości, ale już opromienia sylwetki przodków, za chwilę mających wkroczyć w oślepiający blask posiadający moc ostatecznej przemiany. W malarzkiej kreacji przewodniczki pochodzących duchów przeszłości dostrzegamy – jak już wspominałam – połączenie wizerunków maryjnych z dwóch najważniejszych polskich sanktuariów, na które nakłada się nadto wizja Niepokalanej. Zwycięska sylwetka Madonny, spowita w purpurę i blask, odrealniona i niemal bezcielesna, wznosi się ponad zbrojnymi zastępami, a jej jaśniejące oblicze antycypuje współudział wyznawców w wiecznej chwale zmartwychwstania. W tym samym czasie Pruszkowski namalował inny wizerunek Matki Bożej, oparty na ikonografii Immaculaty (Maryi Niepokalanie Poczętej)<sup>35</sup>. W tym przedstawieniu Maryja ubrana w białą suknię i błękitny płaszcz stoi na powierzchni globu, deptając głowę wijącego się u jej stóp węża [il. 4]. Ukazana w pełnej pokory postawie, z pochyloną głową i splecionymi na piersiach dłońmi bardziej przypomina młodą wiejską dziewczynę niż Nową Ewę, odnoszącą ostateczne zwycięstwo nad szatanem. W *Wizji* artysta posłużył się kreacją świetlistej, niematerialnej sylwetki Niepokalanej, tutaj natomiast została podkreślona cielesność Matki Zbawiciela, ściśle łącząca ją z gronem wyznawców. W ten oto sposób twórczość autora *Pochodu na Sybir* zatoczyła swego rodzaju krąg, powracając do idei wyrażanych w młodzieńczym fresku z kaplicy w cysterskiej Mogile.

*Wizja* Pruszkowskiego wprawdzie nie stała się jak dotąd przedmiotem pogłębionej analizy czy choćby szerszego omówienia, niemniej jednak była stale obecna w krytycznej refleksji nad spuścizną artysty, przy czym z reguły wskazywano na znaczącą pozycję obrazu w *œuvre* twórcy *Spadającej gwiazdy*. Na zakończenie zgromadzonych w niniejszym tekście spostrzeżeń warto, jak sądzę, odnotować próby wpisania *Wizji* w kontekst międzyobrazowy. Jerzy Malinowski sytuował ją w kręgu przedstawień „pochodów historycznych”, wskazując zwłaszcza na analogię do jednej z wersji *Poloneza Chopina* Teofila Kwiatkowskiego, w której wizyjny pochód wkracza w czeluście bramy, nad którą widnieje wizerunek Matki Boskiej<sup>36</sup>. Wiesław Juszcak natomiast podkreślał wpływ, jaki wywarła *Wizja* na *Melancholię* Malczewskiego (1890–1894), gdzie postać Matki Bożej z płótna Pruszkowskiego została zastąpiona przez Śmierć<sup>37</sup>. Symboliczno-mesjanistyczny klucz kieruje również naszą uwagę w stronę obrazu *Nec mergitur* Ferdynanda Ruszczyca (1904–1905), kolejnego artysty przepełnionego duchem poezji romantycznej. Dzieło, przedstawiające apokaliptyczne wyobrażenie Polonii pod postacią korwety unoszonej na krawędź istnienia przez żywioł historii, utrzymane w zbliżonej do *Wizji* tonacji barwnej, pozbawione jest wszakże jednoznacznie pozytywnej wymowy znamionującej wizyjny pochód z *Przedświtu*, a wynikającej z przesłania zawartego w literackim pierwowzorze.

Tak jak Krasiński – „wychowawca społeczeństwa”<sup>38</sup> – świadomie idealizował obraz Polski nakreślony na kartach *Przedświtu*, tak również malarz-poeta zawarł na swoim płótnie jasne przedstawie-



<sup>34</sup> J. Kleiner, *Mesjanizm narodowy w systemie Krasińskiego*, [w:] *idem*, *Zygmunt Krasiński. Studia...*, s. 231–264.

<sup>35</sup> Zob. A. Karłowska-Kamzowa, *Uwagi o genezie wyobrażenia Maryi Niepokalanie Poczętej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1992, R. 36, s. 179–190.

<sup>36</sup> J. Malinowski, *Imitacje świata – o polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 90.

<sup>37</sup> W. Juszcak, *Splot symboliczny*, [w:] *idem*, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 159.

<sup>38</sup> Określenie jest stosowane przez Kleinera w studium: *Mesjanizm narodowy...*, s. 264.



<sup>39</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, *op. cit.*, s. 32.

nie posłannictwa dawnych przywódców narodu w walce o niepodległość. Bez wątpienia dzieło Pruszkowskiego, będące wierną ilustracją centralnej wizji historiozoficznego poematu Krasińskiego, uznawane wręcz za „malarską improwizację stanowiącą ekwiwalent mistycznego przeżycia poety”<sup>39</sup>, zyskuje również, zgodnie z jego intencjami, wymiar symbolicznej metafory uogólniającej los narodu w kontekście idei mesjanistycznej.

---

#### Słowa kluczowe / Keywords

Zygmunt Krasiński, *Przedświt*, Witold Pruszkowski, malarstwo polskie XIX wieku, ilustracja / Zygmunt Krasiński, *Przedświt* [*Before the Dawn*], Witold Pruszkowski, 19<sup>th</sup> century Polish painting, illustration

---

#### Bibliografia

1. **Bartoszewicz Kazimierz**, *Witold Pruszkowski. Sylwetka*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 6.
2. **Halkiewicz-Sojak Grażyna**, *Czy „Przedświt” jest poetycką sumą Krasińskiego?*, [w:] *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.
3. **Karłowska-Kamzowa Alicja**, *Uwagi o genezie wyobrażenia Maryi Niepokalanie Poczętej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1992, R. 36.
4. **Kossowska Irena, Kossowski Łukasz**, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010.
5. **Krasiński Zygmunt**, *Przedświt*, [w:] *idem, Pisma*, t. 4, oprac. J. Czubek, Kraków-Warszawa 1912.
6. **Makowska Urszula**, *Malowany „Anhelli”*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.
7. **Malinowski Jerzy**, *Imitacje świata – o polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
8. **Malinowski Jerzy**, *Witold Pruszkowski – symbolista*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu listopad 1992 – styczeń 1993, Muzeum Narodowe w Warszawie marzec–kwiecień 1993*, oprac. D. Suchocka, Poznań 1992.
9. **Niewiadomski Eligiusz**, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
10. **Popowski Stefan**, *Witold Pruszkowski. Z powodu zbiorowej wystawy prac artysty w salonie Aleksandra Krywulta*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 3, s. 518.
11. **Suchocka Dorota**, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu listopad 1992 – styczeń 1993, Muzeum Narodowe w Warszawie marzec–kwiecień 1993*, oprac. D. Suchocka, Poznań 1992.

---

#### dr Edyta Chlebowska

Pracuje w Ośrodku Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL; zajmuje się plastyczną spuścizną Norwida oraz związkami pomiędzy twórczością Norwida-artysty i Norwida-poety. Jej zainteresowania badawcze obejmują również problematykę wartości oraz sacrum w sztuce XIX i XX wieku, a także zagadnienie współczesnej recepcji romantyzmu w sztuce polskiej.

## Summary

**EDYTA CHLEBOWSKA (Institute for the Study of Cyprian Norwid’s Literature, Catholic University of Lublin) / ”All the spectres here they come” – a painterly vision of *Before the Dawn* by Witold Pruszkowski**

The work of Zygmunt Krasiński has not been approached with a greater interest by Polish artists, what may be judged both by a little number of works having been inspired by his output and the lack of illustrated editions of works by the author of *The None-Divine Comedy*. The most interesting painterly interpretation of the poet’s work is *Vision*, dated at 1890 – a picture by Witold Pruszkowski (1846-1896), Polish painter and draughtsman, regarded as one of the most interesting artists active in the last quarter of the 19th century. Pruszkowski – a Neo-Romantic and Symbolism precursor, who did not stop in his quest for new forms of artistic expression relevant to his poetic sensibility – included in his work an illustration of one of the plots created on the pages of the poem *Before the Dawn*. Thanks to Pruszkowski’s paintbrush a poetic image became a misty, vibrating with colour and light vision in which a crowd of ancestors’ spirits melt away in an indefinite space right above the surface of dark waters. “Spirits of fathers”, endowed by the painter with attributes of their power and dignity, arms and symbols of national and religious identity, follow Mother of God, Queen of Poland. According to the poem’s text the painterly presentation of the Holy Virgin combines two images: Our Lady of Częstochowa and Our Lady of Ostrabrama. What attracts our attention is the fact that Pruszkowski’s somnambulant train is not only an exact illustration of a vision derived from the poem but also it corresponds with the way of poetic visualisation. The procession from the painting dazzles our eyes, and with hot tones, meaningful with symbols, the artist brings the figures bearing ideas of Polish character out of the darkness; they evoke both the image of suffering and memories of the passed-away glory of the homeland, and certify topicality of the values Krasiński referred to. *Vision* constitutes on the one hand a completion of martyrdom strand in Pruszkowski’s painting, while on the other it wins the status of a general reflection over the issues of national identity and symbolic metaphor which generalises the nation’s fate in the context of Messianic idea.