

Aleksandra Krypczyk

Muzeum Narodowe w Krakowie

Czarna sukienka

Wizerunek Polki w twórczości Artura Grottgera

Pomimo różnorodności stylistycznej polską sztukę XIX stulecia zdominował postulat głoszenia chwały i tragedii narodu pozbawionego państwa, niezłomnie walczącego o odzyskanie niepodległości¹. Jak zauważył Mieczysław Porębski, skoncentrowanie się wokół patriotycznych treści przesądzało o jej specyfice: „istotną odrębność naszej sztuki dziewnasto-, a i dwudziestowiecznej także, stanowiło jej żywe uczestnictwo w tej jedynej, nadrzędnej sprawie – narodowego istnienia lub nieistnienia. Służebne funkcje, jakie w związku z tym na siebie przyjęła, naznaczyły ją w sposób nieodwracalny, nie bez pożytku zresztą również i dla jej własnej pozycji i prestiżu”². Obywatelskie zadania narzucały jednocześnie wyraźne ograniczenia w odniesieniu do tematyki, a nawet środków wyrazu, którymi posługiwali się rodzimi artyści. W literaturze oraz sztukach plastycznych tego czasu dominowały nasycone patriotyczną treścią tematy, wątki i motywy, często przybierające formę alegorii bądź symbolu. Czasy politycznej niewoli oraz postulat zachowania tożsamości narodowej sprzyjały zapotrzebowaniu na rodzimych bohaterów, mity oraz społeczne wzorce zachowań³. Wśród najbardziej wyrazistych i trwałych XIX-wiecznych wzorców postaw wyróżniały się trzy, wyznaczające modelową postawę kobiety: Matki-Polki i Dziewicy polskiej oraz Dziewicy-Bohaterki. Ideały te zagościły w literaturze i sztuce tego czasu, sprzyjając mityzacji wizerunku Polki⁴.

Niezależnie od przynależności środowiskowej społeczna rola kobiety na ziemiach polskich w XIX w. ogniskowała się wokół małżeństwa, macierzyństwa oraz prowadzenia go-

¹ Pragnę podziękować wszystkim, których życzliwe rady oraz pomoc w przeprowadzeniu kwerend przyczyniły się do powstania oraz udoskonalenia tego tekstu, a szczególnie: Małgorzacie Możdżyńskiej-Nawotce, Alicji Kiliańskiej, Monice Paś, Joannie Kowalskiej oraz Rafałowi Rogowi.

² M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 64.

³ Por. także: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.

⁴ Zob. także m.in.: A. Kusiak, *Narodowa pamięć historyczna a historia kobiet*, [w:] *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*. Katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 12 maja – 31 lipca 2005, Warszawa 2005, s. 214–217; M. Hartwich, *Męczennica czy imperatorka? „Polonia” a kobiece alegorie narodowe w sztuce europejskiej XIX i XX wieku*, „Kultura i Historia”, 2004, nr 6, s. 56–62; J. Kowalczyk, *Od Matki-Polki do supermatki*, [w:] eadem, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010, s. 51–63.

spodarstwa domowego. Formalnie i majątkowo podporządkowana była ojcu, mężowi lub opiekunowi prawnemu. Podległość ta w większym stopniu dotyczyła kobiet niezamężnych, nieco większą swobodą cieszyły się mężatki i wdowy⁵. Wedle głęboko zakorzenionej tradycji obszarem, w którym mogła i powinna funkcjonować Polka, był przede wszystkim dom i rodzina. Na działania wykraczające poza tę sferę, np. w dziedzinie polityczno-społecznej lub kulturalnej, mogły sobie pozwolić jedynie kobiety zamożne, należące do wyższych warstw społecznych. Zmiany na tym polu następowały z wolna w drugiej połowie XIX stulecia i uległy nasileniu pod koniec wieku⁶. Wydarzenia polityczne oraz ogólny postęp cywilizacyjny spowodowały bowiem stopniową ewolucję ogólnie przyjętych norm społecznych i prawnych oraz nieznaną do tej pory aktywizację obywatelską kobiet. Wzmoczona aktywność Polek wynikała w dużej mierze z konieczności i wiązała się z wydarzeniami politycznymi: działalnością konspiracyjną, wystąpieniami zbrojnymi oraz represjami zaborców. Tragiczne losy narodu sprzyjały paradoksalnie emancypacji Polek, które zdobywały się na łamanie obowiązujących konwenansów, wchodząc w nowe, nietradycyjne dla siebie role: podejmując pracę zawodową, biorąc udział w działalności spiskowej, a nawet bezpośrednio w walkach zbrojnych⁷. Wówczas to, jak pisze Maria Janion, „patriotyczna emancypacja obywatelska kształtuje nową ideę kobiecości”⁸. Chociaż traktowane nieco łagodniej przez władze zaborcze polskie kobiety na równi z mężczyznami doświadczały śmierci najbliższych, uwięzienia, przymusowej emigracji, konfiskat majątku i degradacji finansowej oraz zsyłek. Wiele z nich decydowało się na dobrowolne towarzyszenie w katordze swoim mężom, narzeczonym lub braciom⁹. Pomimo konwencjonalnej atencji okazywanej kobietom oraz wzrostu ich prestiżu społecznego mężczyźni nie bez oporów dopuszczali przedstawicielki płci pięknej do życia publicznego, nawet w obrębie działań narodowo-wyzwoleńczych. Najłatwiej godzono się na działalność kobiet w sferze charytatywnej, religijnej oraz kulturalno-oświatowej. Możliwy był także częściowy udział w działalności konspiracyjnej, np. w charakterze kurierki. Akceptowaną społecznie i powszechnie gloryfikowaną rolą Polek była opieka nad rannymi, zdobywanie funduszy

⁵ Takie podejście sankcjonowało istniejące prawodawstwo, niezależnie od zaboru. Ograniczenia praw cywilnych kobiet wpisane były w Kodeks Napoleona obowiązujący na ziemiach Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego od 1809 r. oraz w prawodawstwie habsburskim z 1812 r. i niemieckim z 1896 r.

⁶ Zob. m.in.: *Kobiety i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1994; *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996; *Kobieta i kultura dnia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997; *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2000.

⁷ Zob. również: W. Caban, *Kobiety i powstanie styczniowe*, [w:] *Kobiety i świat polityki...*, s. 59–72; M. Niekrasz, *Tradycyjne i nowe formy aktywności publicznej kobiet w warunkach zaborów*, [w:] *Kobiety i świat polityki...*, s. 83–98.

⁸ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 55.

⁹ Świadomość ogólnonarodowych zadań towarzyszyła również poczynaniom polskich emancypantek, które walkę o możliwość pełnego udziału w życiu społecznym łączyły z walką o wolną ojczyznę. Przykładem takiej postawy było hasło głoszone w kręgu tzw. entuzjastek wielkopolskich: „kobieta niechaj będzie córką czasu swego i wieku, niechaj naprzód idzie z narodem”, cyt. wg S. Wasilewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008, s. 210–211.

oraz organizacja pomocy weteranom, wdowom i sierotom. Wśród patriotycznie zaangażowanych samarytanek i społecznic działających w kraju oraz na emigracji wyróżniały się m.in.: Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, Katarzyna Sowińska, Emilia Szczaniecka, Róża Sobańska, Celestyna Działyńska, Klaudyna Potocka. Te trzeźwo myślące arystokratki i ziemianki o dużym talencie organizacyjnym skutecznie wkroczyły na forum życia obywatelskiego. Z pewnością sprzyjała temu przyjęta przez nie forma działania, zgodna z obowiązującym konwenansem¹⁰. Aura powstańczych klęsk oraz towarzyszących im represji wraz z ogólnym nastrojem przygnębienia sprzyjały wytworzeniu opartego o tradycyjne wzorce modelu Matki-Polki¹¹. Pod tym pojęciem kryła się kobieta będąca idealną matką, rodzącą i wychowującą potomstwo, a zwłaszcza synów, na prawych i walecznych Polaków. Jej dzieci odrzucały potrzebę osobistego szczęścia w imię dobra ojczyzny, nawet za cenę własnego życia. Istotnym elementem tego wzorca była wynikająca z romantycznej idei mesjanizmu postawa poświęcenia się, dobrowolnej ofiary. Odwołująca się w dużym stopniu do charakterystycznego dla polskiego katolicyzmu wyobrażenia Matki Boskiej, Matka-Polka poświęcała dla dobra narodu własne dzieci, które wcześniej starannie przygotowywała do roli walczącego Polaka. Pomimo podporządkowania się patriarchalnemu systemowi społecznemu była jednocześnie „rodzimą Hestią”, niekoronowaną władczynią domowego ogniska. Do jej obowiązków należała przede wszystkim dbałość o utrzymanie tożsamości narodowej rodziny oraz przywiązanie do katolicyzmu jako ostoi polskości. W zaciszu przysłowiowego szlacheckiego dworku kultywowała zatem dawne tradycje. Wychowując młode pokolenie, szczególnie dbała o jego patriotyczną edukację, wpajając miłość do nieistniejącej Polski rozumianej jako Matka-Ojczyzna. Dobro ojczyzny było dla niej zawsze wartością najwyższą, stawianą ponad szczęście własne oraz własnych dzieci. Jej rola zyskała wymiar patriotycznej misji, awansując tym samym Matkę-Polkę na otaczanego powszechnym szacunkiem „niemal najważniejszego obrońcę duchowych granic Rzeczypospolitej”¹². Ta idealizowana kreacja kultywowana była ze szczególnym natcheniem w kręgach ziemiańskich oraz inteligenckich, gdzie przerodziła się w mityczną przywódczynię ojczyzny prywatnej – „rodziny-twierdzy”. Wyrazisty wzorzec Matki-Polki na długie lata zagościł w społeczeństwie, ulegając przy tym niebezpiecznej schematyzacji¹³. Równie specyficzną kreacją był cieszący się mniejszą popularnością wzorzec kobiety-rycerza, Dziewicy-Bohaterki, której sztandarowy przykład stanowiła opiewana przez Adama Mickiewicza Emilia Platter. Wzorzec ten budził w narodzie uczucia ambiwalent-

¹⁰ W. Śliwowska, *Polskie drogi do emancypacji (O udziale kobiet w ruchu niepodległościowym w okresie międzypowstaniowym 1833–1856)*, [w:] *Losy Polaków w XIX–XX w. Studia ofiarowane profesorowi Stefanowi Kieniewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę Jego urodzin*, Warszawa 1987, s. 210–247; *eadem*, *Kobiety w konspiracjach patriotycznych lat czterdziestych XIX wieku (Ewa Felińska, Eleonora Wolańska i inne)*, [w:] *Kobiety i świat polityki...*, s. 45–57.

¹¹ A. Kusiak, *op. cit.*, s. 214–217.

¹² M. Nietyksza, *Tradycyjne i nowe formy aktywności publicznej kobiet w warunkach zaborów*, [w:] *Kobiety i świat polityki...*, s. 84.

¹³ Wykorzystywany przez kręgi konserwatywne do manipulowania publiczną wyobraźnią przyznawał kobietom ściśle określoną rolę. Co ciekawe, wzorzec ten postrzegany przez długie lata zdecydowanie pozytywnie, w naszych czasach zyskał wydźwięk pejoratywny stanowiąc swoisty synonim ograniczeń, „narodowych kajdan” narzuconych Polkom przez tradycję. Por. m.in.: I. Kowalczyk, *op. cit.*, s. 51–63.

ne. Obciążone stereotypami społeczne myślenie z trudem uznawało kobiety decydujące się na walkę zbrojną. Postawę taką pojmowano jako „gorszącą” żołnierską włóczęgę w męskim towarzystwie, w czasie której kobieta, zwłaszcza z towarzystwa, narażona była na niewygodę, obelgi oraz inne formy nieprzyzwoitego zachowania. Takie postępowanie narażało ją na niechętny dystans, obmowę, a w skrajnych wypadkach nawet ostracyzm towarzyski. Panny z dobrych domów, niezależne, niemal fanatyczne młode patriotki bezpośrednim zaangażowaniem w walki lekceważące obowiązujące normy określano jako narodowe bohaterki, a jednocześnie traktowano z dystansem i dezaprobatą. Ich patriotyczny zapał odczytywano w dużej mierze jako chwalebny, acz ekscentryczną egzaltację, tocząc spory na temat przydatności bojowych i umiejętności przywódczych kobiet-powstańców. Przeciwno udziałowi kobiet w walkach przemawiała także powszechna opinia o fizycznej i psychicznej delikatności, która stanowić miała raczej przeszkodę niż pomoc dla walczących. Pewnym przełomem w tym zakresie stało się powstanie listopadowe, w czasie którego Polki walczyły zwłaszcza na terenach pogranicznych, na Litwie oraz Żmudzi. Jak pisze Wiktoria Śliwowska „uczestnictwo kobiet w oddziałach powstańczych było szokującym zjawiskiem i wcale nie podnosiło ich prestiżu, a sprawa dopuszczenia płci pięknej do konspiracji stanowiła długo przedmiot sporów (...)”¹⁴. W celach propagandowych stworzono jednak wzorzec oparty na losach francuskiej Joanny d’Arc oraz mitycznej słowiańskiej księżniczki Wandy. Pamięć społeczna zatarła wspomnienia o kobietach-powstańcach, robiąc wyjątek dla owianej legendą i poddanej schematyzacji postaci Emilii Platter¹⁵. Znacznie bardziej przyjaznym okiem postrzegano zgodną z obyczajowymi normami epoki tzw. Dziewicę polską – dziewczynę skromną, pobożną i poddającą się woli starszych, której znakomitą literacką kreacją stała się mickiewiczowska Zosia z *Pana Tadeusza*. Dzięki odpowiedniej edukacji polskie dziewczę o anielskiej powierzchności i równie niewinnej duszy wyrastać miało na Matkę-Polkę, konsekwentnie wypełniającą swoje patriotyczne obowiązki wobec ojczyzny¹⁶. Podobnie jak Matka-Polka, Dziewica polska wpisywała się w ikonosferę szlacheckiego dworu – ostoju polskości, idyllicznej przestrzeni, w której królował patriotyzm i kult dawnych obyczajów.

Rzeczywista pozycja kobiety w polskim społeczeństwie oraz przemożny wpływ wydarzeń politycznych w oczywisty sposób determinowały jej wizerunek w sztukach plastycznych XIX stulecia. Rodzima sztuka wydała w tym czasie zaskakująco skromną liczbę dzieł ukazujących współczesne kobiety zdefiniowane jako przedstawicielki własnego narodu – Polki. Na próżno szukać w niej wybiegającego poza schemat wizerunku kobiety z krwi i kości, uczestniczki tragicznych losów swojego pokolenia. Obraz taki ustępował wobec

¹⁴ W. Śliwowska, *Kobiety w konspiracjach patriotycznych ...*, s. 45–46.

¹⁵ Por. m.in.: M. Żaryn, *Emilia Plater*, Warszawa 1998; J. Bachórz, *O Emilii Plater i „Śmierci pułownika”*. *Narodziny i dzieje legendy*, [w:] *idem, Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003, s. 7–60, A. Kusiak, *op. cit.*, s. 214–217.

¹⁶ W. Okoń, *Ludzkie zadanie, czyli o kobiecie i sztuce w XIX wieku*, [w:] *idem, Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 32.

przewagi konwencjonalnych przedstawień o charakterze alegorycznym, w których niewieścia postać przybierała ważne dla narodu abstrakcyjne idee: Polonii oraz Ojczyzny. Wiele spośród tych dzieł, cenionych dzisiaj ze względów historycznych, utrzymana była na stosunkowo niskim lub zaledwie przeciętnym poziomie artystycznym, co Waldemar Okoń określił mianem „zaniedbywania kształtu estetycznego” na rzecz treści, które zawierały¹⁷. Obarczone nadmierną retoryką oraz zawoalowaną ze względów cenzuralnych symboliką wizerunki oscyływały na pograniczu sztuki popularnej¹⁸. Oprócz wspomnianych alegorii w sztuce polskiej XIX w. pojawiały się przedstawienia Polek wpisujące się w omówione powyżej wzorce Polki idealnej. Zainteresowanie współczesną kobietą ustępowało jednak najczęściej wobec fascynacji postaciami historycznymi (np. Jadwigą Andegawęńską, Barbarą Radziwiłówną, Anną Dorotą Chrzanowską, Anną Oświęcimówną), mitycznymi (Wandą) oraz literackimi (np. Ellenai, towarzyszką tytułowego *Anhellego* z utworu Juliusza Słowackiego)¹⁹.

Najbardziej sugestywny wizerunek XIX-wiecznych polskich kobiet stworzył bez wątplenia Artur Grottger. Grottgerowska wizja epoki została naznaczona narodowym dramatem, który stał się motywem przewodnim jego sztuki. Wrażliwy na rodzimą rzeczywistość artysta zyskał miano piewcy powstania styczniowego oraz poprzedzających go wydarzeń. Siła wyrazu dzieł A. Grottgera w połączeniu z ich ogromnym ładunkiem emocjonalnym w dużym stopniu ukształtowały społeczne postrzeganie tego fragmentu ojczyństw dziejów. Kultem objęto także samego artystę, którego ogłoszono twórcą narodowym²⁰. Opierając się na autentycznych wydarzeniach i odtwarzając ówczesne nastroje w przystępny dla przeciętnego odbiorcy sposób, wykreował obraz modelowych przedstawicieli heroicznego narodu poświęcających dla ojczyzny szczęście i życie własne oraz najbliższych. W stworzonej przez siebie ikonografii o wyrazistej ideologii patriotycznej istotną rolę Grottger przyznał kobiecie. Ten szczególny rys jego twórczości dostrzegł najwybitniejszy biograf artysty Jan Bołoz-Antoniewicz: „nagle zjawia się w sztuce polskiej z początkiem lat sześćdziesiątych zeszłego wieku gotowy i wspaniały – ideał polskiej kobiety i to dwojaki,

¹⁷ W. Okoń, *Alegorie Polonii i wiek XIX*, [w:] *Historia i Polonia*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach 29 września 2009 – 3 stycznia 2010, red. A. Myślińska, Kielce 2010, s. 40–48.

¹⁸ Wśród XIX-wiecznych malarskich wyobrażeń Polonii siłą wyrazu oraz poziomem artystycznym zdecydowanie wyróżniały się dzieła Artura Grottgera, Teofila Kwiatkowskiego i Jana Matejki. Na przełomie wieków wybitną, emanującą siłą kreację Polonii stworzył Jacek Malczewski, por. katalog wystawy *Historia i Polonia...*, gdzie odnaleźć można spis literatury dotyczącej tej problematyki.

¹⁹ Zob. także: J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo i literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992; *idem*, *Ludzkie zadanie...*, s. 32; A. Kusiak, *op. cit.*, s. 214–217.

²⁰ Por. także m.in.: A. Szczepański, *Artur Grottger. Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868; S. Tarnowski, *Artur Grottger*, Kraków 1886; J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910; W. Juszcak, *Artur Grottger – pięć cykliów*, Warszawa 1957; J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962; Z. Gołubiew, A. Król, *Grottger. Wystawa w 150. Rocznicę urodzin i 120. Rocznicę śmierci Artysty*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Sztuki TPSP w Krakowie marzec – maj 1988, Kraków 1988; *Artur Grottger. Materiały sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty*, Wrocław – styczeń 1988, red. P. Łukasiewicz, Warszawa 1991; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994.

ideał bohaterki, bogaty wielkością przeszłości, i ideał niewiasty nowożytnej, owiany całym czarem poezji i wydelikaczonego uczucia narodowej psychy. Pierwszy stwarza Jan Matejko, drugi – Artur Grottger²¹.

Tajniki świata kobiet nie były obce Grottgerowi, zaś niewieści wątek od dawna pojawiał się w jego *oeuvre*. Artysta utrzymywał serdeczne stosunki z matką Krystyną oraz siostrą Marią. Uchodził także za mężczyznę kochliwego, podobającego się płci pięknej i nie strojącego od romansów. W okresie wiedeńskim wykonywał liczne ilustracje do austriackich czasopism „Mussstunden” i „Illustrierte Zeitung”²², w których z dużą pieczołowitością odtwarzał najnowsze trendy w damskiej modzie. Stworzył także cykl ilustracji do poematów *Anna Oświęcimówna* autorstwa Mikołaja Bołozy-Antoniewicza oraz *Würde der Frauen* Friedricha Schillera. W kompozycji olejnej *Zygmunt i Barbara* podjął wątek popularnej w epoce nieszczęśliwej historii królowej Barbary Radziwiłłówny. Chętnie wykonywał portrety kobiet z kręgu rodziny i przyjaciół oraz dam i dziewcząt spotykanych w siedzibach galicyjskich rodzin. Oprócz anegdotycznych kompozycji nacechowanych typowym dla stylistyki wiedeńskiego biedermeieru sentymentalizmem Artur Grottger podejmował również tematykę kobiecą w ujęciu bardziej krytycznym. Zajmowały go losy kobiet ubogich, upadłych i wykorzystanych (*Tragedia niewieścia, Przed zakładem zastawniczym, Wygnana*)²³ (il. 1). Niewątpliwym przełom w jego prywatnym i artystycznym życiorysie stanowił 1866 r., kiedy w czasie balu karnawałowego poznał i pokochał lwowiankę Wandę Monné. Romantyczna, tragiczna miłość do dużo młodszej narzeczonej, która stała się jego muzą i powiernicą, była jednym z najbardziej wyrazistych rysów legendy przedwcześnie zmarłego artysty²⁴. Kobiety pojawiają się niemal we wszystkich najważniejszych dziełach Grottgera o tematyce patriotycznej. Występują w fabularyzowanych cyklach rysunkowych poświęconych wypadkom warszawskim 1861 r. (*Warszawa I, Warszawa II*), uczestniczą w scenach z powstania styczniowego w Królestwie Polskim (*Polonia*) oraz na Litwie (*Lituania*). Polki są także bohaterkami wielu jego szkiców i rysunków zamieszczanych jako ilustracje w czasopismach (np. *Pod murami więzienia, Napad Moskali na dwór wiejski w Polsce*) oraz kompozycji olejnych (np. dyptyk *Rok 1863: Pożegnanie, Powitanie; Pożar dworu pod Miechowem; Po powstaniu; W Saskim Ogrodzie; Przejsie przez granicę*) (il. 2–5). Bohaterki Grottgera pochodzą z różnych warstw społecznych, mieszkanki szlacheckich dworów wyraźnie dominują jednak wobec przedstawicieli chłopstwa i mieszczaństwa. Prezentują zazwyczaj zbliżony, wyraźnie idealizowany typ urody. J. Bołoz-Antoniewicz podkreśla, iż ten typ kreacji odczytywany był przez współczesnych jako ideał „czysto polski”: „Grottger stworzył ideał fizjonomii polskiej, zwłaszcza fizjonomii kobiecej, nie zaś jej typ realny i charakterystyczny. Zlewając te rysy idealne z każdorazowym nastrojem psychicznym

²¹ J. Bołoz-Antoniewicz, *op. cit.*, s. 300.

²² Zob. także: R. Taborski, *op. cit.*, s. 125–129.

²³ J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 48–49.

²⁴ Por. m.in.: *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy, pamiętniki*, t. 1–2, Lwów 1928; J. Ratajczak, *Romantyczni kochankowie. Zygmunt Krasiński, Fryderyk Chopin, Artur Grottger*, Poznań 1989, s. 227–308; M. Bryl, *op. cit.*, s. 326–348; S. Wasylewski, Lwów, Poznań [1931], s. 110–111; W. Szolginia, *Kot i Dziecius (Artur Grottger i Wanda Monné)*, [w:] *idem: Tamten Lwów*, Wrocław 1997, s. 53–70.

w wyższą jedność, wynosi on swe kreacje ponad wszelką skrajność typu i charakterystyki²⁵. Grottgerowskie Polki wyróżniają się zatem posągowymi kształtami, klasyczną fizjonomią, skromnym odzieniem i upięciem włosów. Są całkowicie wyzbyte kokieterii, obojętnie ukrywając swoją kobiecość²⁶. Tam, gdzie ich ciała zostają częściowo obnażone, seksualność stanowi jedynie drastyczne zaakcentowanie gwałtów i krwawych zbrodni dokonanych przez zaborców (*Po odejściu wroga*, z cyklu *Polonia*). Zazwyczaj są to kobiety młode, czasami jednak artysta zestawia ich urodę z postaciami starszek opracowanymi z dużo większym realizmem (cykl *Polonia* – kartony *Obrona dworu* oraz *Na pobojowisku*, *W Saskim Ogrodzie w Warszawie*, *Odwiedziny więźnia*) (il. 6–8). Biorąc pod uwagę status cywilnoprawny – wyraźnie dominują żony i wdowy, w kilku kompozycjach pojawia się jednak postać kobiety w roli wiernej narzeczonej powstańca (np. dyptyk *Rok 1863*) (il. 3–4). Matkom i wdowom towarzyszą czasami niemowlęta lub dzieci (np. *W Saskim Ogrodzie w Warszawie*, *Pod murami więzienia*, *Po powstaniu*, *Po odejściu wroga* oraz *Obrona dworu* z cyklu *Polonia*, *Duch* z cyklu *Litwania*) (il. 2, 6, 9). Stworzona przez artystę kreacja Polki wpisuje się niewątpliwie w akceptowany społecznie wzorzec Matki-Polki oraz Polskiej dziewczycy. Grottgerowska Polka poddaje się wydarzeniom, wytrwale wspierając walczących mężczyzn w decyzjach i działaniach, pielęgnuje rany, oplakuje i modli się za zmarłych oraz oczekuje powrotu ocalałych, zachowując niewzruszoną nadzieję na odrodzenie ojczyzny. Na równi z powstańcami doświadcza niepewności, strachu, cierpienia i śmierci. Wspiera okaleczonych psychicznie i fizycznie mężczyzn, ze smutkiem i godnością nosząc żalobę po zmarłych. Tworzy wyidealizowaną, oddartą z indywidualizmu, wzniosłą alegorię wszystkich patriotycznych Polek. Zgodnie z obowiązującym konwenansem Grottgerowska kobieta przyjmuje postawę bierną: opuszczenia i oczekiwania, oplakiwania i modlitwy za zmarłych, duchowego wsparcia żyjących, niemal nigdy działania. Najczęściej zastyga teatralnie w dramatycznych, pełnych patosu ujęciach. Jej poza, gesty, mimika wyrażają skrajne emocje, nosząc stygmat dramatycznych wydarzeń. Idealizując wizerunek oraz przedstawiając przerysowane reakcje swojej Polki, Grottger wykorzystuje je jako „niemy” komentarz dzieł, wyzwalając we współczesnym sobie odbiorcy odczucia równie intensywne. O tym, iż kreując nastrój swoich prac, artysta świadomie wykorzystywał emocje przedstawionych postaci kobiecych świadczy odautorski tytuł dyptyku znanego dzisiaj pod nazwą *Rok 1863: Pożegnanie i Powitanie* (il. 3–4). Określając obie części dzieła jako „Polkę wesołą i smutną”, artysta zakładał wykorzystanie jako nośnika nastroju przedstawienia antytezy uczuć bohaterki – smutku z powodu rozstania oraz radości wynikającej ze szczęśliwego powrotu ukochanego²⁷. Radość ta nie została zresztą zdefiniowana w jednoznaczny sposób: w *Powitaniu* dziewczęca biel krynoliny zastępująca żalobną czerń *Pożegnania*, kontrastuje bowiem z niepewną i pełną smutnej zadumy postawą młodej kobiety witającej okaleczonego powstańca. Kompozycja *Powitania*, interpretowana jako motyw przejścia,

²⁵ J. Bołoz-Antoniewicz, *op. cit.*, s. 320.

²⁶ Wyjątkiem jest postać młodzietkiej żony leśnika o krągłych, kusząco obnażonych ramionach przedstawiona w kartonie *Znak* należącym do cyklu *Litwania*. Nosila ona rysy twarzy Wandy Monné – narzeczonej i muzy artysty, por.: *Arthur i Wanda...*, s. 248–249.

²⁷ Por. także: J. Bołoz-Antoniewicz, *op. cit.*, s. 318; 374–375; J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 96–97.

zamknięcia dotychczasowego i rozpoczęcia nowego etapu życia obojga bohaterów nie stanowi stereotypowego *happy endu*. Zapowiada tragiczne następstwa powstania wpisane w życiorys wielu ówczesnych Polek: degradację majątkową i niepewność losów, narażenie na represje zaborców obejmujące powstańców i ich rodziny, konieczność ukrywania się lub wyjazdu na emigrację bez możliwości powrotu. Uczucia i emocje kobiet budują również nastrój wielu kartonów wchodzących w skład rysunkowych cykli powstańczych *Polonia* oraz *Lituania*. W *Polonii* wyróżniają się zamykające cykl kompozycje *Żałobne wieści* (karton VIII) oraz *Na pobojowisku* (karton IX) (il. 7, 10). Oba dzieła przedstawiają motyw rozpacz i opłakiwania: tragicznych wieści na temat losów powstania oraz śmierci najbliższych. Również tutaj dramatyzm wydarzeń podkreślony zostaje poprzez sposób ujęcia bohaterki kompozycji. W *Żałobnych wieściach* artysta wprowadza motyw „płaczących niewiast” – grupę zrozpaczonych kobiet zgromadzonych wokół stołu i wysłuchujących informacji stojącego w drzwiach posłańca. Jak pisze Jadwiga Puciata-Pawłowska: „W przeciwieństwie do *Bitwy*, różnicowanie reakcji psychicznych wyraża Grottger tylko układem postaci, gestem rąk, pochYLENIEM głowy. Jedna tylko z kobiet poderwała się wzburzona od stołu, przy którym inne pozostały, i dramatycznym ruchem ręki zakryła twarz chusteczką; postać jej, pełna patetycznego dynamizmu, stanowi kontrast z zastygłą w bolesnym skupieniu postacią smutnego zwiastuna tragicznych wieści”²⁸. Karton *Na pobojowisku* znacznie wzmacnia napięcie emocjonalne, ukazując szaleńczą rozpacz żony i matki zastygłych z bólu nad zwłokami powstańca i upozowanych w formie wyraźnie nawiązującej do nowotestamentowego motywu Piety²⁹. Wykorzystując chrześcijańską ikonografię, artysta nadał jej nową, narodową wymowę. Zgodnie z duchem romantyzmu, który ogłosił patriotyzm nową religią Polaków, Grottger wykreował obraz zrozpaczonej Matki-Polki opłakującej syna, który złożył życie na ołtarzu ojczyzny. Realizm przedstawienia stanu psychicznego kobiet – obłąkanej z rozpacz żony oraz zastygłej w niemym bólu matki – wzmacnia zatem tragizm przekazu, wzbudzając u widza zbliżone emocje pozwalające na identyfikację z bohaterami cyklu: współodczuwania z pokonanymi oraz odrazy wobec niewidocznych sprawców nieszczęścia. Od dominującego w *Polonii* wzorca biernej, poddającej się wydarzeniom ofiary odbiega bohaterka *Lituanii*. Narracja cyklu wyraźnie koncentruje się wokół losów, przeżyć i odczuć młodziutkiej żony leśnika³⁰, która w końcowej części, cierpiąc syberyjską katorgę, staje się „spadkobierczynią” działań męża (il. 11). W sferę „męskiego świata” pozwolił Grottger wkroczyć również innej przedstawicielce ludu – dziewczynie przeprowadzającej powstańców przez granicę (*Przejście przez granicę*) (il. 5). Narodowa metafora głosząca potrzebę politycznej i społecznej emancypacji ludu pojawiała się wielokrotnie w twórczości Grottgera³¹, m.in. w *Modlitwie wieczornej rolnika*. Wiązała się z charakterystycznym dla romantyzmu ideałem polskiego ludu: prawego, religijnego i pełnego godności, coraz bardziej świadomego swych praw i obowiązków członka narodowej społeczności. Bohaterki wywodzące się z niższych warstw społecznych zostały

²⁸ J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 75. Zob. także: M. Porębski, *Gloria victis*, „Folia Historiae Artium”, 1986, t. XXII, s. 83–91.

²⁹ M. Bryl, *op. cit.*, s. 191–196.

³⁰ M. Bryl, *op. cit.*, s. 211.

³¹ Por. m.in. W. Okoń, *Grottger a proza*, [w:] *Artur Grottger. Materiały sesji...*, s. 109.

w wyraźny sposób obdarzone przez artystę możliwością czynnego działania, nie ograniczonego wyłącznie do opatrywania zmarłych i żałoby po poległych. Sensualność postaci Litwinki (*Lituania*), dziewczęcy urok chłopki, która przeprowadza powstańców (*Przejście przez granicę*), angażują uwagę oraz budzą sympatię widza. Łącząc kobiece powab z „męską” konsekwencją i zaangażowaniem, ucieleśniają postulat zaangażowania chłopów w przebieg powstańczego zrywu. J. Kolbuszewski określa tę grottgerowską kreację jako „(...) nowy typ bohaterki w polskiej sztuce, jakiego wcześniej nie znały ani literatura polska, ani malarstwo”³².

W wizerunku Grottgerowskich Polek istotną rolę odgrywała symbolika stroju, której wymownym znakiem była czarna sukienka wyrażająca ducha narodowej żałoby. Żałoba ta, zwana także żałobą narodową Polek, ogłoszona została 3 marca 1861 r., tuż po pogrzebie pierwszych pięciu ofiar zastrzelonych w Warszawie przez carskie wojsko w czasie manifestacji patriotycznej³³. Głosiła ona słowami, których autorstwo przypisywano arcybiskupowi Antoniemu Melchiorowi Fijałkowskiemu: „Wszystkie części odwiecznej Polski przywdziewają na czas nieograniczony żałobę; kobiety tylko w dzień ślubu suknię białą. (...) Dziś i od lat wielu godłem naszym jest cierniowa Korona, ta sama którąśmy w dniu wczorajszym uwieńczyli trumny ofiar poległych”³⁴. W odpowiedzi na apel kobiety ze wszystkich zaborów oraz środowisk emigracyjnych masowo przywdziewały tzw. grubą żałobę. Uszyta z surowych, najczęściej pozbawionych połysku tkanin³⁵ czarna sukienka o prostym kroju stała się wymownym symbolem patriotycznego programu Polek. Jak wspomina zafascynowany urodą i postawą Polek rosyjski historyk i publicysta Mikołaj Berg: „(...) wszędzie ich było pełno; zmięte, z podeptanymi nóżkami, lecz rumiane, rozplomienione, z łzą w oku, brzęczały jak czarne muchy, wyraźnie chcąc pokazać, że i one są członkami wielkiej, patriotycznej rodziny, wiernymi córami budzącej się ojczyzny i niemniej od każdego gotowymi do wszelkich dla niej ofiar”³⁶. Najpopularniejszy model „czarnej sukienki”, utrwalony w dziełach Artura Grottgera, przybierał formę sukni o zabudowanym staniku, wykończonym białym kołnierzykiem, o długich rękawach z białymi mankietami oraz spódnicy na krynolinie³⁷ (il. 2, 10). W strojach kobiecych pojawiały się także elementy nawiązujące do ubioru staropolskiego (kontusiki, noszące miano tzw. Polki), w ubiorach dzieci i dziewcząt nawiązywano także do elementów stroju ludowego. Włosy czesano gładko, z przedziałkiem i upinano z tyłu w węzeł, po bokach głowy układając je często w modne „nioby” (il. 12–13). Uzupełnieniem żałobnych sukien były dodatki, np. tartanowe szale, kapelusze z gęstym, czarnym

³² J. Kolbuszewski, *Poematy Artura Grottgera*, [w:] Artur Grottger. *Materiały sesji...*, s. 24–25.

³³ J. Siwkowska, *Kochanek Justyny w Warszawie! Zbiór szkiców o dawnej Warszawie opartych na dokumentach*, Warszawa 1977, s. 362.

³⁴ W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachował się pisany odręcznie odpis apelu ogłaszającego żałobę narodową, por. MNK IV-v-421.

³⁵ Np. z tkanin wełnianych, w tym z krepy.

³⁶ M. Berg, *Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku i poprzedzającej powstanie epoce demonstracji od 1856 r.*, cyt. wg J. Siwkowska, *op. cit.*, s. 362–363.

³⁷ Modna i lubiana przez kobiety krynolina stanowiła jedyne „kontrowersyjny” aspekt żałobnego stroju kobiet, por. m.in.: M. Mieczkowski, *Reforma stroju Polek z uwzględnieniem okoliczności teraźniejszych*, Lwów 1864.

woalem oraz biżuteria patriotyczna – wykonywane zazwyczaj z lawy wulkanicznej, drewna, rogu, żelaza, oksydowanego srebra lub szkła pierścionki i obrączki, brosze, naszyjniki, wisiorzy i medaliony oraz pasy ozdobione elementami symboliki narodowej (np. herbami Polski i Litwy) oraz martyrologicznej (np. krzyż, korona cierniowa, kajdany, serce i kotwica). Niektóre wyroby opatrywano również sentencjami, np. „Wiara, Nadzieja, Miłość”, „Boże, zbaw Polskę”, „Pamiętka 25/27 Lut/ 8 kwietnia 1861” (il. 14–15, 10). Modnym dodatkiem o patriotycznej konotacji stały się krakowskie, skórzane pasy zdobione naszywanymi kółkami i zawieszanymi u pasa w formie festonów (il. 3, 10). Surowość czerni i prostota kroju sukien drażniła zaborcze władze, zwłaszcza na obszarze zaboru rosyjskiego, gdzie specjalny ukaz zabraniał noszenia żałoby i nakazywał ubiory o kolorowych zestawach barw. Przywdzianie żałoby wymagało specjalnego pozwolenia i przysługiwało jedynie kobietom, które straciły rodziców lub męża, na oponentki czekały surowe kary³⁸. Zaborcze zakazy były jednak powszechnie lekceważone lub omijane poprzez wybór fioletu jako koloru tzw. półżałoby³⁹. Opiewana przez poetów⁴⁰ „czarna sukienka” pozwalała Polkom na manifestację patriotycznej postawy, umożliwiając noszącą ją kobiecie – niezależnie od wieku i rangi społecznej – na wyrażenie emocji, a przede wszystkim jednoznaczny identyfikację z własnym narodem. Wykorzystanie stroju jako narzędzia propagandy politycznej było, jak pisze z przekąsem Stanisław Wasylewski, zgodne z duchem epoki: „Dzieje stulecia to nieustanny prawie ciąg manifestacji kostiumowych, zastępujących jakże często wszelką produktywną robotę! (...) Błahe dziś dla nas szczegóły stroju bywały w ich oczach instrumentem agitacji, propagandy”⁴¹. Warto przy tym pamiętać, iż moda na czerń w strojach kobiecych nie ograniczała się tylko do polskiej przestrzeni kulturowej, różniąc się jednak sposobem percepcji w odniesieniu do poszczególnych krajów. Wynikała w dużej mierze z ówczesnej obyczajowości przyznającej kobiecie określoną rolę, polegającą m.in. na zobowiązaniu wobec zmarłych wyrażającym się noszeniem przez określony czas żałoby. XIX-wieczny kostiumowy „język czerni” był przy tym niezwykle zróżnicowany, co przejawiało się choćby w umiejętności

³⁸ Szczegółowe rozporządzenie w tej sprawie, wydane przez oberpolicmajstra Warszawy gen. majora Leona Lewszyna, zostało ogłoszone w „Kurierze Warszawskim”, nr 246 z dnia 16 (28) października 1863, s. 1217: „Żałoba i w ogólności wszelkie oznaki rewolucyjne w ubraniu używane w celu występnych manifestacji powinny być zdjęte. -6/ Kobiety bez różnicy stanu, powołania i wieku, które pokażą się po 29 października (10 listopada) r.b. w żałobnem ubraniu, będą zatrzymywane i dostarczane do Cyrkułu (...)”.

³⁹ Manifestację poparcia dla powstańców wyrażały także biało-czerwone lub trójkolorowe kokardy. Żałobę narodową (strój staropolski, konfederatki, czamary, krakowskie sukmany) nosili również, rzecz jasna, mężczyźni. Została ona zniesiona w 1866 r. po ogłoszeniu przez rząd carski amnestii. Więcej na temat XIX-wiecznej mody kobiecej w czasach żałoby narodowej por. m.in.: J. Siwko wska, *op. cit.*, s. 360–473; M. Mo ż dżyńska - Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2005, s. 229–236; *Polska. Dzieje cywilizacji i narodu. Pod zaborami 1795–1914*, Warszawa–Wrocław 2003, s. 66–67, 112–113, 128–129; A. Żarno wiecki, *Polska biżuteria patriotyczna*. Katalog wystawy, Parafia św. Stanisława w Łańcucie 22–29 kwietnia 1987, [Łańcut] 1987; W. Bi go s ze wska, *Polska biżuteria patriotyczna*, Warszawa 2003; M. Mar c in kowska, *Żałoba narodowa w czasach zaborów*, Katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu 15 lipca – 15 października 2006, Nowy Sącz 2006.

⁴⁰ Do najbardziej wymownych należał utwór pióra Marii Ilnickiej, współautorki manifestu powstańczego 22 stycznia 1863 r. Pisała ona: „Dopóki łańcuch niewoli karki wolnych krwawi / Niech czarna suknia Polki świadczy wobec świata / O najstraszniejszym gwałcie zbrodniczych bezprawii”.

⁴¹ S. Wasilewski, *Życie polskie...*, s. 389.

doboru tkaniny o odpowiedniej jakości, fakturze i splocie, następnie wyborze kroju sukni dostosowanego do wieku, statusu społecznego oraz okoliczności. W stroju kobiecym czerni kojarzono najczęściej z żałobą i śmiercią, czasami jednak interpretowano ją jako barwę wykwinną i niejednoznaczną, dodającą noszącej ją damie wyrafinowanego uroku. Zdarzało się, iż czarna suknia niedostrzegalnie zmieniała swoją funkcję z elegijnej manifestacji na modny symbol elegancji – jak w przypadku królowej Wiktorii, której żałobne stroje po śmierci męża stały się obowiązującym strojem damskim epoki wiktoriańskiej. Strój narzucał XIX-wiecznej kobiecie określoną konwenansem społeczną rolę, a jednocześnie pozwalał na wyrażenie określonych uczuć i emocji łatwych do odczytania przez otoczenie, w którym funkcjonowała. Wyrażał radość lub smutek, powagę i stateczność, skromność lub kokieterię i chęć podobania się, podkreślał bądź umiemytnie ukrywał seksualność swej właścicielki⁴². Przywdziewany przez kobietę kostium pełnił zatem w XIX stuleciu rolę kulturowego medium uzależnionego od konkretnej rzeczywistości historycznej. Kod kobiecych strojów okresu żałoby narodowej wykorzystał Artur Grottger w swoich przedstawieniach Polek. Ubranie bohaterki w czarną sukienkę pozwalało na jednoznaczne i niezwykle wymowne zdefiniowanie jej przynależności narodowej. Kolor ten znakomicie korespondował przy tym z czarno-białą stylistyką rysunkowych cykliów artysty, pełniąc jednocześnie funkcję symboliczną i estetyczną. Zapożyczona z przestrzeni publicznej symbolika stroju o określonym kroju i kolorze umożliwiała łatwe nawiązanie dialogu z rodzimym odbiorcą. Zdefiniowanie bohaterki za pomocą barwy stroju wpisywało się bowiem w kulturowy obraz polskiej rzeczywistości, w której, jak pisze Magdalena Piotrowska: „kolor został podporządkowany przestrzeni sakralno-narodowej, w czym decydująca rola przypadła nadawcy (...). Przywoływane obrazy, exempla, symbole i alegorie były czerpane nie z indywidualnej wyobraźni i doświadczenia, lecz z wyobraźni zbiorowej wspartej na nawiązywaniach do obrazowania religijnego oraz na symbolicznym, wybiórczym i dydaktycznym przywoływaniu historii, a sam system wartości okazał się mało podatny na zmiany”⁴³.

W twórczości Grottgera nastąpiła sakralizacja oraz ideologizacja wizerunku Polki. Grottgrowska kreacja wykorzystywała akceptowaną społecznie rolę kobiety w programie walki o niepodległość i utrzymanie tożsamości narodowej. Artysta ustawił ją na ołtarzu narodowej legendy jako wierną narzeczoną i żonę, kochającą matkę i pogrążoną w smutku wdowę, uwieczniając jej tragedię jako przedstawicielki narodu. Stworzył zmitologizowany obraz kobiety pozbawionej gniewu i agresji, cichej i biernej ofiary, strażniczki domowego ogniska i wiernej towarzyszkii walczącego Polaka. Wyznaczając Polce rolę uświęconą siłą tradycji, utrwalił w zbiorowej świadomości jej stereotypowy wizerunek jako żałobnej niewiasty w czerni, kapłanki narodowej religii – patriotyzmu.

⁴² Por. także: M. Moźdzysłowska-Nawotka, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007.

⁴³ M. Piotrowska, *Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX wieku)*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 306–307.

The Black Dress. The Image of the Polish Woman in the Works of Artur Grottger

Summary

Despite its stylistic diversity, 19th-century Polish art was dominated by the call for the propagation of the glory and tragic fate of a nation deprived of its statehood, yet still steadfast in its struggle to regain independence. The Polish literature and arts of the period were strongly marked by the presence of themes, plots, and motifs full of patriotic sentiment, frequently in the form of allegory or symbol. The era of political enslavement and the need to preserve the national identity were conducive to the need for patriotic heroes, myths, and patterns of social conduct.

Among the most distinct and enduring patterns of attitudes in the 19th century, the three most crucial for determining the Polish woman's model conduct were: the Mother, the Virgin, and the Virgin Heroine. These phantasmal concepts filled the literature and arts of the period, bringing about the mythicization of the image of the Polish woman. The actual standing of the woman in Polish society and the overwhelming impact of political developments obviously had exerted an influence on her representation in the fine arts of the 19th century. The Polish art of the period produced a surprisingly limited number of works depicting contemporary women defined as representatives of their nation. It would be virtually futile to seek therein any non-formulaic flesh-and-bone representations of women as participants in the tragic events befalling their generation. The most suggestive depiction of the 19th-century Polish woman is undoubtedly the one created by Artur Grottger. The artist rendered a representation of the Polish woman which would certainly agree with the socially accepted paragons of the Mother and the Virgin. He thus created an idealized, depersonalized, and sublime allegory of all the patriotic Polish women. In his definition of their national identity, Grottger made use of the mourning code marking women's garments of the period. His works came to epitomize the sacralization and ideologization of the image of the Polish woman. Grottger's approach encompassed the socially endorsed woman's role in the patriotic agenda of the struggle for independence and preservation of the Polish national identity. The artist placed the Polish woman on the pedestal of the national myth, portraying her as the faithful fiancée or spouse, the loving mother, or the mournful widow, and reflecting her tragic predicament as symbolic of the fate of the entire nation. He created the mythologized portrait of a woman completely void of anger and aggression, a silent and impassive victim, guardian of the hearth, and the faithful companion of the embattled Polish insurgent. In his assignment of the Polish woman to this tradition-bound role, he managed to consolidate, in the Polish collective consciousness, her stereotyped image as a mournful lady in black – the priestess of the national religion of patriotism. [MF]

1. Artur Grottger, *Przed zakładem zastawniczym*, 1862/1863, drzeworyt ilustracyjny, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19 070, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



2. Artur Grottger, *Pod murami więzienia*, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19 124, fot. Pracownia Fotograficzna MNK





3. Artur Grottger, Dyptyk *Rok 1863: Pożegnanie*, 1866, olej, deska, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-249, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4. Artur Grottger, *Dyptyk Rok 1863: Powitanie*, 1865, olej, deska, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-250, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



5. Artur Grottger, *Przejsie przez granicę*, 1865, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-971, fot. Pracownia Fotograficzna MNK





6. Artur Grottger, *Obrona dworu*, z cyklu *Polonia*, 1863, kredka, karton, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19057, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



7. Artur Grottger, *Na pobojowisku*, z cyklu *Polonia*, 1863, kredka, karton, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19059, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

8. Artur Grottger, *Odwiedziny więźnia* – szkic, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19197, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



9. Artur Grottger, *Duch*, z cyklu *Litwania*, 1865–1866, kredka, karton, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a.-12687, fot. Pracownia Fotograficzna MNK





10. Artur Grottger, *Żalobne wieści*, z cyklu *Polonia*, 1863, kredka, karton, reprodukcja wg fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XX-f/19 060, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



11. Artur Grottger, *Widzenie*, z cyklu *Litania*, kredka, karton, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a.-12 688, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

12. Fotografia kobiety w stroju z czasów żałoby narodowej, ok. 1861–1866, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-27944, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



13. Fotografia pary w strojach z czasów żałoby narodowej, ok. 1861–1866, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-28072 (fot. Pracownia Fotograficzna MNK)





14. Biżuteria z czasów żałoby narodowej – krzyżyk na wstążce, 1861, żelazo odlewane, tło czernione, wstążka jedwabna, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-564/1-2, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



15. Biżuteria z czasów żałoby narodowej – naszyjnik w kształcie łańcucha z krzyżykiem, 1861–1864, ebonit, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-Z-2550, fot. Pracownia Fotograficzna MNK