

## „Wzniosłootępałość” w kodach żałobnych po powstaniu styczniowym na przykładzie cyklu *Wojna* Artura Grottgera

---

Justyna Jaworska

---

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 1, S. 233–245

DOI: 10.18318/td.2026.1.13 | ORCID: 0000-0003-4319-1583

---

**W**ypada na początku wytłumaczyć się z użytego w tytule pojęcia „wzniosłootępałości”, które brzmi cokolwiek ekscentrycznie, ale tak właśnie zostało niedawno spolszczone – choć nie przez historyków, tylko na potrzeby kulturoznawczej refleksji nad teatrem<sup>1</sup>. Ten eksperymentalny, żartobliwy, intuicyjnie chyba zrozumiały i zaskakująco nośny neologizm oznacza stan lub afekt (doznanie?) z pogranicza psychologii i estetyki, który można najkrócej opisać jako rodzaj podniosłego i bezrefleksyjnego transu. Oryginalny termin *stuplimity* (z połączenia słów *stupor* i *limity*, czyli ograniczenie, tłumaczony jako połączenie szoku i nudy)<sup>2</sup> pochodzi z debiutanckiej książki *Ugly Feelings* (2005) Sianne Ngai, amerykańskiej teoretyczki kultury i literaturoznawczyni, badaczki afektów jako kategorii estetycznych<sup>3</sup>.

---

**Justyna Jaworska** – dr hab., jest adiunktką w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW. Prowadzi tam m.in. zajęcia z historii kultury XIX wieku czytanej przez obrazy. Interesuje się też historią obyczajów, teoriami kultury popularnej i konsumeryzmu, polskim kinem okresu PRL. Adres: ja.jaworskaz@uw.edu.pl.

- 
- 1 *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo UJ, Kraków 2021.
  - 2 Tak je tłumaczy Maria Walczak w przedrukowanym w powyższym zbiorze wstępie do *Ugly Feelings* Sianne Ngai.
  - 3 S. Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, London–Massachusetts 2005. Dotychczas tylko wspomniany wstęp do tej pracy ukazał

W *Ugly Feelings* autorka przygląda się źle widzianym, „brzydkim” emocjom, takim jak zazdrość, niepokój, irytacja, paranoja. W odróżnieniu od kulturowo uznanych silnych afektów negatywnych<sup>4</sup>, na przykład opisywanych przez Arystotelesa homeryckich kategorii gniewu czy trwogi, które na nas spadają, opanowują nas gwałtownie i przynoszą oczyszczenie, „brzydkie uczucia” nie prowadzą jej zdaniem do *katharsis*, raczej dręczą uparcie i bez wyraźnej konkluzji. Rządzą się inną dynamiką – przy mniejszej intensywności mają tendencję do długiego trwania. Z kolei w odróżnieniu od podobnie długotrwałych, lecz szlachetnych albo uszlachetniających głębokich stanów emocjonalnych, jak melancholia, żal czy nawet prowadzący do przemiany wstyd, nie mają sankcji moralnej, niczego nie sublimują. Są raczej przykre, drażniące, „podgryzające”, nie odpuszczają łatwo i nie przynoszą chwały<sup>5</sup>.

Spośród katalogu „brzydkich uczuć” szczególnie użyteczna dla badań nad formami estetycznymi emocjonalności dziewiętnastowiecznej wydaje się właśnie wzniosłootępiałość. Opisywana, powtórzmy, jako „dziwna kombinacja szoku i nudy”<sup>6</sup>, wzniosłootępiałość byłaby bliska kategorii wzniosłości, ale nie tej doznawanej w błysku, w epifanii, tylko zatrzymanej w czasie – przypominałaby uniesienie, które powtarzane czy trwające za długo przechodzi w stupor. Sama Ngai mniej zajmowała się wielkim dziewiętnastym i szukała przykładów „wzniosłej nudy” głównie w dziełach dwudziestowiecznej awangardy; analizowała na przykład prozę Gertrudy Stein, zwłaszcza powieść *The Making of Americans* (legendarnie monotonna, utkaną z powtórzeń sagę: ważny dla modernizmu eksperyment, którego jednak nie bez powodu na polski nie przetłumaczono), oraz pełne repetycji i „zająknięć” utwory Samuela Becketta. Ale podawała też przykłady muzyczne (od minimalistycznych utworów Johna Cage’a czy Philipa Glassa

---

się po polsku. Rozdział *Cuteness, czyli rozczulająca słodycz (The Cuteness of the Avant-Garde)* z kolejnej książki Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* (2015) w przekładzie Anny Warso można przeczytać w internetowym piśmie „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 19, <https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-19/ngai.pdf> (20.12.2025).

4 Jestem świadoma różnicy między afektem (somaticznym, krótkotrwałym, poza kontrolą) a emocją (mniej związaną z ciałem, trwającą dłużej i uświadomioną), którą to różnicę nakreślił Brian Massumi w: *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6. W tym rozróżnieniu chronicznym „brzydkim uczuciom” byłoby bliżej do emocji, pozostają jednak po części bezwiedne, co z kolei zbliża je do afektów.

5 S. Ngai, *Ugly Feelings*, s. 6-7.

6 Tamże, s. 36.

po monotonną muzykę techno), plastyczne (popartowe serie sitodruków Andy’ego Warhola, żmudne zestawienie setek fotografii w *Atlasie* Gerharda Richtera, białe obrazy Roberta Rymana) czy inne podejścia literackie (repetytywną prozę Georges’a Pereca albo Alaina Robbe-Grilleta)<sup>7</sup>. Można do tego dodać na przykład abstrakcyjne malarstwo Marka Rothko czy na polskim gruncie – jednolicie zapełniane liczbami płótna Romana Opalki. Dwudziestowieczna awangarda bywała zdaniem badaczki wzniosłotępiąłem w reakcji na dziejowe traumy, co dodaje tej kategorii ciężaru.

Ta estetyka repetycji (charakterystyczna już dla sztuki modernistycznej, a potem postmodernistycznej) wywołuje w nas według autorki z jednej strony podziw, nawet cokolwiek nabożny, gdy jesteśmy szantażowani sugestią, że obcujemy z czymś wielkim, a z drugiej strony znużenie, do którego nie zawsze wypada nam się przyznać. Ważne też (i tu Sianne Ngai odwołuje się do Frederica Jamesona i jego rozważań nad postmodernizmem), że uczucie wzniosłotępiąłości często budzą dzieła z pretensjami do uniwersalizmu, uciekające od historii<sup>8</sup>. A formami, które szczególnie wzmagają u odbiorcy ten efekt, są powtórzenie, cykl, seria albo rytmiczne nagromadzenie, bo zamiast wzmocnić przekaz, wywołują apatię i wyczerpanie. Albo jeszcze inaczej: o ile sama wzniosłość, kategoria kantowska przypisana naszej władzy sądenia, byłaby bliskim niekiedy euforii wstrząsem poznawczym przy obcowaniu z czymś, co nas przerasta, wzniosłotępiąłość byłaby raczej uczuciem „zamulenia”, paraliżu wywołanego szokiem. Tu też w sukurs przychodzi teza Borisa Groysa o słabym uniwersalizmie awangardy<sup>9</sup>: paradoks artystów awangardowych polegałby w jej ujęciu na tym, że pragnąc tworzyć dzieła uniwersalne, dla każdego zrozumiałe, transhistoryczne, ponadczasowe, nawet z pretensjami do metafizyki (tu Groys podaje za przykład Malewicza i jego suprematystyczny kwadrat), stają się w odbiorze hermetyczni czy nużący, siła wyrazu ich dzieł po początkowym uderzeniu słabnie. Sztuka dla wszystkich okazuje się sztuką dla nikogo.

---

7 Tamże, s. 262–263.

8 Por. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996. Jameson pisze, że w ponowoczesności nawet dzieła podejmujące tematy historyczne albo je uniwersalizują i rozmywiają, albo uciekają w narrację nostalgiczną i „przedstawiają nie tyle historyczną przeszłość, co nasze stereotypy i wyobrażenia na jej temat”, s. 201.

9 B. Groys, *Słaby uniwersalizm*, przeł. M. Wodzińska, F. Wesołowski, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 3 (32), <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/19352/19120> (3.01.2025).

Jak to się jednak ma do polskiego wieku dziewiętnastego i do powstania 1863 roku? Otóż warto się zastanowić, czy w sytuacji duchowego i patriotycznego „wzmocnienia”, a zarazem cenzuralnego „zamrożenia” ekspresji nie dałoby się znaleźć przejawów wzniosłootępiałości w ówczesnych kodach estetycznych, zwłaszcza w rodzimej reakcji na klęskę postyczniową. Kiedy bezpośrednio nawiązania do czynu powstańczego po upadku zrywu były tłumione przez restrykcje carskie<sup>10</sup>, niepozwalające na nadmierną artykulację mocnych uczuć, jak gniew czy żal, jednym ze sposobów ich wyrazu pozostawała uniwersalizacja. O ile „czarny karnawał” przedpowstańczej żałoby narodowej (już od nabożeństw patriotycznych z jesieni 1860 roku) miał charakter dynamicznego performansu, o czym pisał na przykład Marian Płachecki w *Wojnach domowych*<sup>11</sup>, o tyle po upadku powstania kody żałobne, cenzurowane przez władze carskie, przeszły w długotrwały i niejako „zamrożony” modus represjonowanej rozpaczy.

Za obraz, który kody żałobne w dużej mierze ustanowił i spopularyzował, uważa się słynne tableau „Pięciu poległych” z atelier Karola Beyera z 1861 roku, wpisujące nowoczesne wówczas medium fotografii w ramy relikwiarza i nadające wizerunkom ofiar manifestacji patriotycznej rangę świętej pamiątki męczeństwa<sup>12</sup>, a dynamikę rozprzestrzeniania się, a następnie pacyfikacji szyfrów żałobnych widać było wyraźnie na przykładzie mody ulicznej. Czarne suknie, powszechnie noszone w Warszawie czy Wilnie przed wybuchem powstania, od zimy 1860-1861 (pierwszej zimy bez karnawału, o czym donosił tygodnik „Magazyn Mód”<sup>13</sup>), były długo tolerowane przez władze z przyczyn kulturowych, z szacunku przynależnego żałobie – choćby i żałobie domniemanej, której nie wypadało jednak weryfikować. Epoka wiktoriańska sprzyjała tej surowej stylistyce. W całej Europie naśladowano królową brytyjską, która po śmieci Alberta w grudniu 1861 roku aż do własnej śmierci prawie

10 Tu dużo źródeł, np. S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, PIW, Warszawa 1983 czy tenże, *Powstanie styczniowe*, PWN, Warszawa 2009 (prwdr. 1972), ale też np. E. Kaczyńska, *Luździe ukarani. Więzienia i system kar w Królestwie Polskim 1915-1914*, PWN, Warszawa 1989.

11 M. Płachecki, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2009.

12 I. Kurz, „Pięciu poległych” jako metaobraz kultury polskiej połowy XIX wieku, „Widok. Teoria i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/pięciu-poległych-jako-metaobraz-kultury-polskiej-połowy-xix-wieku> (19.01.2025).

13 Por. J. Jaworska, *Moda żałobna przed wybuchem powstania styczniowego*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 1 (436).

czterdzieści lat później pozostawała w czerni, a popularne na początku lat sześćdziesiątych wśród polskich patriotek przybrania do włosów z czarnej krepy<sup>14</sup>, hebanowe krzyżyki czy symboliczna biżuteria z motywami kotwic, serc i łańcuchów, a także ciemne suknie *à la polonaise* były noszone także w Paryżu czy Londynie. Na ulicach Warszawy czy Wilna moda ta obowiązywała jednak powszechnie, pod szantażem opinii publicznej i pod groźbą bojkotu tych elegantek, które się z niej wyłamywały, a towarzyszyła jej atmosfera narodowego uniesienia, poświęcenia i wzmożonej uwagi<sup>15</sup>. Żałoba narodo- wa została zakazana dopiero w połowie października 1863 roku, najpierw rozporządzeniem generała majora Lewszyna, a niedługo potem dekretem samego Rządu Narodowego. Za czarną suknię bez wydanego przez policmaj- stra zaświadczenia o pogrzebie w rodzinie groziło odstawienie do cyrkułu (do koszar Mirowskich) zamiennie na karę od 10 do 100 tysięcy rubli (wyższą dla dam jadących powozem), a w przypadku żon urzędników – zatrzymanie mężowskiej pensji<sup>16</sup>. Ulica radziła sobie z obostrzeniami – kobiety wybierały suknie brunatne, popielate, grafitowe, słowem przyjęte tradycyjnie barwy „półżałoby”<sup>17</sup>, ale o „minionych wydarzeniach” rozmawiano szyfrem. Pełną żałobę nosiły legalnie te Polki, które miały już po kim ją przywdziewać – a takich nie brakowało. Paradoks postyczniowy polegał zatem na tym, że właśnie wtedy, gdy czerń przestała być prowokacją, aktem oporu, patriotycznym ko- stiumem, wyrazem gniewu ulicy, ale też po prostu modą, zaczęła natomiast wynikać z rzeczywistego społecznego doświadczenia straty, została poddana najdotkliwszej cenzurze. Po szoku przyszło odrętwienie, po manifestacjach – język aluzji i alegorii. Po gorączce ofiary – stupor.

Kronikarzem tamtych afektów i dokumentalistą żałoby stał się w polskiej wyobraźni zbiorowej Artur Grottger. Zapewne nikt silniej od niego nie skody- fikował kanonu gestów i obrazów, przez które mówiono o atmosferze emocjo- nalnej przed powstaniem styczniowym, w jego trakcie i po nim. Jak wiadomo, Grottger sam nie brał udziału w powstaniu, bo od połowy lat pięćdziesią- tych aż do lipca 1865 roku mieszkał w Wiedniu (wybrał się co prawda aż do

14 W tym tzw. czótenko polskie zdobione motywem kłosów, por. „Magazyn Mód” 1861, nr 24 (3-5 czerwca), s. 6.

15 O „zdzieraniu krynolin” z elegantek można przeczytać choćby u Kieniewicza, a o towarzyszą- cych temu emocjach i o atmosferze napięcia na ulicach wnikliwie pisze Marian Płachecki (*Woj- ny domowe*, s. 101-104).

16 S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, s. 80.

17 A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Arkady, Warszawa 2003, s. 181.

Lwowa, by dołączyć do walk, ale na więcej nie pozwoliło mu zdrowie), oddał jednak najpierw dramat manifestacji patriotycznych w cyklach *Warszawa I* i *Warszawa II* z 1861 i 1862 roku, potem w 1863 sugestywnie „walczył kredką” w powstańczym cyklu *Polonia*, posiłkując się wyobraźnią, by w *Lithuanii* (1864–1866) uciec w baśniową scenerię puszczy i kameralną opowieść o poległym w powstaniu leśniku. Jego ostatni cykl, *Wojna*, bodaj najambitniejszy i najbardziej wzniosły, czy wręcz (zaryzykujemy już teraz tę tezę) wzniosłootępiały, jako jedyny nie odnosi się wprost do konkretnych wydarzeń historycznych – a zarazem stanowi ich swoistą alegoryczną sumę.

Od 16 stycznia do 16 czerwca 2024 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu można było zobaczyć wystawę *Pójdź ze mną przez padół płaczu*, otwartą okolicznościowo, dla uczczenia Roku Romualda Traugutta. Ta niewielka ekspozycja prezentowała wrocławski skarb, czyli zachowanych jedenaście z czternastu kartonów *Wojny* (od nazwy pierwszego z nich cykl zaczerpnął swój tytuł). Artysta pracował nad nimi prawie rok, od lipca 1866 do czerwca 1867, z czego przez pierwsze pół roku w Galicji (kolejno we Lwowie, w Grybowie, w Porębie – w domach ziemiańskich, gdzie był rezydentem portrecistą), a potem w Paryżu. Cykl jest mniej znany od najbardziej ikonicznej *Polonii*, ale chyba także od pozostałych kartonów. Jedyny w całości popowstańczy, od początku do końca stworzony po klęsce, został po latach przez młodego wówczas i radykalnego w sądach Wiesława Juszczaaka uznany za klęskę artystyczną Grottgera<sup>18</sup>. Miał mieć najbardziej uniwersalny charakter, i właśnie ta uniwersalność okazała się zdaniem krytyka problemem.

Zanim to naświetlimy, należałoby jeszcze przywołać kontekst biograficzny, praca nad *Wojną* została bowiem dobrze udokumentowana w korespondencji artysty z jego narzeczoną Wandą Młodnicką (z domu Monné). By przypomnieć pokrótce: Grottger poznaje Wandę, wówczas niespełna szesnastoletnią, na balu Towarzystwa Strzeleckiego we Lwowie 13 stycznia 1866 roku. Sam ma wówczas dwadzieścia dziewięć lat i niezaleczoną gruźlicę. Zakochuje się od razu, po paru dniach się oświadcza i między obojgiem wybucha relacja mocno potem mitologizowana przez autorów późniejszych monografii i samą Wandę, „właścicielkę legendy”, nazywaną czule przez malarza Dzieciem<sup>19</sup>. „Święty to był związek, prawdziwa miłość wielkiego

18 W. Juszczaak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, Arkady, Warszawa 1959.

19 Por. np. Arthur i Wanda. *Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monne. Listy – pamiętniki*, podali do druku M. Wolska, M. Pawlikowski, nakładem „Biblioteki Medycyckiej”, Medyka–Lwów 1928. Listy te, opracowane przez spadkobierców, czyli córkę i zięcia Wandy, zostały niestety

artysty, czysta – gorąca – dozgonna”, pisał jeden z jego pierwszych biografów Jan Bołoz Antoniewicz. I dalej: „całe jego życie staje odtąd na wyższym poziomie, [...] życie i ideał stają się bardziej jeszcze jednością”<sup>20</sup>. Zaczynają się potajemne schadzki na Cmentarzu Łyczakowskim (gdzie potem spoczęli oboje), powstaje mnóstwo rysunków ze szkicownika *Wieczory zimowe* oraz listów, a uczucie wzmaga romantyczne przeszkody, bo matka Wandy sprzeciwia się małżeństwu.

Tu kolejna glossa: Grottger ma już wówczas sławę, ale nie pieniądze. Sławę zawdzięczał przede wszystkim cyklowi *Polonia*, objętemu cenzurą i krążącemu masowo na reprodukcjach fotograficznych w nielegalnym obiegu. Cena za patriotyzm okazała się jednak wysoka: artysta musiał opuścić Wiedeń, stracił posadę redaktora pisma „Postęp”, a po procesie za ukrywanie w mieszkaniu powstańca odebrano mu cesarskie stypendium, co go wpędziło w niedostatek. Kiedy zatem poznaje Wandę, musi odbudować swoją pozycję finansową. Zdesperowany, kończy w natchnieniu rysować *Lithuanie* (do V kartonu *Duch* jako żona leśnika pozuje mu w czerwcu 1866 narzeczona), niestety nie znajduje na swój cykl kupca, zaczyna jednak pracę nad *Wojną* i podejmuje decyzję o wyjeździe do Paryża, z nadzieją na sukces. Tam pracuje gorączkowo, bieduje i opada z sił, byle zdążyć na czwartą Wystawę Powszechną. W tym miejscu do narracji biograficznych o Grottgerze wkracza romantyczna mitologia suchot. W *Chorobie jako metaforze* Susan Sontag tak pisze o tuberkulozie artystów: „Zgodnie z mitologią gruźlicy atak choroby jest zazwyczaj skutkiem jakiegoś namiętnego uczucia. Ale namiętność musi zostać stłumiona, nadzieje zaprzepaszczone”<sup>21</sup>. Tak też się dzieje. Ukończona latem *Wojna* zostaje pokazana na Wystawie paryskiej, nie przyciąga jednak spodziewanego zainteresowania, podobnie jak *Lithuania* – sezon jest urlopowy, krytycy i potencjalni kupcy wyjeżdżają z miasta. Złoty medal przywozi z Paryża *Rejtan* Matejki. Ostatecznie już po wystawie, w listopadzie, Grottgerowi udaje się sprzedać swój cykl cesarzowi Franciszkowi Józefowi za osiem tysięcy franków, cenę skromną, bo artysta liczył na więcej. Jak na ironię, pieniądze z transakcji, która miała otworzyć mu drogę do stabilizacji

---

ocenzurowane, o czym pisze Ewa Toniał w szkicu *Grottger i jego cień*, w: tejże, *Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1961*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 148.

20 J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, E. Wende i Spółka, Warszawa 1911, s. 410.

21 S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1999, s. 26.

finansowej i małżeństwa, starczą już tylko na opłacenie kuracji i wyjazd do Amalie-la-Bain na południu Francji, gdzie, jako ledwie trzydziestolatek, umiera 13 grudnia 1867 roku<sup>22</sup>.

Zrekonstruujemy zatem sytuację: *Wojnę* rysuje artysta zakochany, chory i desperacko liczący na zysk, który walczy o własne szczęście i w najwyższym napięciu ściga się z czasem, a zarazem artysta już cenzurowany. Po upadku powstania Grottger nie może być, jak był wcześniej, kronikarzem żałoby ani dokumentalistą bieżących wydarzeń, pozostaje mu sięgać po obrazy na poły fantastyczne, jak w leśnym cyklu *Lithuania*, albo po alegorie. Stąd też zapewne decyzja, by cyklowi *Wojna* nadać charakter uniwersalny, tak by przemówił do francuskiego odbiorcy, a o klęsce powstania opowiedział nie wprost.

Ramy opowieści bierze Grottger z *Boskiej Komedii* i z poematu Krasieńskiego *Przedświt*, także z odniesieniami do Dantego. Kolejne kartony noszą tytuły: *Pójdź ze mną przez padół placzu (prolog)*, *Kometa*, *Losowanie rekrutów*, *Pożegnanie*, *Pozoga*, *Głód*, *Zdrada i kara*, *Ludzie czy szakale*, *Już tylko nędza*, *Świętokradztwo* oraz *Ludzkości, rodzie Kaina* (traktowane jako epilog). Trzy ostatnie (*Bitwa*, *Walka królów-szkieleatów* oraz *Alegoria wojny*) zachowały się jedynie w opisie. Według Natalii Sienkiewicz, kuratorki wspomnianej wrocławskiej wystawy, klamra *Prologu* i *Epilogu* uświadamia odbiorcy, że cała opowieść rozgrywa się w umyśle twórcy<sup>23</sup>. I rzeczywiście można w tym widzieć rodzaj metaramy: na pierwszym rysunku do zamyślonego młodzieńca o wyidealizowanych rysach Grottgera przychodzi Muza z gwiazdą nad czołem, wzorowana na Wandzie Monné. Ta sama Beatrycze prowadzi następnie artystę przez kręgi piekielne kolejnych kartonów (widzimy odpowiednio: złe znaki zwiastujące wojnę, brankę, kobietę pozostawioną z niemowlęciem, ucieczkę z płonącego miasta, nędzny posiłek wygnańców, rewidowanie szpiega, łupienie kolejno pola bitwy, domu i kościoła). Wreszcie ostatni, jedenasty karton przedstawia artystę – teraz już wiemy, że malarza – przed sztalugami, szkicującego, bagatela, samego Boga Ojca. Na ścianie krucyfiks, obok greckie popiersie na biblioteczce i autoportret w birecie w stylu Rafaela. Muzy już w kadrze nie ma, wykonała już najwyraźniej swoje zadanie.

Artysta osiąga na pewno efekt wzniosłości. Jeszcze Bołoz-Antoniewicz zachwycał się *Wojną*: „Imponowała ona swoją poważną, żalobną, prawie

22 Por. np. A. Potocki, *Grottger*, nakładem Księgarni H. Altenberga, Lwów 1907 i biografie późniejszej. Historia pracy nad *Wojną* została też przypomniana przy okazji wrocławskiej wystawy.

23 <https://mnwr.pl/pojdz-ze-mna-przez-padol-placzu-cykl-wojna-artura-grottgera/> (20.01.2025).

jednobarwna szata i wzruszającą do głębi melodią linii” i dalej: „Czuło się od razu, że nad tym dziełem pracowały moce inne, potęgi ze świata wyższego”<sup>24</sup>. Ów „pozaziemski” zamach robi jednak wrażenie dość wykonywanego. Po wojnie cykl skrytykował Wiesław Juszczak, pisząc, że w odróżnieniu od dodającej ducha *Polonii Wojna* „nie jest pocieszeniem, nie jest obietnicą wyzwolenia przez mękę”, lecz oskarżeniem ciemnych stron ludzkiej natury, niestety „tylko w intencjach, bo realizacja stała się klęską zamierzeń”<sup>25</sup>. Krytyk zarzucał artyście nazbyt wyraźny rozdźwięk między planem rodzajowym, realistycznym a jego alegoryczną ramą – irytowała go zwłaszcza postać Muzy, która już na pierwszym kartonie „nazbyt ciężka, pozbawiona wyrazu, mdła, utrzymuje się w powietrzu jak gdyby za pomocą jakiejś skomplikowanej maszyny teatralnej”<sup>26</sup>. Drażniła go przesadna, nieszczerza gestykulacja i mimika postaci Artysty, „wewnętrznie skłócony tok obrazów”, wreszcie sentymentalizm. Zauważał, że Grottgerowi najmniej udało się cykl, który był „zamierzonym arcydziełem”. W 1962 roku monografistka Jadwiga Puciata-Pawłowska mogła już napisać, że „*Wojna* razi nas deklamatorstwem, narzucającym się dydaktyzmem, patosem i teatralnością”, choć zastrzegła, że do przekonania trafia „jej głęboka treść humanitarna”<sup>27</sup>.

Spróbujmy więc ostrożnie ponowić tezę, że w porównaniu z poprzednimi cyklami Grottgera ten byłby szczególnie wzniosłootępiały, o ile nie w intencjach, to w odbiorze. Wzniosłość kolejnych kartonów bije nawet z ich tytułów i przywołanej tematyki, gdzie byłaby jednak otępiałość? Przypomnijmy, że na efekt ten pracuje przede wszystkim powtórzenie, monotonia. Spajającym cykl elementem, który się w *Wojnie* powtarza w dziesięciu z jedenastu rysunków (choć z wariantami, bez tej mechanicznej redundancji, o której pisała Sianne Ngai), jest sama zasada narracyjna, czyli umieszczenie w roli świadków każdej ze scen alegorycznej pary narratora i jego Beatrycze. Ukazani czasem na pierwszym planie, czasem w oddaleniu, pełnią oni rolę emocjonalnych przewodników dla widza: to w ich twarzach, często odwróconych od wydarzeń (jak radził dokładnie sto lat wcześniej Gotfryd Lessing w *Laokoonie*), malują się zgroza i stoicka powaga, tak byśmy mogli się w nich przejrzeć, przefiltrować przez ich postawę własne uczucia. Ten zabieg sprawia, że nasz odbiór

24 J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, s. 460.

25 W. Juszczak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, s. 22.

26 Tamże.

27 J. Puciata-Pawłowska, *Grottger*, PWN, Łódź 1962, s. 183.

zostaje już niejako zaprogramowany wedle wzorca przejętej pary, a jedynym jego dopuszczalnym trybem może być patos.

Kolejny wyznacznik *stupidity* to uniwersalizacja. Choć poszczególne sceny cyklu (o ile można sądzić ze strojów postaci czy szczegółów uzbrojenia) dzieją się współcześnie, to już nie bardzo wiadomo gdzie – ani jaka konkretnie armia dopuszcza się zbrodni wojennych. Zadania nie ułatwia para przewodników, bo młodzieniec nosi renesansową fryzurę i mniszą opończę, Muza natomiast – szaty antyczne. Jak pisał Juszcak, „Sięgnięcie po klasyczne akcesoria miało na celu nadanie *Wojnie* charakteru ponadczasowego. Artysta pragnął wyjść tym razem poza historię współczesną, uniezależnić dzieło od wszelkich epok, narodowości i granic, aby nic nie hamowało wymowy wyrazów i ich trwałej aktualności”<sup>28</sup>. Sam Grottger pisał do narzeczonej, że zamierza cyklowi obrazów „nadać barwę nie namacalnej i realistycznej prawdy, ale straszego marzenia, ciężkiej zmyry” (chodziło o sceny nocne i przyciemniony koloryt, przez który „najprędzej na imaginację, a przeto na serce patrzącego oddziaływać można”)<sup>29</sup>. Pisał też, że zamierza oddać smutek wojny, ale i demoralizację wojenną – stąd decyzja, by nie pokazywać scen batalistycznych, lecz jedynie ich skutki. W skrócie można powiedzieć, że pierwsze cztery kartony przedstawiają złowróżbne zapowiedzi wojny, podczas gdy następne odmalowują już krajobrazy po bitwie: wymowna jest ta elipsa, ucieczka od konkretności, która pozwala na historyczne uogólnienie.

Artysta miał przy pracy nad cyklem kilku doradców, jeszcze przed wyjazdem konsultował się z Matejką i Józefem Kremerem, swoimi profesorami z czasów studiów w Krakowie, przy czym tego ostatniego pytał o potrzebne do pracy źródła antyczne. Już w Paryżu pod wpływem rad neoklasycystów Gêromé'a i Giacomottiego zatarł indywidualne rysy postaci, by odebrać im podobieństwo do siebie oraz Wandy i nie stwarzać wrażenia, że sam siebie uczynił bohaterem *Wojny*, bo „takie ujęcie jest niepoważne”<sup>30</sup>, jak to surowo wydrwił Henri Giacomotti. Pracował bardzo długo (dla porównania, cykl *Warszawa* ukończył w kilka tygodni), nanosił wiele poprawek, usuwał detale, syntetyzował, upraszczał wyraz, chcąc realistyczną grozę pogorzeliści i pobożowisk zderzyć z milczącą obecnością alegorii.

28 W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, s. 19.

29 Z listu Grottgera do Wandy Monné, za: W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, s. 20.

30 Tamże.

Dla dzisiejszego oka rażąco wydają się detale, w których Grottger na-  
zbyt zaufał konwencji: Stańczykowska poza Artysty z kartonu *Pójdź ze mną  
przez padół płaczu*, sielankowa grupa w *Komecie* (w pierwszej wersji artysta  
narysował tam nawet dwa białe gołąbki i parę jasnowłosych dzieci, potem  
odjął kompozycji nieco słodczy – ostatecznie dwoje „aniołków” pojawia się  
w ugrupowanym niczym scena rodzajowa na pikniku *Głodzie*, a potem jako  
pocztówkowa para sierotek nad malowniczo pohańbionym ciałem matki  
w *Już tylko nędza*)<sup>31</sup> czy wreszcie teatralne, jakby tknięte paraliżem gesty w *Lo-  
sowaniu rekrutów* i *Pożegnaniu*. Sentymentalizm to jedno, natomiast zatrzymane  
w pół gestu, przerysowane w ekspresji postaci są pełne odniesień nie tylko do  
tradycji ikonograficznej, ale także do póź skodyfikowanych w podręcznikach  
gry aktorskiej, z których Grottger podobno korzystał<sup>32</sup>. Gdyby poszukać dla  
tych rysunków wspólnego mianownika, wspólnego nastroju, byłby to nastrój  
odrętwienia. Wynikałoby ono po trosze ze wspomnianej Grottgerowskiej  
elipsy, stosowanej także w poprzednich cyklach: sceny dzieją się tu albo  
w oczekiwaniu na najgorsze, albo po tym, jak najgorsze już się dokonało<sup>33</sup>.  
Zdaniem Ewy Toniak w tych statycznych, pełnych napięcia scenach „zamro-  
żenia” akcji i samych postaci wyraża się swoisty „masochizm jako szczególnie  
rodzaj «formalizmu» (zatrzymany ruch, brak narracji, skrajna stylizacja)”<sup>34</sup>.

Na pewno owo „zamrożenie” potęguje efekt wzniosłootępiałości, w cyklu  
*Wojna* podkreślony jeszcze alegoryczną ramą. Do tego efektu przyczyniła się  
też zapewne, już na poziomie biograficznej genezy dzieła, idealizacja osobistej  
tęsknoty (przypomnijmy pokrótce: Grottger pragnie się ożenić, udziela mu  
się egzaltacja jego narzeczonej, z którą rozłączony konsultuje się w listach,  
a więc uniesienie ideowe łączy się z erotycznym, gdy artysta sublimuje libido  
i szuka formy doskonałej). Do tego dochodzi patos ścigania się z chorobą,  
cień śmierci, wreszcie autocenzura, jako że artysta tym razem nie może sobie  
pozwolić na to, by cykl wzbudził polityczne podejrzenia. Filtruje zatem treści  
narodowe i uniwersalizuje swoją wypowiedź, cyzelując kartony miesiącami.  
Być może to właśnie połączenie determinacji, olbrzymiej ambicji, ostrożności  
i autokrytycyzmu nie pozwoliło artyście mimo technicznej maestrii rysować

31 M. Czapska-Michalik, *Artur Grottger*, Edipresse, Warszawa 2007, por. s.83-84 i 85-86.

32 Por. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994.

33 Sceny oczekiwania na nadejście wroga na przykładzie kartonów *Schronisko* i *Bitwa* z cyklu *Polo-  
nia* wnikliwie analizuje Ewa Toniak, w: *tejże, Śmierć bohatera*, s. 167-172.

34 Tamże, s. 170.

na tyle spontanicznie, by jego cykl mógł pod względem siły wyrazu powtórzyć *Okropności wojny* Goi.

Ale ostateczny fenomen „zamrożenia afektu” pojawia się w *Wojnie* za sprawą wprowadzenia alegorycznej pary, w której spojrzenie, o czym była już mowa, ma się wpisać widz. Artysta i Geniusz – czy innymi słowy Dante i Beatrycze – jako moralni i emocjonalni przewodnicy prezentują pewien niezmienny, choć podzielony, schemat ekspresji: podczas gdy postać Artysty, wyrazista mimicznie i gestycznie, jest ekspresją szoku, Muza pozostaje niewzruszona, jej klasyczne rysy nie wyrażają uczuć. Nawet przedostatni, w zamierzeniu autora najbardziej może drastyczny karton *Świętokradstwo* pokazuje ją z zakrytą welonem twarzą, podczas gdy jej towarzysz melodramatycznym gestem zasłania sobie oczy dłonią; z kolei karton poprzedni, zatytułowany *Już tylko nędzą*, przedstawia Artystę osłupiałego z grozy, wychylonego ku przejmującej scenie jakby w daremnym geście interwencji i podtrzymywanego (powstrzymywanego?) przez Muzę. Parokrotnie widzimy też, że to Dante przygląda się wydarzeniom, czasem się ku nim odwraca, podczas gdy Beatrycze patrzy w inną stronę i prowadzi towarzysza dalej. Powtarzające się zderzenie przerażenia i niewzruszenia działa paraliżująco i przypomina o definicji wzniosłootępiałości Sianne Ngai jako, przypomnijmy, połączenia szoku i nudy. To osobliwe połączenie podsuwa widzowi kod odbioru, schemat, według którego mógłby przeżywać okropności wojny. Przy czym są to okropności transhistoryczne, uniwersalne, więc nie działają już tak, jak sceny z powstania styczniowego w *Polonii*: pozostają wystudzone.

Oczywiście można się zastanawiać, na ile wzniosłootępiała z definicji nie byłaby wszelka konwencja akademicka, neoklasycyzująca, poszukująca dla ekspresji natężonych emocji stosownych i skodyfikowanych form. *Wojna* Grottgera to trochę ten przypadek, ale też przypadek konkretnie osadzony w popowstańczej historii i w historii osobistej: reakcja na narodową i biograficzną traumę. Łatwo pisać o akademickim kiczu i patosie w sztuce drugiej połowy XIX wieku, jednak pojęcia te zawsze będą wobec niej krzywdzące, gdy prześlępiają kontekst dziejowy i emocjonalny epoki. Tymczasem „brzydkie uczucie” wzniosłootępiałości, jako termin nieco bardziej zniuansowany, zdaje się tłumaczyć nie tylko recepcję dzieł powstałych po upadku powstania styczniowego, ale też ich emocjonalną genezę – klincz żałoby objętej cenzurą.

## Abstract

---

**Justyna Jaworska**

UNIVERSITY OF WARSAW

*“Stuplimity” in Mourning Codes after the January Uprising: Artur Grottger’s Series War*

In her famous book *Ugly Feelings* (2005), American culture critic and literary scholar Sianne Ngai examines frowned upon affects such as jealousy, anxiety, irritation, and paranoia. According to Ngai, these “ugly feelings” provide no catharsis but, instead, tend to linger. In the context of nineteenth-century emotionality studies, the neologism “stuplimity” seems especially useful. Described as “a strange amalgamation of shock and boredom,” stuplimity combines pity and fear that find no discharge and turn into a stupor. The emotion becomes an aesthetic category that we can find in Polish customs and art developed after 1864, in reaction to the fall of the January Uprising, which people were forbidden to openly articulate at the time. While the “black carnival” of pre-uprising national mourning showed the character of a dynamic performance, after the uprising’s defeat – censored by tsarist authorities – mourning codes transformed into a long-lasting mode of repressed despair. Inspired by Dante’s *Divine Comedy*, the example of Artur Grottger’s series *War* (1866–1867) demonstrates how post-January trauma and the indescribable cruelty of repressions became universalized and framed within allegory. The shock of defeat and the boredom of censorship culminated in a classicizing, academic aesthetics of stuplimity, which operated with pathos, generalization, and repetition. In a way, *War* constitutes Grottger’s attempt at an emotional self-portrait. Finished shortly before his death, the series’ biographical context complements these findings.

## Keywords

---

Artur Grottger, Sianne Ngai, national mourning, war, stuplimity