

Recepcja poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego w malarstwie Witolda Pruszkowskiego

Abstract

Reception of the poem Anhelli by Juliusz Słowacki in Witold Pruszkowski's paintings. The article concerns the way in which modernist painter Witold Pruszkowski (1846-1849) drew inspiration from the poem *Anhelli* (1837), a work of the romantic poet Juliusz Słowacki (1809-1849) treating on the fate of a group of Poles in Siberia, political exiles after the Polish-Russian war (1830-1831). The research shows that the painter refers to *Anhelli* to query about identity, individuality, belonging to the tradition, as well as about the purpose and the sense of art. In Pruszkowski's paintings the space of the poem becomes a *paysage intime*, an inner, emotional space. The painter brings out the symbolic potential of the poem and concentrates on imaginative, colourful aspects of the romantic work. The main imaginative themes of his paintings cross the border between the human world and what lays beyond it, referring to such topics as death, ghosts and mysterious landscapes (downs, dusks). The world of the *Anhelli* poem becomes an integral part of the whole work of Pruszkowski.

Keywords

Juliusz Słowacki, Witold Pruszkowski, *Anhelli* poem, Modernism, Romanticism



Anhelli – poemat o losach polskich zesańców na Syberii, jeden z najbardziej tajemniczych utworów Słowackiego – nie został entuzjastycznie przyjęty i rozumiany przez odbiorców współczesnych poecie. Romantycy nie znali kontekstu powstania dzieła, co sprawiło, iż utwór odbierany był jako “martwy, choć pięknie wykonany posąg”¹. *Anhellemu* zarzucano między innymi brak idei przewodniej, niejasność koncepcji, abstrakcyjność wyobrażonych scen².

Poemat, który Słowacki pisał “umyślnie zwięźle i z wielką ekonomią detaliów”³ docenili dopiero moderniści, którzy sięgając do *Anhellego* zadawali sobie pytania o własną tożsamość, indywidualizm, przynależność do tradycji, cel i sens twórczości. W Młodej Polsce utwór spotykał się z ożywionym odbiorem; inspirował i poruszał twórczą wyobraźnię, stał się dziełem imaginyjnie “atrakcyjnym”. Duchowe i artystyczne poszukiwania “spadkobierców *Króla-Ducha*”⁴ w dziedzinie malarstwa, literatury, zainteresowanie nastrojowością, synkretyzmem, muzycznością pozwoliły dostrzec w *Anhellim* elementy prekursorskie względem estetyki impresjonizmu i symbolizmu. Artystów zafascynowała kolorystyka, melodyjność, wizyjność poematu, a także niedookreśloność scen i postaci. Przejawiało się to w plastycznej i literackiej recepcji dzieła, którą podjęli Jacek Malczewski, Wlastimil Hofman, Stanisław Bergman, Tadeusz Miciński, Stanisław Wyspiański, a także Witold Pruszkowski⁵.

Witold Pruszkowski urodził się w Berszadzie na Ukrainie 14 stycznia 1846 roku, zmarł 10 października 1896 roku w Budapeszcie. Edukacja malarza różniła się znacząco od drogi artystycznej innych przedstawicieli generacji, którzy rozpoczynali naukę w kraju i na wczesnym etapie twórczości pozostawali pod wpływem Jana Matejki. Pruszkowski kształcił się początkowo we Francji, następnie w Monachium, a dopiero później wstąpił do szkoły matejkowskiej. Artysta miał zatem bezpośredni kontakt z tendencjami rozwijającymi się w europejskich stolicach sztuki, a jednocześnie pozostawał przez długi czas poza oddziaływaniem klimatu artystycznego Krakowa. Prześledzenie rozległych źródeł inspiracji ukaże różnorodność dzieł Pruszkowskiego, ich dynamikę, a także związki zachodzące pomiędzy losem artysty a podejmowanymi przez niego tematami. Wydarzenia rozgrywające się w europejskich stolicach sztuki wpłynęły – bezpośrednio lub pośrednio – nie tylko

¹ J. Kallenbach, *Z epoki emigracyjnej (1833–1841). Listy Eustachego Januszkiewicza*, [w:] “Lamus”, z. 3, 1909, s. 442.

² O recepcji *Anhellego* od epoki romantyzmu do modernizmu pisałam w: M. Chilińska, “*Anhelli*” Juliusza Słowackiego w świetle odczytań modernistycznych. *Mistyczna perspektywa recepcji poematu*, [w:] “Zeszyty Naukowe Doktorantów UJ”, nr 13/2, 2016, s. 49-83.

³ J. Słowacki, Komentarz do *Anhellego* w liście poety do K. Gaszyńskiego, [w:] Id., *Dzieła wybrane. Poematy*, pod redakcją J. Krzyżanowskiego, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 248-250.

⁴ Spadkobiercami *Króla-Ducha* określa modernistów H. Floryńska w tytule książki: Ead., *Spadkobiercy “Króla-Ducha”. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

⁵ Witold Pruszkowski jest także autorem inspirowanego *Anhellim* poematu *Car*, opatrzonego przez malarza ilustracjami (rysunki w większości zaginione). Rękopis poematu znajduje się Muzeum Narodowym w Warszawie; nr inw. 681. Poemat niepublikowany.

na twórczość kontynuatora tradycji romantycznej, ale także na indywidualną postawę życiową malarza⁶.

Pruszkowski stosunkowo późno poznał literaturę romantyczną, co dodatkowo wyróżnia go na tle twórców krakowskich. Tematy wywiedzione z *Anhellego* Juliusza Słowackiego są jednym z wielu nurtów w różnorodnym dorobku autora *Spadającej gwiazdy*. Obrazy inspirowane poematem stanowią integralną część twórczości artysty, wpisują się w imaginacyjne uniwersum duchów i zjaw (wyobrażeń, do których Pruszkowski nieustannie powraca), są także świadectwem kształtowania się przemian w sztuce na przełomie epok oraz przejawem związków modernizmu z tradycją romantyczną.

Do nurtu anhellicznego Pruszkowskiego możemy zaliczyć obrazy takie jak: *Śmierć Anhellego* (wersja olejna, 1879), *Anhelli klęczący na śniegu* (1889), *Śmierć Anhellego* (wersja pastelowa, 1889), *Śmierć Ellenai* (1892), *Eloe wśród grobów* (1892) oraz kilka dzieł pozostających w bliskim związku z poematem Słowackiego: *Spadająca gwiazda* (1884), *Pochód na Sybir* (1892), *Scena powstańcza* (1883), *Unitka* (1888).

Artysta spędził dzieciństwo w Odessie i Kijowie. Kazimierz Bartoszewicz wspomina:

Rodzice Pruszkowskiego byli ludźmi bardzo zamożnymi. [...] Ojciec, człowiek wykształcony, przebywał za młodu w towarzystwie ludzi, uwielbiających klasycyzm i niechętnych uznać zwycięstwa romantyzmu. Wrażliwy jego [Pruszkowskiego] umysł nasiąkł tymi pojęciami i zachował cześć dla zwyciężonych. Osiński był dla niego bożyszczem, tłumaczenie *Iliady* Dmochowskiego arcydziełem, rozpytywał się nad *Ziemiaństwem* Koźmiana, a utwory Greków i Rzymian były dla niego ostatnim wyrazem piękna⁷.

W 1860 roku rodzina Pruszkowskich przeniostała się do Francji. W portowym mieście Dieppe czternastoletni Witold uczęszczał do gimnazjum. Z tego okresu pochodzi pierwszy zachowany obraz olejny artysty namalowany w 1865 roku: portret uczestnika powstania styczniowego. Syn malarza wspomina, iż ze studiów w gimnazjum ojciec "wywiózł zachwyty dla owej natury intelektualnej francuskiej, tak bezpretensjonalnej i przystępnej [...]"⁸.

⁶ Zarys tła epoki, a także odniesienia do biografii Pruszkowskiego mają na celu wskazanie głównych obszarów zainteresowań twórcy oraz inspiracji, powiązań i kontaktów, które odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu artystycznej wyobraźni malarza. Uwzględniłam w niniejszym szkicu te wydarzenia, które mają znaczenie, bądź są kontekstem dla dzieł inspirowanych *Anhellim* Juliusza Słowackiego. O innych okresach twórczości Pruszkowskiego jedynie krótko wspominam, odsyłam do źródeł, bądź pomijam je zupełnie. Niniejszy zarys nie ma na celu przedstawienia wyczerpującej biografii artysty.

⁷ K. Bartoszewicz, *Malarze krakowscy II. Witold Pruszkowski*, [w:] "Kraj", nr 42, 1894, s. 9.

⁸ K. Pruszkowski, *Witold Pruszkowski w oczach syna*, [w:] "Przewodnik po wystawie TZSP", nr 99, 1935, s. 10.

W 1866 roku Pruszkowscy zamieszkali w Paryżu. Dobra sytuacja materialna rodziny umożliwiła młodemu malarzowi prywatną edukację. Przez trzy lata Witold pobierał nauki u zięcia Adama Mickiewicza kształconego w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych – Tadeusza Goreckiego, męża Marii Mickiewiczówny. Gorecki, który przebywał w Paryżu od 1857 roku, cieszył się ugruntowaną pozycją malarza historycznego i portrecisty. W "okresie paryskim" zainteresowania Pruszkowskiego skupiały się wokół tematyki religijnej, a także portretów, z którymi malarz wiązał swą artystyczną przyszłość. Ważną cechą tych dzieł jest koncentracja nie tylko na szczegółach fizjonomii postaci, ale przede wszystkim na osobowości modela, na oddaniu "głębi wewnętrznej" portretowanego.

Lata 70. XIX wieku były czasem formowania się impresjonizmu, podważenia dotychczasowych zasad panujących w sztuce, eksperymentów ze światłem, nowatorskim wyborem tematu, wielkości płótna, kadrowania. W 1863 roku odbył się pierwszy "salon odrzuconych", a w 1867 Manet i Coubert, zmęczeni konserwatywnym podejściem do sztuki, wystawili własne pawilony przed wejściem na Wystawę Światową. Kontrowersje, burzliwe przemiany i artystyczne skandale charakteryzują tło epoki Paryża, do którego przyjechał młody Pruszkowski. Mimo iż trudno dziś orzec, w jakim stopniu artysta interesował się nowymi prądami w sztuce francuskiej⁹, należy podkreślić, że okres kształtowania się przesłanek impresjonizmu nie pozostał mu obojętny.

Na obrazach takich jak *Portret Kazimierza Bartoszewicza* (1876), *Portret żony z woalką* (1877), *Portret Stefanii Fedorowiczowej* (1879), czy też późniejszych dziełach: *Portret dziewczynki* (1888), *Dziewczyna i bocian* (1884), *Widok miasta włoskiego* (1891), artysta



Fig. 1. W. Pruszkowski, *Portret Kazimierza Bartoszewicza*, 1876, Muzeum Sztuki w Łodzi

⁹ D. Suchocka, *Kalendarium*, [w:] Ead., *Witold Pruszkowski. Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1992, s. 37. W materiałach źródłowych, jak choćby: Pruszkowski, op. cit.; E. Łuniński, *Do charakterystyki Witolda Pruszkowskiego (Kilka szczegółów biograficznych)*, [w:] "Biblioteka Warszawska", t. 1, 1898, nie znajdują żadnych informacji dotyczących zainteresowań Pruszkowskiego z tego okresu.

wprowadza rozwiązania nowej sztuki, które będzie wykorzystywał także na dalszych etapach twórczości. Aleksandra Majerska – autorka pierwszego studium o Pruszkowskim – dostrzega w dziełach artysty wpływy twórczości Maneta¹⁰. Jerzy Malinowski podziela opinię badaczki:

Dokładnie jednak nie był to wpływ grupy impresjonistów, lecz oddziaływanie poprzedzającego ich Edouarda Maneta. [...] Swobodny, nieco pośpieszny sposób budowania obrazów stosunkowo szerokimi, płaskimi plamami, wskazuje, że Pruszkowski jako pierwszy polski malarz znalazł się w orbicie nowej sztuki francuskiej¹¹.

Natomiast syn artysty we wspomnieniach podkreśla, iż ojciec dążył do bezpośredniego ukazywania natury, nie zaś fikcji, czy też przedstawień abstrakcyjnych. Kazimierz Pruszkowski zwraca uwagę na rolę kształtu i barwy w twórczości malarza, co wskazuje na związek artysty z nurtem impresjonistycznym rozumianym jako tendencja akcentująca kolor i grę światła.

Wbrew temu, co piszą niektórzy krytycy, artystyczna natura W. Pruszkowskiego zbyt ściśle związana była z poczuciem koloru lub kształtu, by się lubować w dociekaniach metafizycznych lub nawet w mistyce. Abstrakcja nie pociągała go bynajmniej, nużyła go nawet¹².

Szkicowość przedstawień, zatarcie kształtów, potęgowanie efektów kolorystycznych, swobodne i szerokie pociągnięcia pędzla, sugerują znajomość wczesnych odkryć sztuki francuskiej. Artysta wykorzystuje w późniejszym okresie twórczości techniki impresjonistyczne do kreowania przedstawień inspirowanych literaturą, podaniami, wierzeniami ludowymi, oddając wizyjność, poetyckość, wrażeniowość scen i postaci. Aleksandra Majerska podkreśla, iż artysta, podobnie jak Manet "był również nieustannym poszukiwaczem nowych sposobów technicznych i środków plastycznego wyrazu"¹³. Pruszkowski nie uległ tendencji do dematerializowania kształtów, co było charakterystyczne na przykład dla Edwarda Degasa. Za pomocą techniki pastelowej, do której zwrócił się w latach 90., wydobywał wrażenie płynności, rozmglenia, rozmycia konturów, oddawał fakturę zwiewnych anielskich szat czy też śniegu.

Na łamach "Tęczy" w 1928 roku Jan Mroziński pisze:

Pruszkowski nie rzuca się bezkrytycznie, na oślep, w fale nowego prądu, ale też nie zasklepia się w wygodnej skorupce konserwatyzmu. Bada ostrożnie, eksperymentuje, interesując się przede wszystkim problemami kolorystycznymi, które malarstwo francuskie tak świetnie rozwiązuje. Wpływy tych poszukiwań widoczne są w ówczesnych

¹⁰ A. Majerska, *Witold Pruszkowski 1846-1896*, [w:] "Sztuki Piękne: miesięcznik poświęcony architekturze, zdobnictwu, malarstwu, rzeźbie i grafice", nr 3, 1934, s. 91-92.

¹¹ J. Malinowski, *Witold Pruszkowski – symbolista*, [w:] Suchocka, op. cit., s. 8-9.

¹² Pruszkowski, op. cit., s. 11.

¹³ Majerska, op. cit., s. 92.

jego obrazach, zwłaszcza w traktowaniu zestawień barwnych – tak, że śmiało możemy nazwać go prekursorem polskiego impresjonizmu¹⁴.

Współcześnie Dorota Kudelska stwierdza, iż autor *Spadającej gwiazdy* wybrał impresjonizm za podstawę warsztatu¹⁵. Natomiast Barbara Kokoska podkreśla, że malarz zyskał sobie miano impresjonisty i być może jako pierwszy przywiózł do Polski zdobycze "nowej sztuki"¹⁶.

Odkrycia francuskie znajdują odbicie także w cyklu anhelicznym Pruszkowskiego. Cechy warsztatu impresjonistów charakteryzują nastrój panujący na obrazach inspirowanych poematem Słowackiego: "Zatem nie świat w swoim stałym bycie, w trwaniu, lecz świat nieustannej zmienności, zależnej od atmosfery, oświetlenia, słońca i jego refleksów"¹⁷. Artystyczny klimat epoki mógł skłonić młodego malarza do eksperymentów i poszukiwań nowych środków wyrazu, wskazać alternatywną dla akademizmu i malarstwa historycznego drogę twórczości. Po przyjeździe do Polski Pruszkowski utrzymał kontakty ze środowiskiem paryskim i prawdopodobnie czterokrotnie prezentował swoje dzieła na wystawach w stolicy Francji¹⁸.

Po śmierci Goreckiego malarz wraz z rodziną przeniósł się do Monachium. W okresie 1862-1875 w stolicy Bawarii przebywała znaczna liczba młodych polskich artystów, którzy przyjeżdżali do europejskiego centrum sztuki w celu podjęcia studiów¹⁹. 14 maja 1868 roku Pruszkowski rozpoczął edukację w Akademii monachijskiej, "gdzie zadziwił całą literalnie akademię swoimi studiami. W pracach tych niestęchanie bujna technika szła o lepsze z bardzo dystyngowanym kolorytem. Oprócz tego przesiąkły tradycjami ludowców ukraińsko-kijowskich, odznaczał się zawsze oryginalnym strojem"²⁰. Artysta studiował między innymi pod kierunkiem Alexandra Wagnera, Hermanna Anschütza oraz Alexandra Strähubera, ciesząc się uznaniem kadry profesorskiej. W 1869 roku Ludomir Benedyktowicz – malarz, uczeń Akademii monachijskiej – relacjonował:

Pisząc o tej szkole niepodobna mi nie podzielić się z wami wiadomością, iż pracujący w niej p. Witold Pruszkowski, otrzymał w tych dniach medal za studium z natury, rysowane węglem. Jest to młody człowiek wielkie rokujący nadzieje, zwłaszcza, że przemawiają za nim niepospolite zdolności i wielki zapal do sztuki²¹.

¹⁴ J. Mroziński, *Witold Pruszkowski*, [w:] "Tęcza", z. 18, 1928, s. 38.

¹⁵ D. Kudelska, *"Anhelli" i Jacek Malczewski – przyczynek do historii recepcji poematu i obrazów*, [w:] M. Łukaszuk, M. Maciejewski (red.), *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 276.

¹⁶ B. Kokoska, *Impresjonizm polski*, Wydawnictwo Olesiejuk, Kraków 2001, s. 9.

¹⁷ Majerska, op. cit., s. 90.

¹⁸ D. Suchocka, *Wystawy Witolda Pruszkowskiego*, [w:] Ead, op. cit., s. 43-47.

¹⁹ Cfr. H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, W. Juszczyk, J. Kowalczyk (red.), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. L, Warszawa 2003, s. 41, 43, a także: Majerska, op. cit., s. 90.

²⁰ A.P., *Witold Pruszkowski*, [w:] "Czas", nr 235, 1896, s. 3.

²¹ L. Benedyktowicz, *List z Monachium z 24 marca 1869 roku*, [w:] "Gazeta Polska", nr 9 (14 l), 1869, s. 4.

Jednym z najważniejszych wydarzeń tego okresu była zorganizowana w 1869 roku Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium. Zaprezentowano na niej prace między innymi Couberta, Corota, Daubigny'ego, Maneta, Milleta, a także artystów już nieżyjących: Delacroix, Ingesa, Delaroche'a. Prezentowane na wystawie nowe tendencje europejskie oraz świadomość odmienności poszukiwań malarstwa francuskiego sprawiły, iż wydarzenie okazało się momentem przełomowym dla dalszego rozwoju monachijskiego środowiska artystycznego, dając początek realizmowi²². Artyści polscy²³ zyskali możliwość przedstawienia swych prac w szerokim, międzynarodowym kontekście. Włączyli do swej sztuki osiągnięcia twórców nie tylko monachijskich, ale także impulsy płynące z Francji: malarstwo plenerowe barbizonczyków, impresjonizm, luminizm²⁴. W twórczości Pruszkowskiego realizm zaczął łączyć się z motywami baśniowymi i mitologicznymi, na co wpływ miały inspiracje dziełami Mortiza von Schwinda, a także Arnolda Böcklina. Moment przełomowy dla rozwoju artystycznego malarza stanowiło nawiązanie kontaktów z polską kolonią artystyczną. Prawdopodobnie za pośrednictwem kolegów przybyłych na studia z Polski – Hipolita Lipińskiego, Ludomira Benedyktowicza, Kajetana Kosińskiego, Tytusa Pileckiego i Leona Piccarda²⁵ – artysta zapoznał się z literaturą romantyzmu. Kazimierz Bartoszewicz we wspomnieniu pośmiertnym artysty pisał:

Do 'paryżanina' tego jednak nie od razu przyłgnęli koledzy, miał on bowiem wyobrażenia i pojęcia całkiem od nich odmienne. Ojciec jego wielbiciel klasycyzmu, musiał mieć na syna wpływ silny, kiedy Pruszkowski z ironią wyrażał się o romantyzmie, miał odwagę przyznawać się, że nie czytał żadnego utworu wielkich naszych poetów romantycznej epoki i że nawet poznać ich nie jest ciekawy. Dokuczano mu więc, drwiono z jego zaśniedziałości. Pewnego razu, po takiej szermierce językowej, zabrał się wieczorem do przeczytania Pana Tadeusza. Pierwsze księgi czytał z uprzedzeniem – nad ranem świat go zastał przy czytaniu księgi ostatniej. Nastąpiła w nim gwałtowna przemiana: porzucił starych bogów, ukląkł przed nowymi. Zrzucił ubiór francuski, a przywdział czamarę i burkę ukraińską, którym się do końca życia już nie sprzeniewierzył²⁶.

²² Cfr. Stępień, op. cit., s. 72-80.

²³ Na wystawie wystawiali m.in. January Suchodolski, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Juliusz Kossak, Ludwik Kurella. Cfr. Stępień, op. cit., s. 74-75, i nast.: Anonimowa wzmianka na temat wystawy, "Kurier Warszawski", nr 192, 20.8.1869, s. 3: "Na odbywającej się obecnie wystawie w Monachium znajduje się 3000 utworów. Najwięcej nadestano na tę wystawę portretów, obrazów religijnych; rzeźby nie skąpiej. Jest to widoczny objaw kierunku realistycznego, w którym zaczynają już petzać i artyści marzycielskiej Germanii".

²⁴ A. Koleczko-Kiehl, "Wierni miłości do ojczyzny". *Artyści polscy w kręgu Monachium*, [w:] E. Giszter (red.), *Brandt... Malczewski... Siemiradzki... Polscy monachijczycy. Wystawa malarstwa ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki we Lwowie*, Muzeum Śląskie, Katowice 2005, s. 27.

²⁵ A.P., op. cit., s. 3.

²⁶ K. Bartoszewicz, *Witold Pruszkowski*, "Nowa Reforma", r. XV, nr 238, 16.10.1869, s. 237.

Wspomnienie, choć prawdopodobnie stylizowane na "legendę", obrazuje niezwykle istotną dla dalszej kariery artystycznej zmianę, jaka zachodzi w stosunku malarza do literatury romantycznej. Podczas pobytu w Monachium znaczący wpływ na twórczość Pruszkowskiego odegrało także – mające korzenie w romantyzmie niemieckim – malarstwo "stimmungowe". Pojęcia nastroju, wrażeniowości, poetyckości, cechujące nową tendencję w sztuce stolicy Bawarii, dobrze określają cykl obrazów anhelicznych. Nie bez znaczenia dla rozwoju monachijskiego pejzażu, pisze Halina Stępień, stało się sięganie i nawiązywanie do tradycji niemieckiego romantyzmu, choćby twórczości Caspara Davida Friedricha²⁷.

W przeciwieństwie do barbizończyków, wyszukiwano krajobrazy otwarte, przestrzenne, płaskie, z taflami wody i bagien, z dalekim horyzontem i niekończącą się głębią, w której można było poddać się działaniu wyobraźni. 'Działa tu romantyczna tęsknota za przestrzenią, za nieskończonością...' – jak napisał w 1979 roku Eberhard Ruhmer. Ta tęsknota – to była również spuścizna romantyczna, poetyckie przesłanie literackie, utrwalone przez malarzy, od Caspara Davida Friedricha i Karla Carusa poczynając²⁸.

Na obrazach Pruszkowskiego często pojawiają się krajobrazy "graniczne" – odległe horyzonty, mgły, rozlewiska, stopy. Jednym z głównych tematów tych nastrojowych pejzaży są wschody lub zachody słońca, które staną się tłem większości dzieł inspirowanych poematem Słowackiego. Malarz operuje barwami ciepłymi, często aranżuje obrazy w czerwieni bądź używa subtelnej, pastelowej palety umożliwiającej uchwycenie pogranicznego charakteru krajo-

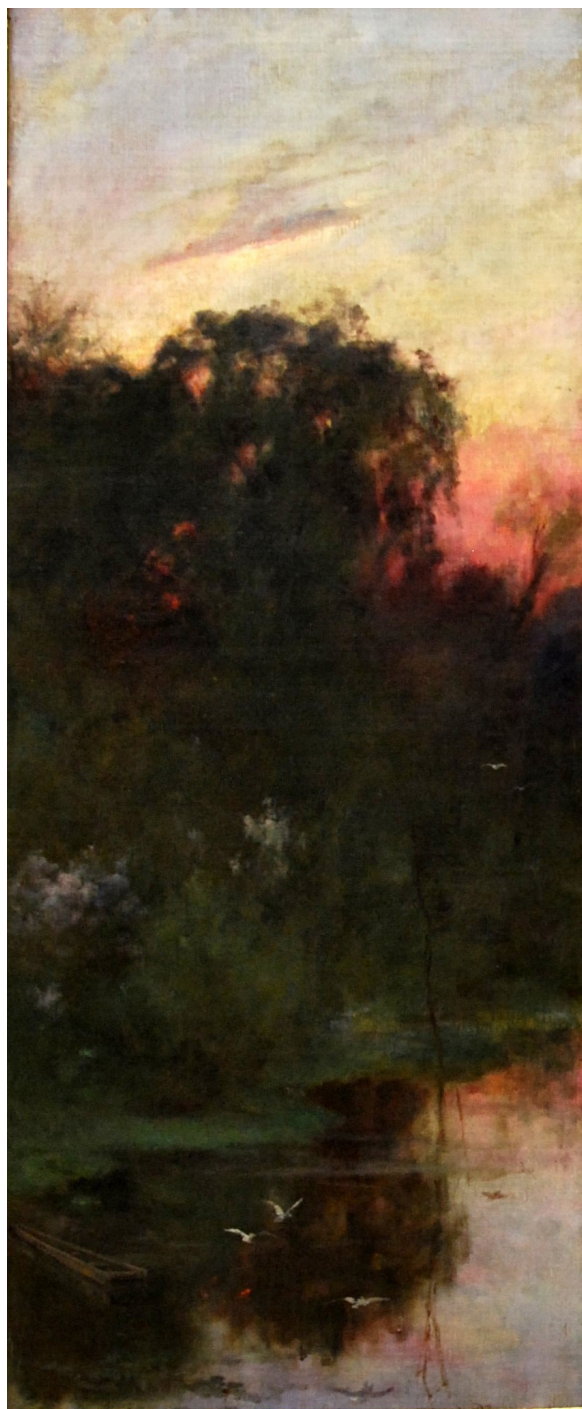


Fig. 2. Witold Pruszkowski, *Świt*, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie

²⁷ Stępień, op. cit., s. 121.

²⁸ Ibidem, s. 122.

brazu. Intymna atmosfera dzieł Pruszkowskiego, daleka od pesymizmu, oddaje tajemniczość świata. Natura, pozornie spokojna, przybiera charakter rodzimej swojskości. W swych dziełach artysta przedstawia cichą, ale pełną witalnej siły przyrodę. Zakorzenie monachijskiego pejzażu w romantyzmie niemieckim ułatwiło przeniesienie "stimmungowej" nastrojowości na tematy wywiedzione z dzieł Słowackiego, Karsińskiego czy też nie bezpośrednio – Mickiewicza²⁹. Pejzaże Pruszkowskiego oddziałują poprzez wrażeniowość, wizyjność, nastrojowość, dzięki którym malarz wzbudza w odbiorcy określone stany napięć emocjonalnych. Treści patriotyczne uobecniają się w wyborze tematów: rodzimego pejzażu, scen wywiedzionych z poezji romantycznej, wiejskich przedstawień rodzajowych, wierzeń i podań ludowych. Wątki polityczne *Anhellego* interesują artystę – podobanie jak innych modernistów – w niewielkim stopniu.

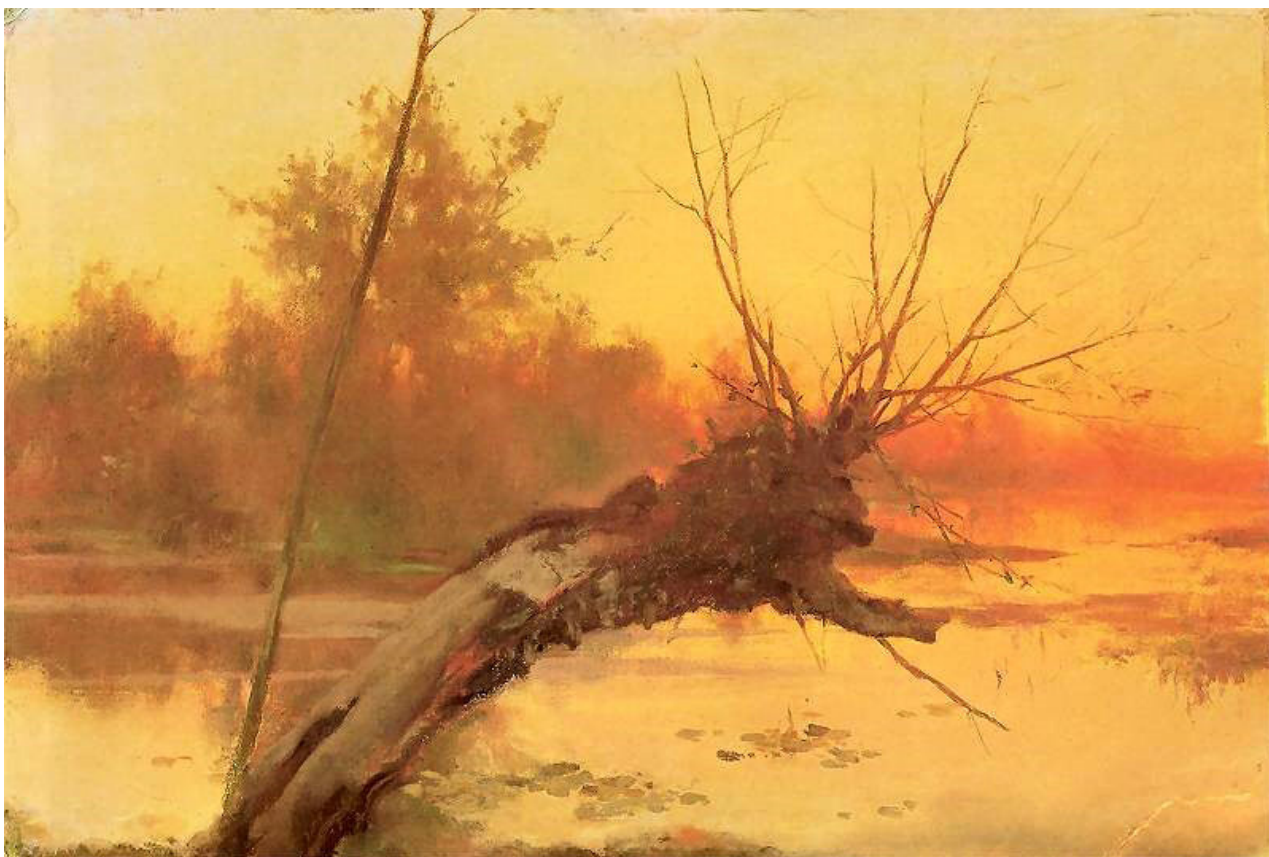


Fig. 3. W. Pruszkowski, *Wierzby*, ok. 1890, Galeria Sztuki we Lwowie

Halina Stępień dodaje, iż monachijscy pejzażyści reprezentowali "paysage intime", wiążący tradycję romantyzmu niemieckiego i impulsy francuskie, które infiltrowały ich środowisko³⁰. Łączenie, przenikanie i nakładanie się na siebie tendencji artystycznych: impresjonizmu, wpływów szkoły monachijskiej, tradycji romantycznej, zarówno polskiej, jak i pośrednio niemieckiej, sprawiają, iż twórczość Pruszkowskiego jest świadectwem osobistych poszukiwań w niejednorodnej i wieloznacznej sztuce przelotu epok. Pruszkowski, który tworzy

²⁹Cfr. J. Zajkowska, "Zaduszki" Witolda Pruszkowskiego i "Z tamtego świata" Marii Konopnickiej – związki tekstu i obrazu, [w:] T. Budrewicz, Z. Faltynowicz (red.), *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2004, s. 223-237.

³⁰Stępień, op. cit., s. 122.

w momencie kształtowania się "wielkich" prądów – impresjonizmu, symbolizmu, secesji – poszukuje języka dla polskiego malarstwa, wchodzącego stopniowo w obieg sztuki europejskiej.

W 1872 roku Pruszkowski wyjechał z Monachium w towarzystwie kolegów do kraju. W tym samym roku podjął studia u Jana Matejki, który wyrażał się entuzjastycznie o twórczości malarza³¹. Artysta nie uległ jednak silnemu wpływowi mistrza, o czym sam pisze:

Matejko porywał, olśniewał młodych uczniów potęgą geniuszu swojego. Każdy szedł za nim niewolniczo, zapatrzony jak w gwiazdę, nie oglądając się na siły swoje, nie zadając sobie pytania, czy droga ta odpowiada jego usposobieniu, zamiłowaniom i zdolnościom. Nie jeden podobnie Ikarowi popalił sobie skrzydła; nie jeden skrzywił zupełnie swój talent, bo nie poszedł właściwą drogą. Wyrodziła się z tego szkoła ślepego naśladownictwa nie tylko co do treści, ale nawet i co do układu i techniki³².

We wspomnieniu pośmiertnym Jana Matejki Pruszkowski krytycznie ocenia naśladowców mistrza. Malarz daje wyraz indywidualnego podejścia do sztuki. Osobiste zamiłowania, usposobienie oraz świadomość własnych możliwości określają – według autora *Spadającej gwiazdy* – niezależną postawę twórczą. Świadczy to nie tylko o dojrzałości artystycznej, ale także o "szczerości i prawdziwości" podejmowanych tematów.

Podczas pobytu w Krakowie Pruszkowski wraz z Leonem Piccardem udali się do pobliskiej Mogiły i wykonali malowidła w kaplicy klasztoru Cystersów. Czas spędzony w Mogile zaowocował wzrostem zainteresowania tematyką ludową, a także zawiązaniem bliższych relacji ze środowiskiem chłopskim. Dorota Suchocka zauważa, iż Pruszkowski prawdopodobnie właśnie podczas tamtejszego pobytu podjął decyzję osiedlenia się za miastem, co miało miejsce później – w roku 1882³³. Fascynacja ludowością skłoniła malarza do stworzenia dzieł o charakterze wiejskich obrazków rodzajowych, portretów mieszkańców Mnikowa, a także podjęcia tematów baśniowych osadzonych w realiach wiejskiego życia. Zainteresowanie kulturą wsi i jej mieszkańców, ludowymi wierzeniami i wyobrażeniami, wpływ sztuki francuskiej, malarstwo "stimmungowe", realizm charakteryzujący okres monachijski wpłynęły na nastrojowo-poetycki

³¹ Bartoszewicz pisze: "Kilku ukończonych malarzy, którzy w tym czasie zjechali do Krakowa, postanowiło dać przykład innym i, naradziwszy się ze sobą, poszli do Matejki z prośbą, aby mogli zostać jego uczniami. Malarzami tymi byli: ukończony uczeń akademii wiedeńskiej Bronisław Abramowicz i ukończeni monachijczycy: Ludomir Benedyktowicz, Hipolit Lipiński, Leon Picard, Witold Piwnicki i Pruszkowski. Kiedy przy zapisywaniu się każdy z nich, dla formy, przyniósł kilka swoich studiów, Matejko, przeglądając je, zwrócił się do profesorów Cynka i Szynalewskiego, mówiąc: 'Chodźcie panowie, a zobaczycie tak piękne studia, jakich zapewne od dawna nie widzieliście'. I pokazał im studia Pruszkowskiego, powtarzając: co za talent! Co za talent!', [w:] K. Bartoszewicz, *Malarze*, cit., s. 9.

³² W. Pruszkowski, *Jan Matejko – wspomnienie pośmiertne*, według rękopisu znajdującego się w IS PAN, nr inw. 1264.

³³ D. Suchocka, *Kalendarium*, [w:] Ead., op. cit., s. 38-39.

charakter dzieł Pruszkowskiego. Przestrzeń kreowana w cyklu anhelicznym jest częścią rozległego, wyobraźniowego świata artysty, w którym "przeważa romantyczna wrażliwość na wszystko, co przynależy do świata duchów"³⁴. Grotger, pisze Wiesław Juszcak, zapoczątkował długi, sięgający modernizmu, szereg "malarzy-poetów"³⁵ – Pruszkowskiego można określić kontynuatorem tej linii artystów.

Zdaniem Aleksandry Majerskiej sam zakres tematów opiewających fantastykę wierzeń ludowych, klasyfikuje wyobraźnię twórczą Pruszkowskiego jako specyficznie romantyczną³⁶. Badaczka dodaje: "Pojęcie romantyzmu w sztukach plastycznych nie obejmuje formy, ale wyraża specjalną postawę duchową, którą wypowiedzią imaginacyjnie tworzący artysta"³⁷. Wyrazem "specjalnej postawy duchowej" Pruszkowskiego jest fascynacja tym, co nadprzyrodzone, legendami, podaniami i bajaniami, rzeczywistością, w której zacierają się granice pomiędzy krainą zaświatową i ziemską. Stąd też upodobanie autora *Spadającej gwiazdy* do przedstawiania określonych pór – zmierzchów, świtów, momentów o mediacyjnym, przejściowym charakterze. Mokradła, stepy, rzeki, gąszcza lasów, tereny nie tknięte ręką człowieka, stają się w twórczości artysty przestrzenią duchów, zjaw, fantastycznych bytów. W eseju z 1892 roku Pruszkowski pisze:

Ot ten drugi obraz przedstawiający ulicę jakąś przy nocnym oświetleniu. Nie podoba mi się co prawda, bo co mnie to może zajmować jakiś kawał ulicy, ciemności, przechodnie spieszący w tę lub ową stronę. Widocznie artysta nie umiał albo nie chciał wyszukać w wyobraźni swojej jakiejś myśli, którą by mógł przemówić do duszy widza³⁸.

Wartością dominującą w twórczości Pruszkowskiego jest nastrój. Fantastyczne sceny rozwijane na tle pogranicznych krajobrazów dopełniają "paysage intime", angażują emocjonalnie odbiorcę. Widz zostaje wprowadzony w głębszy wymiar przestrzeni, dostępny artyście dzięki nieograniczonemu potencjałowi siły kreacyjnej. Imaginacja staje się narzędziem umożliwiającym poznanie. Słowacki w liście do Gaszyńskiego pisze: "...kto więc nie popracuje imaginacją własną nad każdym frazesem *Anhellego*, temu wszystko w nim będzie blade"³⁹. Wyobraźnia Pruszkowskiego, pobudzona wzorami romantycznymi⁴⁰, czyni z Pruszkowskiego – jak stwierdza Kazimierz Bartoszewicz – "poetę pędzla"⁴¹.

³⁴ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Pen, Warszawa 1991, s. 163.

³⁵ W. Juszcak, *Modernizm, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 55.

³⁶ Majerska, op. cit., s. 93.

³⁷ Ibidem, s. 95.

³⁸ W. Pruszkowski, Fragment eseju z ok. 1892 r., cyt. za: Suchocka, op. cit., s. 50.

³⁹ J. Słowacki, *Komentarz do "Anhellego"*, [w:] Id., op. cit., s. 249.

⁴⁰ Cfr. Juszcak, op. cit., s. 55.

⁴¹ Bartoszewicz, *Malarze*, cit. s. 237.

O nastrojowo-poetyckim charakterze twórczości malarza pisał Adam Heydel w odniesieniu do obrazu *Śmierć Ellenai* Jacka Malczewskiego:

Czy [Malczewski] oddaje wiernie nastrój poematu Słowackiego? Raczej chyba nie. Surowy realizm obrazu nie wiele ma wspólnego z tą 'mgłą świetlaną, perłową' z tym 'pryzmatem łez, tęsknoty i bolesnej miłości', o którym tak trafnie pisał Jackowi ojciec. Lekkością, zwiewnością, tęczością bliższy jest Słowackiemu Witold Pruszkowski. Trzeba się pogodzić z tym, że *Śmierć Ellenai* nie jest ilustracją do *Anhellego*⁴².

Malarzem romantykiem określa Pruszkowskiego Jan Dürr⁴³, Włodzimierz Prokesch stwierdza, że Pruszkowski we wszystkim, co tworzył, był przede wszystkim poetą⁴⁴. Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki pisze, iż "mimo woli ulega się poezji, co z tych obrazów płynie"⁴⁵. W porównaniu z Malczewskim, Pruszkowski staje się bliższy w oddaniu nastrojowości *Anhellego*. Taką opinię podzielają także inni krytycy młodopolscy. Mieczysław Treter na łamach "Lamusa" w 1911 roku zestawia twórczość Malczewskiego i Pruszkowskiego:

Ellenai jego [Malczewskiego] mówi dosadnie, czym się jej twórca różni od pokrewnego mu – nie tylko wspólnością tematów, jednakowo czerpanych z pism Słowackiego – Witolda Pruszkowskiego. Pruszkowski – romantyk i idealista, i w treści i w formie; Malczewski – idealista w treści, realista w formie, nawet gdy treść idealną ujmuje i za przedmiot swej kompozycji bierze⁴⁶.

Podobnego zdania jest Marian Wawrzyniecki:

Najpoetyczniejszy pomysł pod pędzlem Malczewskiego traci stale jakąś część poezji. [...] On nie może, jak Pruszkowski, oderwać się od ziemi, wzbić na wyżyny poza doktrynerskie [...]⁴⁷.

Postawa artystyczna Pruszkowskiego przejawia się w twórczej poezji pędzla. Malarz pozostaje wyobraźniowo bliski wizji wywiedzionej z *Anhellego*, realizując tym samym pragnienie Słowackiego wyrażone liście do Eustachego Januskiewicza z 28 czerwca 1838 roku:

⁴² A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków 1933, s. 120.

⁴³ J. Dürr, *Ostatnie lata Witolda Pruszkowskiego*, [w:] "Kurier Literacko-Naukowy", dodatek do "Ilustrowanego Kuriera Codziennego", nr 5, 1935, s. I.

⁴⁴ W. Prokesch, *Wystawa obrazów Witolda Pruszkowskiego*, [w:] "Wędrowiec", nr 13, 1897, s. 255.

⁴⁵ K. Daniłowicz-Strzelbicki, *Z Salonu Krywulta II. Witold Pruszkowski*, [w:] "Kurier Niedzielnny", nr 41, 1897, s. 490.

⁴⁶ M. Treter, *Nowe malarstwo polskie w Galerii Malarstwa we Lwowie*, [w:] "Lamus", R. III, 1912, s. 150.

⁴⁷ M. Wawrzyniecki, *Myśli o Jacku Malczewskim*, [w:] "Sfinks", z. 37, 1911, s. 9-10.

Może ci kilka scen tego poemaciku uśmiech wyciśnie przypominając Emigrację. Wreszcie jest to zidealizowany Sybir – ja sam zidealizowany, a wszystko razem jest tylko następczeniem kilku obrazów dla malarza, jeśli się taki zjawiał w Polsce⁴⁸.

W osobie Pruszkowskiego romantyczny poemat znajduje malarza wyobraźniowo bliskiego swej wymowie, treści, nastrojowi. Wielkość malarstwa polskiego – pisze Wiesław Juszcak – należy mierzyć skalą poezji romantycznej, która stworzyła niejako idealny model i wzór dla wszystkich rodzajów sztuki⁴⁹. "Pokolenie 'wieszczów' nie wydało równego im malarza"⁵⁰ – kontynuuje badacz. Aleksandra Majerska zwraca uwagę, iż wyobraźnia Pruszkowskiego była w zasadzie poetycką i przedstawiała imaginacyjny typ twórczy, wypowiadający się treścią wybitnie romantyczną⁵¹. Postawa życiowa artysty, jak choćby wyprawka na wieś oraz repertuar tematyczny, zwrot ku intuicji i znacząca rola wyobraźni sprawiają, iż malarstwo Pruszkowskiego można postrzegać jako ogniwo ewolucji romantyzmu.

W 1878 roku malarz ożenił się z Ernestyną Górską i wyjechał do Woli Justowskiej. W tym też okresie Pruszkowski nawiązał bliski kontakt z Jackiem Malczewskim, który w 1877 roku powrócił z Paryża, gdzie pracował nad szkicami koncepcyjnymi do obrazów inspirowanych poematem Słowackiego. W okresie nawiązania bliższych stosunków z Malczewskim i być może pod jego wpływem, powstaje pierwszy obraz z anhellicznego cyklu Pruszkowskiego – olejna wersja *Śmierci Anhellego* (1879). Podjęty temat na długi czas zajmuje wyobraźnię malarza, gdyż w 1889 roku tworzy on drugą, rysunkową wersję dzieła. Pastelowe ujęcie sceny śmierci Anhellego nieznacznie różni się w szczegółach od olejnej realizacji, jednakże pod względem kompozycji pozostaje wiernym odtworzeniem pomysłu w technice rysunkowej. Warto przyjrzeć się obu dziełom jednocześnie.

W obu realizacjach Pruszkowski podkreśla, głównie poprzez kolor, wrażeniowość, nastrój i wizyjność sceny, co jest charakterystyczne dla całego cyklu anhellicznego, a także dla pejzaży i innych dzieł artysty. Malarz koncentrując się na czynnikach estetycznych wiernie oddaje scenę ostatniego rozdziału *Anhellego*. Po śmierci bohatera poematu nastaje ciemność. Rozprasza ją "wielka zorza południowa i pożar chmur"⁵² (w. 1173-1174), od których odbija się, nikiące za horyzontem, słońce. Cała przestrzeń zatapia się w czerwoności, zdaje się płonąć krwawym blaskiem: "płomienie niebios" (w. 1175), "chata czerwona od słońca zachodu" (w. 1176-1177). Rzeczywistość zostaje podporządkowana aktowi śmierci. Eloie, anioł zrodzony "ze łzy Chrystusowej na Golgocie"

⁴⁸ J. Słowacki, *List do Eustachego Januszkiewicza z 28 czerwca 1838 r.*, cyt. za: Id., *Anhelli. Objasnienia i przypisy*, cz. II, pod redakcją A. Boleskiego, Instytut wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa 1922, s. 55.

⁴⁹ Juszcak, op. cit., s. 53.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Majerska, op. cit., s. 97.

⁵² Dalsze cytaty z *Anhellego* oznaczam według poniższego wzoru w nawiasie obok cytatu podając numer wersu poematu, np.: "Przyszli wygnańce na ziemię sybirską" (w. 1). Korzystam z wydania: J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] Id., *Dzieła*, cit.

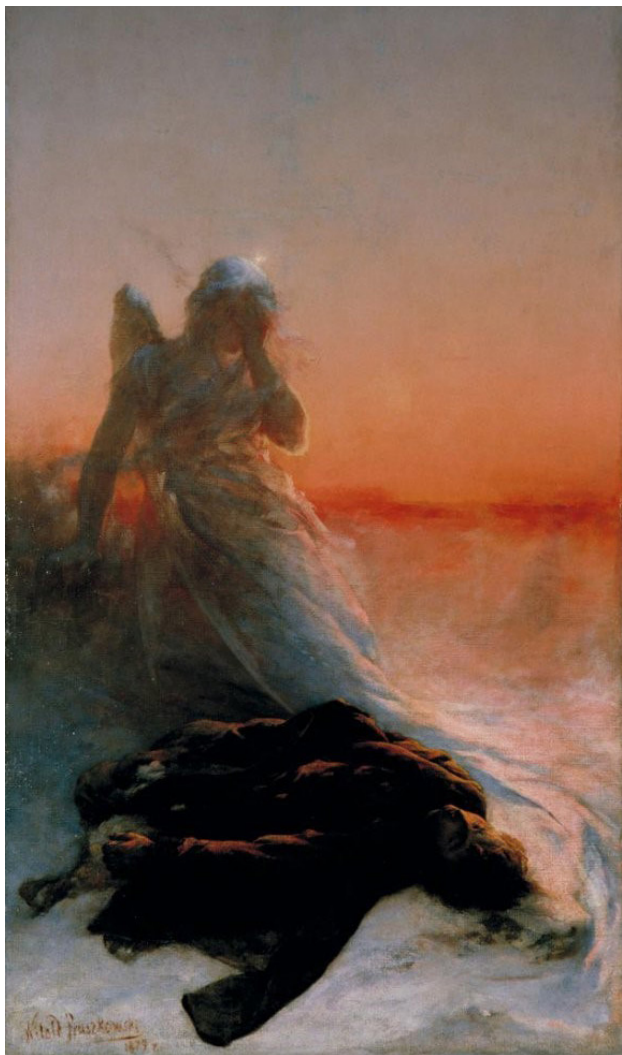


Fig. 4. W. Pruszkowski, *Śmierć Anhellego*, olej, 1879, Irkuckie Muzeum Sztuki Regionalnej. V.P. Sukacheva



Fig. 5. W. Pruszkowski, *Śmierć Anhellego*, pastel, 1889, kolekcja prywatna (reprodukcja dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Agra-Art w Warszawie)

(w. 732), unosi się nad ciałem zmarłego. Anielica emanuje melancholijnym smutkiem. Włosy i fałdy delikatnej, niemal przezroczystej szaty, targane są podmuchami wzmagającego się wiatru. Toń śniegu i niematerialna anielska szata jak gdyby pochłaniają ciało *Anhellego*. Impresyjny rys postaci, eteryczność sylwetek, zachód słońca sprawiają, iż wyczuwalny jest – jak zauważa Ewa Szczeglacka-Pawłowska – ogólny "stan balansowania na granicy światów"⁵³. Wrażenie to wzmacniają właściwe malarstwu "stimmungowemu" subtelne przejścia tonalne. Kompozycja zaaranżowana jest tak, by wzrok widza wędrował od ciała zmarłego do bezchmurnego, wypełniającego dużą część obrazu, nieba, pozostawiając odbiorcę bez odpowiedzi na pytanie o dalszy ciąg zdarzeń. Szybkie, szkicowe pociągnięcia pastelu nadają scenie lekkości.

Pejzaż Syberii jest odpowiedzią natury na śmierć *Anhellego*. Zachodzące słońce i mający nastąpić zmierzch korespondują z przekroczeniem przez bohatera granicy między światem żywych a umarłych. Mieczysław Kalityński

⁵³ E. Szczeglacka-Pawłowska, *Żałoba po sobie samym. "Anioł ognisty – mój anioł lewy..." jako liryk raptularzowy*, [w:] Ead., E. Kalityńska (red.), *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011, s. 114.

zwraca uwagę na symboliczny charakter krajobrazu w poemacie Słowackiego. Do trzeciej grupy opisów przyrody badacz zalicza te, które "służą wyłącznie do wyrażania pewnych aktów duchowych"⁵⁴. Pruszkowski – stwierdza Jerzy Malinowski – nawiązuje do symboliki barw literackiego pierwowzoru⁵⁵. Przez kolor wydobywa z poematu treści wewnętrzne, egzystencjalne. Wprowadzenie fantastycznych postaci, symboliczny pejzaż mentalny, koncentracja na duchowym aspekcie *Anhellego* wskazują na odradzanie się wielkich tematów poezji romantycznej⁵⁶.

W 1882 roku Pruszkowski przeprowadził się do podkrakowskiego Mnikowa. W otoczeniu lasu brzoźowego⁵⁷ zbudował dom z obszerną pracownią. Mimo wyprowadzki za miasto malarz nadal bywał w Krakowie, gdzie przy ulicy Karmelickiej miał swoje *pied à terre*. W trakcie tych wizyt korzystał także z pracowni Malczewskiego. W 1883 roku, w którym Malczewski ukończył pracę nad *Śmiercią Ellenai*, Pruszkowski napisał inspirowany romantycznym dziełem poemat *Car* – utwór opowiadający o zbrodniach rosyjskiego systemu władzy, którego wydarzenia rozgrywają się w przestrzeni wizyjnej. Podobnie jak Słowacki w *Anhellim*, malarz użył symboli do wykreowania uniwersalnej przypowieści o prawdzie i sprawiedliwości, a także losie zniewolonego narodu. Za warstwę symboliczną w poemacie Pruszkowskiego w znaczącym stopniu odpowiadają środki plastycznego wyrazu: tonacja barwna, światłocienie. Odnoszą się one najczęściej do opisów natury, która przeobraża się wraz ze zmianą dynamiki wydarzeń, wprowadzając tym samym odpowiedni nastrój wyobrażonych scen. Te same czynniki – obrazy przyrody, kolorystyka i symbolika – określają także estetyczną wartość *Anhellego*⁵⁸.

W 1884 Pruszkowski stworzył kolejny obraz z cyklu – *Spadającą gwiazdę* – przedstawiający prawdopodobnie anielicę Eloë. Jest to realizacja odmienna od pozostałych. Pruszkowski nadaje obrazowi cechy secesyjnej dekoracyjności. Być może jest to spowodowane wpływem realistycznych przedstawień Malczewskiego. Mimo tego dzieło Pruszkowskiego zachowuje poetyckość wyrazu. Poprzez zestawienie ciemnych barw tła i jasnego ciała, Eloë zdaje się "rozdziarać" gęstą materię nieba. Jej twarz oddana jest precyzyjnie, reszta postaci niknie w mglistych konturach. Pruszkowski ponownie wybiera moment graniczny – anielica, niczym gwiazda, upada w ciemność. W rozdziale XI *Anhellego* czytamy:

Gdzie indziej napisano jest o Anielicy tej i wnuczce Maryi Panny...
jak zgrzeszyła, ulitowawszy się nad męką ciemnych Cherubinów i
umitowała jednego z nich, i poleciała za nim w ciemność (w. 735-738).

⁵⁴ M. Kalityński, *Ze studiów nad stylem "Anhellego". Obrazy przyrody. Kolorystyka. Symbolika*, [w:] S. Wasylewski (red.), *Cieniem Juliusza Słowackiego rycerza napowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy*, Gubrynowicz i syn. Druk W. L. Anczyca i Spółki, Lwów 1909, s. 150-151.

⁵⁵ Malinowski, op. cit., s. 9.

⁵⁶ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, oprac. bibliografii T. Brzozowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 22.

⁵⁷ Cfr. D. Suchocka, *Kalendarium*, [w:] Ead., op. cit., 39.

⁵⁸ Kalityński, op. cit., s. 157.

W odróżnieniu od pozostałych dzieł z cyklu anhellicznego Eloie przedstawiona jest jako postać cielesna, zmysłowa. Jej status ulega zmianie: "A teraz jest wygnaną, jak wy jesteście wygnani, i ukochała mogiły wasze, i piastunką jest grobowców..." (w. 739-740). Nadanie jej postaci cielesnego charakteru może wskazywać, iż bohaterka nie przynależy już do krainy niebiańskich bytów a do świata ludzi. Eloie staje się aniołem na ziemi.



Fig. 6. W. Pruszkowski, *Spadająca gwiazda*, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie

W latach 90. artysta zwraca się ku technice pastelowej. Pudetko pasteli otrzymał od Juliusza Mienia jako pamiątkę po zmarłym synu przyjaciela. Mien również pozostawał w bliskim związku z tradycją romantyczną. Zajmował się tłumaczeniem na język francuski utworów Słowackiego. Na łamach "Tygodnika Ilustrowanego" przyjaciel malarza wspomina:

Przyznał mi się wówczas, że gniewał się na mnie za trudności techniczne, jakie spotkał przy malowaniu pastelami. Wyrzucił mi wciągnięcie go do tej namiętności do pastelu. – Nie mogę teraz dotknąć pędzli – mówił mi; z początku z tymi pastelami myślałem, że się wścieknę (sic). [...] Technika jego w tym rodzaju doszła niestychanych szczytów śmiałości. Wielki obserwator przyrody, poszukiwacz prawdy, doszedł w niektórych swych pejzażach do impresjonizmu, o oddaniu piękności i poezji tak wielkiej, że stał nieruchomy, zapatrzony⁵⁹.

W dalszej części wspomnienia Juliusz Mien dodaje:

Inne pastele, natchnione wspomnieniami ze Słowackiego, szczególnie zaś *Umierająca Ellenai*, dawały oczom moim widok prawdziwie czarujący; najczystszy realizm łączył się w nich z nieuchwytnym idealizmem. Jak Słowacki, Pruszkowski mawiał zawsze, że nie może nigdy oddać w swych utworach obrazów swych myśli. Niektóre wszakże z jego obrazów dowiodły, że był nader bliski rozwiązania tego niemal niewykonalnego zadania, ścisłego połączenia pomysłu i wykonania. W takich chwilach zwątpienia i zniechęcenia, rwał, zamazywał, wynosił na strych setki szkiców i płócien, które mogły ustalić sławę dziesięciu innych malarzy. W Mnikowie znaleziono po jego śmierci porzucone na strychu liczne płótna i szkice, nieomal zupełnie zniszczone⁶⁰.

Przywołane wspomnienie mówi o porywczym, pełnym temperamentu usposobieniu artysty, a także dążeniu do jak najwierniejszego przedstawienia pomysłu malarskiego na płótnie. Technika pastelowa sprzyjała wydobywaniu efektów rozmycia konturów, za pomocą czego Pruszkowski mógł oddać wizyjną, oniryczną przestrzeń poematu Słowackiego. Juliusz Mien także dostrzega wpływ impresjonizmu na twórczość malarza.

W 1888 więzi pomiędzy Witoldem Pruszkowskim i Jackiem Malczewskim zacieśniają się. Natomiast rok później Pruszkowski maluje pastelowy obraz *Anhelli klęczący na śniegu* (1889).

Malarz wybiera chwilę poprzedzającą śmierć bohatera, w której Anhelli upada ze skruszonym sercem na ziemię. Obraz sprawia wrażenie szkicu (podobnie jak w przypadku rysunkowego studium do dzieła *Godzina duchów*, 1888-1889). Na horyzoncie rysuje się czerwony od zachodzącego słońca

⁵⁹ J. Mien, *Witold Pruszkowski. Wspomnienie przyjaciela*, [w:] "Tygodnik ilustrowany", nr 32, 1897, s. 628.

⁶⁰ Ibidem.

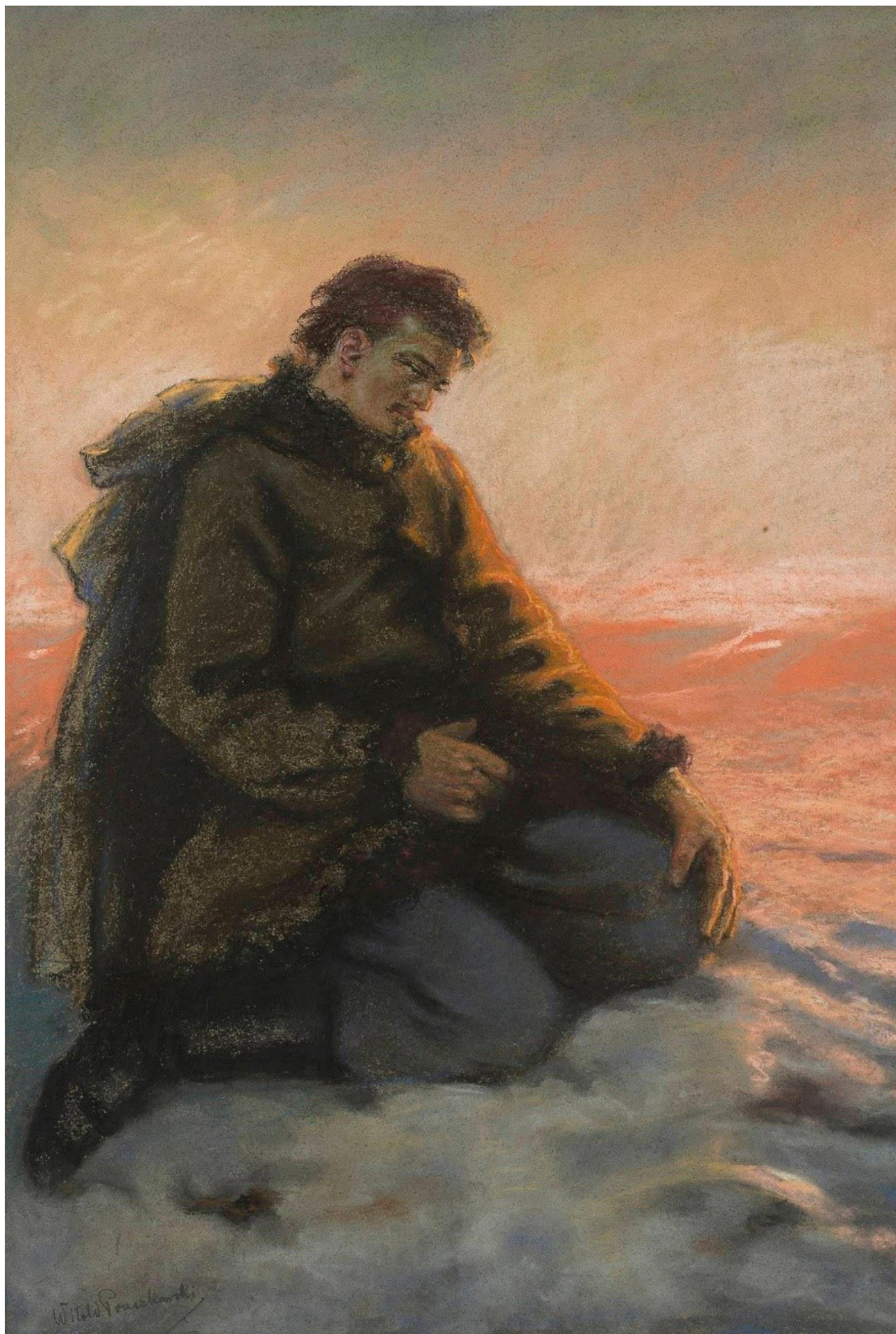


Fig. 7. W. Pruszkowski, *Anhelli kłęczący na śniegu*, 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie

widnokrąg – jeden z głównych motywów cyklu. Na pierwszym planie klęczy samotny bohater, ubrany w kożuch obszyty barankiem, który – obok czamary – był mundurem uczestników zrywu 1863 roku⁶¹. Osią konstrukcji symbolicznych poematu Słowackiego i obrazów Pruszkowskiego staje się przede wszystkim przestrzeń i pejzaż Syberii. W naturze przejawia się "duchowa", pozaziemska część świata. Krajobraz koresponduje ze stanem wewnętrznym bohatera, co Pruszkowski przedstawił już wcześniej – na obrazach *Śmierć Anhellego* (pastelowa wersja powstaje także w 1889 roku). Wraz ze zniknięciem słońca za horyzontem życie Anhellego dobiegnie kresu. W wyborze tematów i scen z poematu Słowackiego – śmierć Anhellego, upadek Eloie, śmierć Ellenai – widoczna jest fascynacja malarza pograniczem rzeczywistości. Wrażliwość na świat niematerialny, cecha, którą moderniści tak cenili u Słowackiego, charakteryzuje również wyobraźnię autora *Spadającej gwiazdy*.



Fig. 8. W. Pruszkowski, *Zaduszki. Godzina duchów*, pastel, 1888-1889, Muzeum Narodowe w Warszawie



Fig. 9. W. Pruszkowski, *Zaduszki. Godzina duchów*, olej, 1888, Muzeum Narodowe w Warszawie

Na obrazie olejnym *Z tamtego świata*⁶² widmowa postać przybywa na Dzień Zaduszny, przenika do świata materialnego, stając się na chwilę jego częścią. Suknia ducha ulega ku dołowi rozmgleniu, co łączy widomo z otaczającą je przestrzenią. Tajemniczą, poetycką atmosferę – podobnie jak na późniejszym pastelu *Eloie wśród grobów* (1892) – wzmacnia sceneria opuszczonego, cichego cmentarza. Przekraczanie granic pomiędzy światami, fascynacja śmiercią

⁶¹ Makowska, op. cit., s. 511.

⁶² Na temat tryptyku Pruszkowskiego *Zaduszki* pisała: Zajkowska, op. cit., s. 223-237.

(pozbawioną pesymistycznego, mrocznego aspektu), życiem pozagrobowym, są jednymi z głównych tematów malarstwa Pruszkowskiego, integrującym w dużym stopniu twórczość artysty.



Fig. 10. W. Pruszkowski, *Eloe wśród grobów*, 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Obraz *Eloe wśród grobów* Urszula Makowska postrzega jako doskonały odpowiednik literackiej wizji Słowackiego⁶³. W rozdziale XI poematu *Anhelli*, zbliżając się wraz z Szamanem ku cmentarzowi, zobaczył anielicę Eloe, która skinieniem skrzydeł uciszała jęki wydobywające się z mogił zesańców. Dzięki zastosowaniu techniki pastelu malarz oddaje eteryczność i mglistość postaci. Zjawa unosi się nad cmentarzem pokrytym śniegiem, rozkładając ręce w geście uciszenia grobów, rzuca łagodny cień, który wyraźnie łączy ją ze sferą ziemską. Podobnie jak na obrazie *Z tamtego świata* Eloe jest łącznikiem pomiędzy światami. Wycinkowy charakter przestrzeni sprawia wrażenie, iż scena została ukradkowo "podejrzana" przez Pruszkowskiego. Być może na widok malarza duch dziewczynki przybywająca na Święto Zmarłych wpada w przestkach i zdziwienie, gestem ręki oślaniając się przed wzrokiem niespodziewanego gościa. Artysta swobodnie porusza się po świecie ludzi i duchów, odślaniając rąbki zaświatowych tajemnic.

Zasadniczą rolę w budowaniu nastroju obrazu odgrywa koloryt przedstawionej sceny. Słowacki zaledwie zarysowuje jej barwną oprawę: *Anhelli* wpatrujący się w nieboskłon dostrzega "szafirowe niebo i gwiazdy białe" (w. 706), natomiast blask księżycy oświetla postać Eloe. Pruszkowski wypełnia przestrzeń błękitem, bielą i odcieniami żółtocieni, dookreśla kolorystyczną tonację poematu, sprawiając, iż obraz staje się sugestywnym i wrażeniowym odpowiednikiem literackiego pierwowzoru. Błękit oddaje atmosferę świata niematerialnego.

⁶³ U. Makowska, *Malowany "Anhelli"*, [w:] J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski (red.), *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1, *Principia*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2012, s. 512.

Wywołuje nastrój chłodnej melancholii, wyciszenia. Piotr Kowalski pisze, iż nie-skazitelność koloru niebieskiego kojarzy go z niezróżnicowaniem, nieskończonością, wiecznością⁶⁴. Badacz kontynuuje:

Kolor niebieski jest przecież kolorem wody, a właściwie rzeki, jeziora, morza, czy oceanu. [...] Błękit nieba i oceanu przywołuje znaną z wielu przekazów mitologicznych sytuację mitycznego prapoczątku. Kosmiczny Ocean to tyle, co brak jakichkolwiek różnicowań, ustalonych kierunków, czy zasad taksonomicznych. Znalezienie się w takim oceanie oznacza zawieszenie podstawowych ograniczeń ludzkiej kondycji, to wyjście poza czas. Błękit więc może się wiązać z zaświatami i śmiercią⁶⁵.

Pruszkowski, artysta wrażliwy na emocjonalne oddziaływanie barw, harmonizuje błękit i biel, wywołując atmosferę sennego uśpienia, smutku i melancholii. Charakterystyczna dla wielu dzieł malarza horyzontalna orientacja obrazu wiąże się z wpływami "stimmungu". Wydłużony format dzieła – pionowy bądź poziomy prostokąt – "był obliczony na wywołanie przewidzianej, z góry założonej reakcji widza. Nastrój był tu zawsze wynikiem działań malarza świadomego osiągniętych docelowych efektów"⁶⁶. Wycinkowo ujęta panorama cmentarza sprawia wrażenie, iż poza kadrem przedstawienia istnieje dalszy ciąg przestrzeni. Podobne efekty Pruszkowski uzyskuje na pejzażach. Artysta "oswaja" anheliczną scenerię cmentarza sytuując mogiły w otoczeniu drzew przypominających brzozy. Jest to artystyczny pomysł Pruszkowskiego. Brzozy, które otaczały dom malarza w Mnikowie, podkreślają osobisty charakter sceny.

W roku 1892 Pruszkowski namalował interpretację tematu śmierci Ellenai. Pruszkowski bez wątpienia znał rysunki, jak i dwa obrazy *Śmierci Ellenai* Malczewskiego – ukończone w 1882 i 1883 roku. Dzieła inspirowane tym samym fragmentem *Anhellego* dzieli jedenaście lat różnicy.

Pruszkowski koncentruje się na nastrojowości poetyckiej sceny. Jako temat obrazu wybiera moment śmierci Ellenai, towarzyszki Anhellego. W rozdziale XIII czytamy, iż w ziemi sybirskiej od pewnego czasu panują noce i słońce "coraz dłużej zostaje pod ziemią" (w. 933). Pasma zachodzącego słońca przenika przez "szybę lodu" (w. 959) i "dwoma skrzydłami promieni" (w. 960) wpada do wnętrza chaty. Wygnanka umiera, na jej białej piersi w cudowny sposób pojawia się róża, wydzielająca mocną, wyrazistą woń. Dorota Suchocka pisze:

Wpadające do izby promienie zachodzącego słońca kładą się miękkiem refleksem na twarzy Ellenai, a kontrastujące z nim wewnętrzne oświetlenie wydobywające umieszczoną w półcieniu

⁶⁴Hasło "Kolor", [w:] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Przesąd, omen, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 227.

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶Stępień, op. cit., s. 122.



Fig. 11. W. Pruszkowski Śmierć Ellenai, 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

postać płaczącego Anhellego, pozwoliło na osiągnięcie efektu dramatycznego napięcia i równocześnie spokoju⁶⁷.

W scenie śmierci Ellenai przed ciemnością nocy pojawia się ognista zorza, symbolizująca przejście życia w śmierć, nadziei w rozpacz i pustkę. "W obrzędach weselnych – pisze Piotr Kowalski – czerwień oznacza sprowadzenie do świata śmiertelników, *hic et nunc*, sfery śmierci, gdzie znaleźć się muszą wszyscy, których przeprowadzić trzeba przez obrzędy przejścia"⁶⁸. Czerwień, kolor związany z siłą życiodajną, z krwią, słońcem i wojowniczością, podkreśla graniczny stan Ellenai – przemijalność jej ziemskiej egzystencji, przejście do innego świata. Bohaterowie "rozptywiają się" niczym we mgle, sprawiając niematerialne, ulotne wrażenie. Zachodzące słońce zaciera kontrasty, miękkie światło wieczoru dematerializuje postaci. Scena przybiera charakter sennego wspomnienia. Zastosowanie techniki pastelowej i impresjonizujących rozmyć sugerować może nieśmiertelność duszy, która przekracza wymiar materialny i przynależy już do innej rzeczywistości. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo smuga jasnoczerwonego światła wpadającego przez okno, oświetlająca twarz zmarłej. Widmo słoneczne wpada z zewnątrz i rozszerza przestrzeń obrazu. Wskazuje drogę, w którą wyruszyła dusza po opuszczeniu ciała. Piotr Kowalski zwraca uwagę na symbolikę okna, które stanowi ważny element przedstawienia:

We wszystkich miejscach, w których następuje przerwanie linii odgraniczającej przestrzeń wewnętrzną od zewnętrznej dochodzić musi do wzajemnego przenikania elementów obu światów. [...] Okno prowadząc na zewnątrz domostwa, jest miejscem kontaktu z zaświatami⁶⁹.

⁶⁷D. Suchocka, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, [w:] Ead., op. cit., s. 25.

⁶⁸Hasło "Kolor", [w:] Kowalski, op. cit., s. 229.

⁶⁹Hasło "Okno", [w:] Ibidem, s. 380.

Promienie oświetlające twarz zmarłej dają miękkie, nastrojowe światło, co sprawia, że widziane przedmioty stają się eteryczne, subtelne, dzięki czemu dzieło Pruszkowskiego zyskuje mistycyzujący charakter. Józef Majka w 1915 roku w artykule *Symbolika "Anhellego"* pisze na temat poematu Słowackiego:

Pomysł zaiste wielki i piękny. Wykonanie atoli nawet dla jego wyobraźni musiało nastęrczyć ogromne trudności. Wszystko bowiem trzeba było wyprowadzić z siebie, z fantazji, tak figury jak charaktery, tak tło jak wypadki, a nawet przyrodę musiał odpowiednio dostroić. Dopiero pod wpływem usilnej pracy imaginacji rzecz rozwidniała się stopniowo, przybierając coraz wyrazistsze rysy, przy czym zasadniczą rolę grała jego fenomenalna zdolność chwywania pokrewieństw między kolorem, dźwiękiem, a pojęciem rzeczywistym i przenośnym, z drugiej znów strony wielka łatwość tworzenia z przenośni plastycznych obrazów. [...] Co do formalnej strony symboliki *Anhellego*, zdaje się, że się nie pomyłę, gdy Rafaela uznam za pierwowzór. Poeta nie na darmo żąda 'rafaelowskich oczu' od czytelnika. On sposobem rafaelowym swoje postacie tworzył, nadając im taką precudowną, rafaelowska plastykę i wyrazistość a zarazem głębię wewnętrzną⁷⁰.

Majka docenia imaginacyjny potencjał dzieła, a także zwraca uwagę na plastyczny charakter obrazów poetyckich *Anhellego*. Symboliczne figury poematu są niejako wystawione przez Słowackiego na "interpretacyjną ekspozycję". Obraz poetycki, dzięki symbolicznej i wyobraźniowej sile oddziaływania, zaczyna funkcjonować jako przestawienie plastyczne. Nie bez znaczenia dla opinii krytyka pozostają anhelliczne obrazy Witolda Pruszkowskiego czy Jacka Malczewskiego. Badacz porównuje oddziaływanie i kształt rzeczywistości poetyckiej *Anhellego* do twórczości Rafaela, podkreślając tym samym głębię wykreowanego przez romantyka świata. Dzieła Rafaela były dla poety "najwyższym przykładem ucieleśnienia, obleczenia w materialny kształt duchowego pierwiastka"⁷¹. Spostrzeżenie Majki łączy *Anhellego* ze sferą duchową życia Słowackiego, która w poemacie uobecnia się przez mistrzowskie wykorzystanie symboli. Pruszkowski idzie tę samą drogą. Nurt anhelliczny malarza jest wyrazem jego postawy życiowej. Świat cyklu obrazów Pruszkowskiego to przestrzeń osobista, wewnętrzna. Malarz kładzie akcent na symboliczny wymiar romantycznego dzieła. Świat *Anhellego* staje się integralną częścią twórczości artysty. Kult imaginacji, fantazji, sugestywne operowanie kolorem w celu wywołania określonych emocji, uobecnianie się świata duchowego w przyrodzie wskazują na romantyczny charakter wyobraźni modernistycznego malarza-poety.

Ostatnie lata Pruszkowskiego naznaczone były cierpieniem spowodowanym rozwijającym się rakiem policzka⁷². W 1896 roku Pruszkowski wraz

⁷⁰ J. Majka, *Symbolika "Anhellego"*, Druk W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1915, s. 33-34.

⁷¹ W. Juszcak, *Lekcja pejzażu według "Króla-Ducha"*, [w:] Id., *Wędrownka do źródeł*, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 554.

⁷² Cfr. Dürr, op. cit.; K. Fedorowicz, *To i owo. Ostatnie dni W. Pruszkowskiego*, [w:] "Słowo Polskie", nr 123, 1902, s. 4-5.

z rodziną udał się do krewnych w Kołomyi, skąd niespodziewanie wyjechał. Prawdopodobnie zamierzał udać się do Nicei. Jednakże nie dotarłszy do celu, zmarł w Budapeszcie.

Malarstwo Pruszkowskiego charakteryzuje się wieloma aspektami, dużą różnorodnością tematów, wątków i inspiracji. Sztywne kategorie stylowe, które funkcjonowały w okresie przedwojennym, przyczyniły się do zmarginalizowania twórczości artysty, będącej świadectwem przełomu epok, nakładania się na siebie tendencji, stanowiącej wyraz osobistych poszukiwań malarza zarówno w sferze rozwiązań formalnych, jak i duchowych. Cień na twórczość Pruszkowskiego rzuciła także wzrastająca popularność Jacka Malczewskiego, który stał się jednym z głównych przedstawicieli Młodej Polski i w świadomości narodowej zajął miejsce czołowego malarza *Anhellego*. Aleksandra Majerska dodaje:

Był Pruszkowski nieubłaganym wrogiem wszelkiej reklamy i rozgłosu, zabraniał ludziom najszczerzej wielbiącym jego talent, zainteresować swą osobą i pracami szersze warstwy społeczeństwa. W tym też tkwi najważniejsza przyczyna, że pozostał osamotnionym, za mało znanym w kraju, mimo że wśród współczesnych mu kolegów i wielbicieli podnoszono jego twórczość do rzędu najświetniejszych przejawów naszej sztuki⁷³.

Mimo iż autor *Spadającej gwiazdy* cieszył się za życia uznaniem: zdobywał liczne medale i wyróżnienia, wystawiał swe dzieła w warszawskim Salonie Krywulta, zachowało się niewiele opinii artysty na temat współczesnej mu literatury i sztuki. Autorski komentarz stałby się bezcennym źródłem do badań nad spuścizną malarza. Być może takie informacje znajdują się w pamiętniku Pruszkowskiego, o którym wspomina Juliusz Mien:

Kilka lat temu [Pruszkowski] oświadczył mi, że pisze swój pamiętnik; ale będąc nad wyraz podejrzliwym, nie chcąc zresztą narazić się na nową z mej strony krytykę, nie czytał mi go nigdy. Jeżeli pamiętnik ten, jak słyszałem zresztą, istnieje dotychczas i pozostaje pod pieczęcią w Budapeszcie od jego śmierci, to będziemy mieli po nim autobiografię, wartą stokroć więcej dla krytyki od wszystkich wspomnień najlepszych przyjaciół⁷⁴.

Pamiętnik nie został jednak do dziś odnaleziony i przypuszczenie należy pozostawić w sferze domysłów.

⁷³ A. Majerska, *Witold Pruszkowski (1849-1869)*, [w:] "Przewodnik po wystawie TZSP", nr 99, 1935, s. 10.

⁷⁴ Mien, op. cit., s. 621. Na temat pamiętnika pisze w 1934 roku Majerska, op. cit., s. 89: "Bez skutku pozostały na razie moje poszukiwania jego pamiętnika, który rzekomo miał pozostać po jego śmierci w szpitalu w Budapeszcie, gdzie artysta umarł w roku 1896".