

DZIEWIĘTNASTOWIECZNA IKONOSFERA A TOŻSAMOŚĆ NARODOWA

1. Ikonosfera – wprowadzenie

Szeroko pojmowany temat **kultury obrazu** albo **ikonosfery**, zatem rozmaitych otaczających człowieka wyobrażeń wizualnych, stał się ostatnio nie tyle modnym, ile ważnym zagadnieniem interesującym antropologów, socjologów, kulturoznawców, historyków sztuki, literaturoznawców, medioznawców i wielu innych. Kwestia ta poruszyła także środowiska edukacji polonistycznej, które zauważając, że ikonosfera wpływa na „sposób percepcji otaczającego świata” i tym samym oddziałuje „na kształtowanie się kultury literackiej współczesnego odbiorcy”¹, zastanawiają się nad wykorzystaniem w praktyce szkolnej wszechobecnej „cywilizacji obrazu”, która doprowadziła do kryzysu starych form komunikacji. Teresa Horst zapewnia, że nauczyciel powinien wspomagać się obrazem. „Wsparcie ikoniczne w edukacji – przekonuje dalej autorka – daje przecież możliwość kształcenia umiejętności czytania różnych tekstów kultury, ich rozumienia. Pomaga w doskonaleniu nazywania wrażeń, uczuć, nastroju, w odczytywaniu symboli”².

Wizualność, która uznawana jest zarówno za temat badawczy, jak i sposób badania, prowokuje niektórych naukowców, choćby Hannę Mamzer³,

¹ T. Horst, *Rola tekstu ikonicznego w kształceniu polonistycznym*, s. 1. <http://www.profesor.pl/publikacja,3603,Artykuly,Rola-tekstu-ikonicznego-w-ksztalceniu-polonistycznym> (dostęp: 20.06.2014).

² *Ibidem*, s. 8.

³ H. Mamzer, *Czy kod wizualny jest językiem?*, „Ikonosfera” 2006, nr 1, <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=38> (dostęp: 20.06.2014).

do sformułowania istotnego pytania: czy kod wizualny jest językiem? Wiadomo bowiem, że w komunikacji społecznej zaczynają dominować takie przekazy, które marginalizują tekst w miejsce najważniejszego i centralnie istniejącego obrazu. Niekiedy nawet obraz funkcjonuje bez tekstu. Najciekawsze w tym kontekście i podjęte przez wymienioną wcześniej socjolożkę są „formy oddziaływania na odbiorcę, w ramach których nadawca stara się w taki sposób skonstruować przekaz oparty na obrazie, aby odbiorca nadał mu pożądaną przez nadawcę interpretację, służącą realizacji celów instrumentalnych”⁴.

Dziś nikogo nie dziwią konstatacje na temat nowej ery kultury obrazu. Dawniej, w wieku XIX, kiedy wraz z rozwijającą się technologią dopiero rodziły się inne możliwości przekazu, nikt nie przewidywał takiej ekspansji ikonosfery. Dlatego warte odnotowania są refleksje na temat wcześniejszych form wizualnych, które nie chcąc bynajmniej rywalizować z tekstem słownym, pragnęły reprezentować go w społecznych kręgach najmniej oświeconych i wykształconych; w środowiskach, które można było emocjonalnie poruszyć najskuteczniej za pomocą obrazu. Pod koniec XIX stulecia stała się nią pocztówka. Omawianym terenem, na którym była obecna, jest dzielnica pruska w czasie zaborów, tematem – walka o polską symbolikę lub z polską symboliką i liczne konfiskaty tej nowoczesnej wówczas formy „transmisji”.

2. Pocztówka jako tekst ikoniczny

Karty pocztowe stanowią znakomity przykład tekstu ikonicznego, który dla jednej grupy narodowej był pożądanym, korzystnym i zbawiennym, a dla drugiej niemile widzianym, niewłaściwym i niebezpiecznym. Wobec Polaków pełnił on funkcję edukacyjną i wpływał na podtrzymanie tożsamości w czasach zaborów. Prusaków, którzy kultywowali mit państwa homogenicznego, mógł natomiast jedynie niepokoić i drażnić. Władza pruska pilnie śledziła rozpowszechnianie ikonografii, gdyż charakter produkowanych pocztówek sprawiał, że docierały one do masowego odbiorcy i „kolonizowanemu narodowi” dostarczały niezbędnej wiedzy historycznej. Warto na początku zadać pytanie o powód ich prześladowania na terenie zjednoczonej w 1871 roku Rzeszy Niemieckiej. Zacytowanie opinii samego oskarżyciela pruskiego, który przy okazji jednego z licznych procesów stwierdził, że: „obraz wywiera wrażenie wprost na zmysły tłumów, a przeto o wiele jest niebezpieczniejszym od piosnki o tej samej tendencji”⁵, sporo wyjaśnia. Podczas gdy polska inteligencja, artyści, wydawcy i kolporterzy, przekonując społeczeństwo o ważności „utworów wizualnych”, podkreślali nie tyle ich **funkcje estetyczne**,

⁴ *Ibidem*.

⁵ „Dziennik Poznański” 1904, nr 245.

ile wychowawczo-edukacyjne i oświatowe, urzędnicy cenzury policyjno-sądowej zawężali ich rolę do **zmysłowego oddziaływania na emocje odbiorcy**. Obie strony intuicyjnie wyczuwały, że wywodząca się z dawnej „kultury obrazkowej” pocztówka, która teraz wspięła się na wyższy poziom wizualnych reprodukcji, jest dla Polaków reklamą historii ich państwa, której zaborcy – zgodnie z wizją własnej homogeniczności – nie popierali. Jedni i drudzy odgadli, że wszelkie „plastyczne przedstawienia” zbudowane na treściach słownych miały największą szansę dotarcia do analfabetów.

Fenomen pocztówki, która sama w sobie jest kodem służącym komunikacji, polega między innymi na tym, że nie potrzebuje ona „do tego celu werbalnego opisu konstruowanego przez nadawcę”⁶, innymi słowy pozbawiona jest konieczności objaśniania swojego sensu, jakkolwiek zdarzają się przekazy łączące obraz z tekstem literackim (np. pocztówki ilustrujące fragmenty znanych utworów poetyckich o patriotycznej wymowie).

Drugą istotną kwestią jest „kod emocjonalny” wpisany w produkowane na przełomie XIX i XX wieku karty pocztowe, co słusznie zostało dostrzeżone przez pruskich stróżów prawa. Były to – mówiąc dzisiejszym językiem – komunikaty o silnej ekspresji i zabarwieniu emocjonalnym, które mogły negatywnie wpłynąć na zachowania mieszkańców Rzeszy Niemieckiej polskiego pochodzenia. I tak właśnie uzasadniali swe pościgi za pocztówkami prokuratorzy, policjanci i sędziowie pruskiego wymiaru sprawiedliwości, którzy twierdzili, że te najprostsze formy ikoniczne mogą wywołać niechęć, a nawet niepotrzebną wrogość wobec Niemców. Rzecz jasna, ich tłumaczenia – z upływem lat skostniałe przez swą powtarzalność – stawały się obiektem gorzkich żartów w polskojęzycznej prasie. Mimo, wydawać by się mogło, absurdalności działań zaborcy, warto docenić jego interpretację „polskiej ikonosfery”, która w swym zamyśle z całą pewnością miała wytwarzać emocjonalne przywiązanie do narodowych symboli, narodowej emblematyki i dziejów historycznych. Krótko mówiąc, pocztówka rozumiana jako tekst ikoniczny odgrywała rolę strażnika tradycji i przewodnika po świecie polskiej historii; stanowiła *vademecum* każdego Polaka.

Prześladowanie pocztówek rozpoczęło się z pewnym opóźnieniem w stosunku do książek, kalendarzy i artykułów prasowych. Wiązało się to z początkami ich historii, gdyż na dobre zaczęły krążyć w powszechnym obiegu dopiero pod koniec XIX stulecia. Okres największego znaczenia kart obrazkowych oraz ich wielkiego rozkwitu to lata 1895–1918. Niebywale ważna rola ikonosfery w patriotycznym trwaniu Polaków i edukacji historyczno-narodowej została od razu zauważona przez władzę. Pocztówek obawiano się o wiele bardziej niż niejednego śpiewnika narodowego, broszury patriotycznej czy też historycznego wspomnienia. Czujność budziły bezsprzecznie ich polityczno-narodowe aspekty czy też patriotyczno-religijna wymowa obrazu, do którego niekiedy dołączany był tekst słowny. Dziś ikonografia stanowi bogate świadectwo epoki, zwierciadło

⁶ H. Mamzer, *op.cit.*

polskiej mentalności, którą zaborca chciał uformować wedle własnych wyobrażeń państwa homogenicznego. Pocztówka należała również do najszybszych środków informacji, gdyż można ją było wyprodukować w ciągu zaledwie 24 godzin, o ile zachodziła taka potrzeba. Rozmaitość tematyczna kart ilustrowanych była nieprzebrana. Zakazywane były jednak głównie takie, które raziły prokuratora polskim patriotyzmem. Ich skondensowane treści historyczno-literackie lub historyczno-religijne stanowiły zazwyczaj **lekcję dziejów narodowych**. Nasycone symbolami, ornamentami religijnymi, aluzjami literackimi, emblematami stawały się kwintesencją polskiej przeszłości.

Wizualne treści reprodukowanych w formie pocztówek licznych obrazów (najczęściej z obszaru malarstwa historycznego) i kart komponowanych na potrzeby patriotyczne były wielokrotnie podobne. Nawet jeśli teksty ikoniczne różniły się w szczegółach, to i tak zbliżona tematyka zachęcała artystów do sięgania po identyczną symbolikę i emblematyczność. Poznańska lista rzeczy zakazanych⁷, stosująca bogatą klasyfikację plastycznych wyobrażeń polskich dziejów, wyróżniała między innymi karty: o „treści historycznej”, „alegorycznej”, „pocztówki z ilustracjami do poezji”, „karty sokolskie”, „widokówki przedstawiające wrzesińskie zajęcia szkolne i strajk”, „obrazy”. Wśród nich znajdowała się też ikonografia religijno-narodowa. Karty pocztowe i obrazy, reprodukcje malarstwa znanych polskich artystów pełniły w przekonaniu władz pruskich – podobnie zresztą jak wiele innych symboli kulturowych – niebezpieczną funkcję nosiciela polskości.

3. Pocztówki o treści alegorycznej

W obrębie inkryminowanych tekstów ikonicznych o **treści alegorycznej** do ulubionych motywów wykorzystywanych przez polskich wybitnych lub całkiem nieznaną artystów należała kobieta w czerni, spętana łańcuchami bądź też postać płaczącej niewiasty pocieszanej przez Chrystusa. Reprodukacja obrazu o tytule *Polonia w więzach*, który stał się przedmiotem długiego procesu przed Izbą Karną w Brodniczy i Sądem Ziemiańskim w Toruniu na początku XX stulecia, została precyzyjnie opisana w polskich mediach. Nawet najkrótsza informacja prasowa o tym tekście ikonycznym zachwycała celnością stworzonego do niego objaśniającego „tekstu literackiego”:

Obraz przedstawia Chrystusa, którego uchwyciła za dłoń kobieta skowana lewą ręką w kajdany. Chrystus zdaje się ją pocieszać. Dalej jest na obrazie kotwica i książka z napisami

⁷ *Verzeichnis der verbotenen nichtperiodischen polnischen Druckschriften, der als aufreizend anerkannten polnischen Lieder und bildlichen Darstellungen vom Jahre 1850 bis zur Gegenwart*, Posen 1911.

bohaterów narodowych, daty wszystkich powstań polskich i konstytucji 3 maja oraz chorągiew rozdarta na trzy części, przedstawiająca rozbiór Polski⁸.

Półtora miesiąca później, przy okazji referowania rozprawy sądowej, redakcja „Gazety Toruńskiej” dostarczyła nieco więcej szczegółów:

Na chorągwi złożonej u stóp Chrystusa a pozbawionej w dolnej części drzewca, widnieją cyfry 1772, 1793, 1795, oznaczające lata rozbiorów Polski. W otwartej księdze na kolanach Chrystusa czytamy imiona Świętych Polaków: Stanisława Kostki i Kazimierza. Poniżej porzucone cztery karty, wydarte z tej książki. Czytamy na nich cyfry 1794, 1830, 1848, 1863, oznaczające lata powstań kościuszkowskiego, listopadowego, poznańskiego i styczniowego. Na ramionach krzyża wypisano cyfry 1791 i 1891 oznaczające stulecie od ogłoszenia przesławnej konstytucji majowej. W złączeniu ramion krzyża widzimy serce, poniżej zaś kotwicę. Na zwojach kiru, zarzuconego na krzyż czytamy słowa: „Nie nadeszła jeszcze chwila rozgrzeszenia”. W głębi obrazu mamy widok miasta Poznania z wieżą ratuszową i Krakowa z katedrą na Wawelu. Nad Krakowem unosi się orzeł biały. W chmurach widzimy na okrągłej jasnej tarczy napis: 3 maj⁹.

W ten sposób bywały wielokrotnie opisywane karty pocztowe oraz obrazy większego formatu, które – powielane w dużych ilościach – przeznaczano na sprzedaż. Jest to najlepszy przykład naprzemiennego funkcjonowania dwóch tekstów: ikonicznego i werbalnego, które wzajemnie się zastępowały w momentach procesów i konfiskat. Ponadto jest to znakomita ilustracja nagromadzenia na małej przestrzeni bogatej symboliki patriotycznej z obszaru historii i religii.

Jak widać, w kręgu zainteresowania władz znajdowały się także plastyczne przedstawienia o niewysokiej wartości artystycznej, gdyż ta stanowiła element drugoplanowy. Wynik analiz był zwykle taki sam: obraza państwa, podburzanie przeciw Prusom, zamiar oderwania ziem polskich od Rzeszy Niemieckiej. Nikłe walory artystyczne tekstów ikonicznych zachwycają niekiedy swoją „kiczowatością”. Wiele pocztówek Polacy produkowali bowiem z myślą o masowym odbiorcy, którego odpustowy gust wykorzystywali dla wzniosłych celów narodowych.

Aktywnością wyróżniały się sądy na Śląsku. W 1905 roku trybunał lubliniecki zlecił zniszczenie kart widokowych, których opis był wystarczająco szczegółowy, by móc wyobrazić sobie oryginał:

Po wyłamywanej na zewnątrz bramie więziennej, która w upadku jednego Prusaka i jednego Rosjanina [...] do ziemi powaliła, kroczy biało ubrana, cierniami ukoronowana, żeńska osoba, prowadzona przez polskiego chłopczyka i polską dziewczynkę; ponad nią krąży biały (polski) orzeł. Przed kobietą pospiesza polski młodzieniec, który dmie w róg i wywija chorągwią z napisem: Wolność narodom¹⁰.

⁸ „Gazeta Toruńska” 1902, nr 4.

⁹ „Gazeta Toruńska” 1902, nr 39.

¹⁰ „Dziennik Śląski” 1905, nr 85.

Jak jasno z tej zwężłej, aczkolwiek dostatecznie szczegółowej charakterystyki wynika, w karygodnej pocztówce pojawiło się parę elementów, które za każdym razem wpływały na konfiskatę. **Alegoria cierpiącej Polski** występuje tu w nieco innym stroju, niemniej jej głowa ukoronowana cierniami każe bez wątpliwości kojarzyć żeńską postać z ojczyzną. Drugim ważnym „kodem” był **symbol polskiego orła**. Tu stanowił uzupełnienie alegorii ciemżonej Polski. Wreszcie chorągiew z napisem „Wolność narodom” dopełniła przestępstwa. To „literackie wyobrażenie” oswobodzonego kraju, ojczyzny wreszcie wolnej, metaforycznie uwolnionej z pruskiego i rosyjskiego więzienia, akt wyłamywania bramy i klęska dotychczasowych gnębieli musiało zostać jednoznacznie odczytane nie tylko przez Polaków, ale i funkcjonariuszy państwowych.

W walce z niebezpieczną grafiką uczestniczyli poza policją kryminalną i prokuraturą państwa nadgorliwi urzędnicy pocztowi, którzy tym sposobem pragnęli „zwrócić na siebie uwagę”. Policja śląska bacznie obserwowała podróżnych powracających z Galicji, rewidując ich i konfiskując przewożone przez nich druki. Niekiedy same nawet **barwy** okazywały się niebezpieczne. Kuriozalna historia złośliwie skomentowana przez „Dziennik Śląski” przydarzyła się odsiadującemu karę więzienia polskiemu kapłanowi, który otrzymał pocztówkę z „dwoma łbami końskimi” oraz „z pieskiem siedzącym na zielonej łące”¹¹.

Łby końskie były niebezpiecznymi o tyle, że jeden z nich był siwy, a drugi gniady, czyli razem maść zbliżona do straszliwej barwy czerwono-białej. Pies natomiast przerażał pana komendanta czerwonym kolorem obroży¹².

Księdza postraszono zakazem prowadzenia jakiegokolwiek korespondencji, o ile ośmieli się otrzymywać podobne karty. Niekiedy nadmierna ostrożność stróża prawa przybierała charakter anegdotyczny. Przed Izbą Karną w Lesznie 1901 roku toczył się proces przeciwko obywatelowi Trawińskiemu, który na uroczystość strzelecką w Krzywiniu wymalował tarczę, przedstawiającą walkę czarnego i białego orła. Tarcza została skonfiskowana, a prokuratura stwierdziła w akcie oskarżenia, iż obraz prowokujący wybór celu, do jakiego można strzelać, mógł się przyczynić do podburzania przeciw państwu¹³.

4. Pocztówki historyczne

Wśród kart czysto **historycznych** zakazywanych w Rzeszy Niemieckiej najbardziej popularna była seria pocztówek „bitewnych”, poświęcona militarnym zwycięstwom Polaków: *Bitwa pod Grunwaldem*, *Bitwa pod Racławicami*, ponadto

¹¹ „Dziennik Śląski” 1911, nr 186.

¹² *Ibidem*.

¹³ „Gazeta Toruńska” 1901, nr 224.

portrety polskich królów oraz dawnych bohaterów, powstańców i kobiet patriotek (Jan III Sobieski, książę Józef Poniatowski, Tadeusz Kościuszko, Tadeusz Rejtan, Władysław Jagiełło, Wojciech Bartosz-Głowacki, Bronisława Śmidowicz). Policja ściagała również ilustracje do polskiej, drukowanej na odwrocie, poezji patriotycznej. Spod kontroli nie zostały wyłączone nawet kartki imienninowe, świąteczne czy noworoczne, które władza pruska obejmowała zakazem rozpowszechniania, gdy odkryła w nich nazbyt narodową wymowę. O konfiskacie przesądzały symbolika, patriotyczne motywy, ornamenty, emblematy (orzeł biały, herby Polski, Litwy i Rusi wraz z unoszącą się nad nimi koroną, Matka Boska jako Królowa Polski). Pocztówki, traktowane tu jako teksty ikoniczne, pozbawione własnych, indywidualnych tytułów, wielokrotnie dawały się w momencie konfiskaty zidentyfikować jedynie za pomocą tekstów werbalnych, czyli dokładnych opisów drukowanych w policyjnym wykazie „rzeczy zakazanych” lub też w polskiej prasie. Również wyroki sądowe, ogłaszane na łamach gazet, nie pomijały charakterystyki obrazów. W ten sposób polski czytelnik dowiadywał się nie tylko o wynikach procesów, ale mógł się też bez trudu zorientować w zakazanych treściach i tym gorliwiej podejmować próby zakupienia kart, które – w przekonaniu władz – groziły obaleniem państwa pruskiego. Ikonografia stanowiła cenne uzupełnienie „historycznego” i patriotycznego wychowania polskiego żywiołu.

Zarówno w ikonosferze, jak i w literaturze istniały takie kody, których intencją było „otwieranie pamięci” każdego Polaka żyjącego w czasach zaborów. Do nich należało między innymi hasło „Raclawice”. I tak w 1906 roku Walentemu Jaroszowi – właścicielowi Małego Bazaru w Poznaniu, policja „obłożyła aresztem” pocztówki z *Panoramą Raclawicką* i nakazała je zniszczyć¹⁴. Rok później polskie media z oburzeniem donosiły o konfiskacie znanego obrazu Józefa Chełmońskiego *Raclawice*, który Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie wysyłało akcjonariuszom do Poznania. Komentarz gazety, znużonej zapewne powtarzalnością podobnych sytuacji, świadczył o głębokiej sile i wewnętrznym przekonaniu, iż przeszłość narodu polskiego nigdy, mimo konsekwencji w działaniach prawnych Prusaków, nie zostanie zapomniana. „Tego rodzaju konfiskaty – pisano w prasie – więcej muszą ludność polską zniechęcać do władz pruskich, niż obrazek, przedstawiający chwilę historyczną, której żaden Amstgericht z pamięci wykreślić nie zdoła”¹⁵. Urzędnicy nie brali jednak takiej opinii pod uwagę i wbrew determinacji Polaków starali się Raclawice z równą determinacją wymazać z pamięci zbiorowej. W kwietniu 1907 roku sąd w Mysłowicach na Śląsku zakazał serii pocztówek ze scenami wiktorii pod tytułem *Panorama Raclawic*, wyprodukowanych przez Salon Polskich Malarzy w Krakowie¹⁶.

Wśród zakazywanej ikonografii ze szczególną uwagą przypatrywała się władza pocztówkom „bitewnym”, które przypominały Polakom ich zwycięstwa

¹⁴ „Dziennik Poznański” 1906, nr 115.

¹⁵ „Dziennik Poznański” 1907, nr 23.

¹⁶ „Dziennik Poznański” 1907, nr 118.

militarne, jak choćby słynnej *Bitwie pod Grunwaldem*. Dla narodu polskiego pełniła ona przede wszystkim funkcję terapeutyczną, stanowiąc równocześnie jeden z ważnych elementów edukacji historycznej. Na malowidło w dużym formacie bądź pocztówkowe reprodukcje Prusacy reagowali ostro. W 1907 roku już na cie zamierzano spalić kilkadziesiąt sztuk powielonego obrazu Matejki, które zostały wysłane do Katowic. Sarbiewski, właściciel sklepu w Częstochowie, sprowadził odbitki ze Lwowa i polecił przesłać je na Śląsk. Nie pomogły wyjaśnienia kupca, iż jest rosyjskim poddanym. Po dłuższych utarczkach wydobyl z urzędu celnego poświadczenie o konfiskacie. Z tym dokumentem udał się po poradę prawną do adwokata Władysława Seydy, który wezwał celników do wydania obrazów. W ciągu 24 godzin musiano ryciny zwrócić i „konfiskata, tak szczególna, się nie udała”¹⁷.

Informacje o reprodukcji *Bitwy pod Grunwaldem*¹⁸ parokrotnie zamieszczał „Dziennik Poznański”. W latach 1910 i 1911 prokuratura obłożyła aresztem obrazy Matejki w składzie Witolda Leworskiego w Poznaniu, policja zaś kazała je usunąć z wystawy i opieczetowała na miejscu. Z drugiego składu Jana Józwiaka obrazy natychmiast zabrano. Podczas procesu oskarżyciel uznał, iż *Bitwa pod Grunwaldem* wznieca u prostego ludu nienawiść rasową do Niemców, co kwalifikuje dzieło do zniszczenia. Leworski odważnie zauważył, że „lud prosty kupuje zwykle obrazy świętych, a z narodowych chyba obrazy Kościuszki, Poniatowskiego, itp., ale nie *Bitwę pod Grunwaldem*, której znaczenia nie rozumie”¹⁹. Trybunał przychylił się do opinii księgarza i zniósł konfiskatę, nieco żartobliwie sugerując prokuratorowi, że z obrazu „nie wynika, która strona została zwyciężona”²⁰. Tego wyroku, jak pokazały dalsze zdarzenia, niestety nie przestrzegano w całej Rzeszy Niemieckiej. Już dwa lata później w Herne (Westfalia) urzędnicy kryminalni wtargnęli do domu czeladzi katolickiej, zdjęli płótno przedstawiające *Bitwę pod Grunwaldem* i porozrywali je, pozostawiając jedynie ramy²¹.

Władze ściagały nie tylko te dzieła plastyczne, które przypominały Polakom ich wiktorie, ale i te, które powracały do smutnych chwil rozbiorów. Właśnie taki proces, nazwany ze względu na charakter malowidła politycznym, toczył się w 1902 roku w Poznaniu. Na ławie oskarżonych zasiadł wydawca obrazu *Ostatni rozbiór Polski*. Prokurator, podpierając się § 130, obwiniał Tomasza Lewandowskiego, rozpowszechniającego dzieło, o najcięższą zbrodnię: zamiar oderwania dawnych ziem Polski od państwa pruskiego i podburzanie jednej części społeczeństwa przeciw drugiej. Dzielna przemowa mecenasa Witolda

¹⁷ „Katolik” 1907, nr 87.

¹⁸ „Deutsches Fahndungsblatt” (z dnia 28 września 1910, s. 1667–1668) podawał wyrok sądu w Poznaniu z 16 września 1910 roku, na mocy którego uprawomocniono konfiskatę obrazu wyprodukowanego u Fiedlera. Następnie „Deutsches Fahndungsblatt” (z dnia 26 kwietnia 1911, s. 728) ogłosił ponownie konfiskatę obrazu. Zob. też *Verzeichniss*, s. 64, poz. 7.

¹⁹ „Dziennik Poznański” 1911, nr 106.

²⁰ „Dziennik Poznański” 1911, nr 105.

²¹ „Dziennik Poznański” 1913, nr 66.

Celichowskiego wprawdzie nieco złagodziła wyrok, samego obrazu nie udało się jednak uratować od zniszczenia. Wydawca musiał zapłacić 100 marek grzywny, malowidło należało zaś ukrywać w mieszkaniu, w przeciwnym razie policja miała prawo bez zwłoki je skonfiskować. Najciekawsza jednak była informacja „Pielgrzyma”, który donosił, iż w ciągu 4 lat „obrazu tego rozeszło się około 5000 egzemplarzy”²². „Deutsches Fahndungsblatt” zamieścił dokładny opis zakazanego tekstu ikonicznego:

Ponad dwiema złamanymi kolumnami znajduje się tarcza herbowa z białym orłem, o którego kłóć się trzy czarne orły. Poniżej herbu siedzi mężczyzna z przygnębionymi oczami. Na głowie ma polską rogatywkę. Na lewo od niego klęczy postać kobieca, która wznosi do nieba ramiona skute kajdanami. Na prawo od mężczyzny znajduje się złamany krucyfik i dalej siedzi postać człowieka w wieku chłopięcym bądź młodzieńczym, którego prawa ręka jest zaciśnięta w pięść, a palec wskazujący lewej, podniesionej w połowie do góry ręki jest wyciągnięty. Poniżej mężczyzny widnieje kosa z ostrzem skierowanym na wprost, szabla, werbel, lufa armatnia, działo armatnie. Nad herbem widać otoczony wieńcem knut²³.

Ponownie widać tu nagromadzenie na małej przestrzeni bogatej i starannie dobranej symboliki narodowej. To orzeł biały, rogatywka, alegoria Polski, kosa, narzędzia walki.

Wśród portretowych kart znalazł się też wyjątkowy cykl 10 pocztówek, drukowany w Krakowie w 1902 roku w Wydawnictwie Salonu Malarzy Polskich, o tytule *Bohaterki polskie*. Obejmował konterfekty najmężniejszych kobiet w dziejach narodowych, które opatrzone rozbudowanymi podpisami tworzyły wspólną formę ikonoczno-werbalną. Autorzy owych ikonograficznych przedstawień zadbali o „promocję” dzielności i dodając do kart kluczową informację o przedstawianej osobie, przyczynili się do jej kultywowania. Nawet gdy ktoś nie zetknął się wcześniej na przykład z Apolonią z Dalewskich Sierakowską, to dzięki precyzyjnemu objaśnieniu dowiedział się o dramatycznych przeżyciach kobiety, którą w więzieniu „Murawiew zmuszał do patrzenia na śmierć swego męża Zygmunta 27.6.1863 r.”. Za pomocą form wizualnych można było poznać także Emilię Szczaniecką, Henrykę Pustowójtównę, Zofię Chrzanowską i wiele innych.

²² „Pielgrzym” 1902, nr 5; także „Gazeta Toruńska” 1902, nr 7; „Dziennik Poznański” 1902, nr 6 – we wszystkich gazetach zamieszczono doniesienie o identycznej treści.

²³ „Deutsches Fahndungsblatt”, 14 czerwca 1901, s. 870 (wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego – E.S.). Kilka lat później „Deutsches Fahndungsblatt” (z dnia 29 kwietnia 1910, s. 716) ogłosił wyrok sądu w Poznaniu, który nakazywał konfiskatę 4. wydania, które także ukazało się nakładem T. Lewandowskiego. Zwrócono przy tym uwagę, że 3. wydanie, niewiele różniące się od 4., zostało zakazane w 1901 roku w Gnieźnie. Następnie „Deutsches Fahndungsblatt” (z dnia 3 grudnia 1910, s. 2107) ogłosił wyrok nakazujący zniszczenie obrazu. Por. też *Verzeichnis*, s. 89, poz. 249.

5. Najwięksi bohaterowie

Obok obchodów rocznic kościuszkowskich, które mimo przeszkód organizowali Polacy po kościołach, obok dzieł literackich i paraliterackich wypełnionych entuzjastycznymi pochwałami cnót sławnego rycerza istniała bogata ikonografia, która rozprzestrzeniała jego kult w sposób równie skuteczny, co formy piśmienne i obrzędowe. Podobizną Kościuszki posługiwano się ponoć w czasie zaprzysiężenia nowych członków tajnych organizacji patriotycznych. Już w Kongresówce, w donosach policji śledczej wielkiego księcia Konstantego, pojawiały się informacje o „niebezpiecznej manii” kolekcjonerskiej społeczeństwa polskiego, gromadzącego z prawdziwą pasją pamiątki z okresu insurekcji typu: monety bite czy guziki mundurowe. Ta skłonność „przyozdabiania się” wizerunkami Naczelnika rozpoczęła się bardzo wcześnie. Gdy w 1794 roku przyjechał do Krakowa, wówczas „mnóstwo młodzieży i osób przystroiło się w jego portreciki i sylwetki, które nosili u czapek, na piersiach, w klamrze u pasa...”²⁴. Owa tradycja manifestowania sympatii do idei kościuszkowskich i samej osobowości wodza, którego szlachetność i prostotę powszechnie wielbili Polacy, przetrwała długie lata.

Wizerunki Kościuszki stanowiły stały element wystroju wielu domów. Prasa pochwałała takie zachowania, widząc w nich głęboki sens narodowy.

Nie ma prawie mieszkania, ażeby na jego ścianach nie wisiał portret jednej z najsympatyczniejszych postaci ze wszystkich bohaterów polskich – Tadeusza Kościuszki. Pociąga on nas nie tylko tą wielką ideą, za którą walczył, celami, do których dążył, ale także piękną postacią charakteru i szlachetnością serca, która mu wszędzie jednała gorących wielbicieli²⁵

– głoszone na łamach „Dziennika Poznańskiego”. Jerzy Malinowski stwierdza, że postać Naczelnika oraz wydarzenia związane z powstaniem 1794 roku stały się od końca XVIII wieku aż do uzyskania niepodległości najczęstszymi motywami w sztuce polskiej²⁶. Najbardziej popularne były obrazy upamiętniające Kościuszkę w rozmaitych sytuacjach obywatelskich i militarnych: w czasie przysięgi na Rynku krakowskim 24 marca 1794 roku, w scenach z bitwy pod Raławicami, ataku kosynierów na rosyjskie armaty, przegranej bitwy pod Maciejowicami (wzięcie Kościuszki do niewoli). Obok tego powstawały dzieła gloryfikujące jego „życie pośmiertne”, na których ukazywał się pod postacią rozświetlonego anioła, czuwającego z nieba nad ziemską egzystencją Polaków. Najsłynniejsza była

²⁴ M. Gumowski, *Portrety Kościuszki*, Lwów 1905, s. 22.

²⁵ „Dziennik Poznański” 1906, nr 15.

²⁶ J. Malinowski, *Die Ikonographie des Kosciuszko-Aufstandes*, [w:] *Der letzte Ritter und erste Bürger im Osten Europas. Kościuszko das aufständische Reformpolen und die Verbundenheit zwischen Polen und der Schweiz*, hrsg. von H. Haumann und J. Skowronek, Basel-Frankfurt am Main 1996, s. 303.

apoteoza grobowca Kościuszki oraz alegoria Polski w niewoli z osobą Naczelnika²⁷. W drugiej połowie XIX stulecia malarstwo historyczne wraz z literaturą popularną czynnie współuczestniczyło w tworzeniu jego legendy ludowej. Chętnie utrwalano sytuacje, kiedy wódz przebywał w towarzystwie chłopów. Jego rysy były wyidealizowane, spojrzenie pełne siły, postawa bohatera.

Wiele plastycznych przedstawień polskiego rycerza doczekało się własnych „historii cenzuralnych”. Pościgi za nimi rozpoczęły się na początku XX stulecia, wyraźnie nasiliły się zaś od 1912 roku. Rekwirowano i niszczone pocztówki bądź też wydawane w większym formacie reprodukcje znanych obrazów, starając się w ten sposób przeszkodzić wielbicielom Kościuszki, którzy wkładając w ramy jego podobizny, wieszali je na ścianach mieszkań.

Najczęściej konfiskowano prace Walerego Eliasza, Artura Grottgera, Feliksa Franica, Adama Setkowicza, Józefa Krzesza-Męciny, Wojciecha Kossaka, Jana Styki. Szczególnie często policja przechwytywała i niszczyła druki *Salonu Malarzy Polskich* w Krakowie oraz *Wisły*, gdyż były to wydawnictwa, specjalizujące się w produkcji kart pocztowych z reprodukcjami dzieł popularnych artystów. Motywy zakazywane pokrywały się z obszarami „wiedzy niechcianej” na terenie piśmiennictwa. Bitwa raclawicka, zdobyte armaty moskiewskie, kosy i kosyńnierzy oraz idealizowana postać Naczelnika to wierne powtórzenie cenzorskich pretensji wobec polskich prób chronienia i gloryfikacji przeszłości historycznej. W dziejach polowań na niebezpieczne dzieła plastyczne zapisały się rozmaite wersje scen batalii raclawickiej. *Panoramy Raclawickiej* Wojciecha Kossaka i Jana Styki – ośmiu kart wydanych przez Salon Malarzy Polskich w Krakowie w 1904 roku – zabroniono rozpowszechniać wyrokiem sądu w Essen²⁸. To samo malowidło – dwanaście kart ze scenami bitewnymi – stało się też przedmiotem pościgów w 1906 roku. Kościuszko Styki zachwycał wyidealizowaną twarzą, szlachetnymi rysami i „dużymi, jasnymi oczami”, gorejącymi „płomieniem miłości Ojczyzny i bohaterstwa”²⁹. Taki wizerunek doskonale współbrzmiał z przekazami piśmiennictwa popularnego. W panoramie raclawickiej artysta umieścił Naczelnika na przepysznym koniu, ubrał go w mundur, sukmanę i czapkę oraz utrwalił w geście wskazywania na moskiewskie armaty. Problem usuwania i niszczenia reprodukcji często i przejmująco poruszał w swych mowach sejmowych poseł Bernard Chrzanowski. Zatrwożony nieustającymi konfiskatami dzieł polskich malarzy, wyroki, między innymi na portret Kościuszki autorstwa Juliusza Kossaka, oceniał jako kuriozalne posunięcia władz. Decyzją sądu w Duisburgu w 1907 roku³⁰ obraz ten przeznaczono na przemiał. Walkę o niezawisłość polskiej kultury podjął Bernard Chrzanowski znacznie wcześniej i prowadził ją nadzwyczaj

²⁷ F. Smuglewicz narysował pierwszą alegoryczną kompozycję: *Grób ojczyzny*; potem postać Polski w kajdanach spersonifikował Michał Stachowicz.

²⁸ *Verzeichniss*, s. 64, poz. 8. „Deutsches Fahndungsblatt”, 11 sierpnia 1905, s. 1218–1219.

²⁹ M. Gumowski, *Portrety Kościuszki*, s. 58.

³⁰ „Dziennik Śląski” 1908, nr 49.

konsekwentnie. Wbrew miernym rezultatom swoich batalii sejmowych uparcie i przez lata zajmował uwagę słuchaczy, przytaczając przykłady konfiskat, które zadziwiały nawet trzeźwo myślących Niemców. Już na początku XX stulecia opowiedział w sejmie o pracach podejmujących tematykę kościuszkowską:

Mam przed sobą popularny obraz malarza Walerego Eliasza. Wyobraża on chwilę, kiedy Tadeusz Kościuszko składał w 1794 roku przysięgę na Rynku krakowskim. Na obrazie jest tylko podana rota przysięgi, którą Kościuszko wówczas składał, a która brzmi: „Przysięgam wobec Boga narodowi polskiemu, że nadanej mi władzy nie zużyję dla celów własnych, lecz wyłącznie ku obronie i zachowaniu granic, ku odzyskaniu samodzielności narodu, ku wywalczeniu wolności. Tak mi Boże dopomóż”. Zastosowano w oskarżeniu § 130 kodeksu karnego. Mości Panowie – oburzał się Chrzanowski – nie tylko jednak takie obrazy, ale nawet portret Tadeusza Kościuszki uważała prokuratoria za niebezpieczny i wytoczyła proces z powodu jego rozpowszechniania. (Słuchajcie! słuchajcie! Objawy wesołości) I znowu sąd ziemiański wydał wyrok uwalniający, zaznaczając w uzasadnieniu wyroku z naiwną powagą, że portret Kościuszki nie ma charakteru podburzającego – nie można bowiem niebezpieczeństwa dopatrzeć się w tym, że Kościuszko ma na głowie „rogatywkę” (Objawy wesołości). A więc na razie uwolnienie, ale któż nam zaręczy, że w niedługim czasie, może już za rok przysni się prokuratorii znów wytaczać procesy?³¹

W istocie konfiskaty i procesy zamiast ustawać, nasilały się w dużym tempie. W ten sposób poseł Chrzanowski popularyzował polskiego bohatera w wersji ikonograficznej.

6. Artur Grottger

Własną historię cenzuralną posiadają także dzieła Artura Grottgera. Dzięki technice rozpowszechniania jego powstańcze kartony osiągnęły, poza popularnością, znaczenie **symbolu narodowej martyrologii**. Walka z cenzurą masowo drukowanych Grottgerowskich kopii rozpoczęła się dopiero w XX wieku. Wiadomości nadchodziły również z „obczyzny”, głównie z Essen, gdzie w 1903 roku Stanisław Kunz stanął przed sądem za sprzedaż i wystawianie kart widokowych – reprodukcji słynnych scen. Żelazne argumenty obrony, iż obrazy wielkiego malarza zakupił cesarz austriacki i kazał zawiesić w swoim pałacu, nie przekonały sędziów. Podsądny został skazany na 200 marek kary bądź 20 dni więzienia³². Informacji na temat potyczek Grottgerowskich z urzędnikami dostarczała polska prasa aż do wybuchu I wojny światowej. Działania władz stały się w 1903 roku przedmiotem interpelacji poselskiej wspomnianego wcześniej Bernarda Chrzanowskiego. Adwokat usiłował wykazać w parlamencie pruskim „śmieszność”

³¹ „Lech” 1903, nr 58.

³² „Dziennik Poznański” 1903, nr 113.

i niestosowność takich rozpraw sądowych, w czasie których skazywano na zniszczenie reprodukcji największych polskich malarzy bądź też masowo produkowane pocztówki o niewinnej treści. Przytoczona poniżej opowieść posła dotyczyła głównie konfiskat obrazów Grottgera, które – rozpowszechniane w dzielnicach polskich od 35 lat – stały się nieoczekiwanie ulubionym obiektem polowań policyjnych.

Znamy je od dzieciństwa – ciągnął mówca – widniały dawniej na ścianach w domach polskich. Na przykład: obraz przedstawiający skazańców syberyjskich. Są tam trzej mężczyźni przytwierdzeni do krzyża z podpisem: rok 1863. Inny obraz przedstawia pochód na Sybir. Widać tam wielu skazańców polskich wśród stepów śnieżnych³³.

Przeciwko nim, a także wielu innym dziełom kultury polskiej prokuratura wytaczała procesy, przyznając wprawdzie, że intencja obrazów jest antyrosyjska, ale „Polacy twierdzą, że Prusacy ich tak samo uciskają jak Rosjanie i że Rosjanie na obrazach przedstawiali niejako tylko typ polskiego ucisku”³⁴. Taka interpretacja wpłynęła na opinię sądu, który orzekł, że kwestionowane przez oskarżyciela malowidła pragnęły polską młodzież zachęcać – za przykładem ojców – do wywalczenia wolności, a wszystkich Polaków pobudzić do jeszcze bardziej płomiennej miłości ojczyznianej. Rozprawa sądowa, której przebieg referował Chrzanowski, sam występujący na niej w roli adwokata, odbyła się w Poznaniu w 1901 roku. Proces toczył się przeciwko firmie A. Rose³⁵ oraz właścicielce składu papieru Bartsch za sprzedaż kart pocztowych z reprodukcjami rysunków zmarłego Artura Grottgera. Tym razem zapadł wyrok pomyślny, ale tylko ze względów formalnych, gdyż trybunałowi nie udało się ustalić, czy obrazy były kolportowane w dostatecznie dużej ilości.

Po przemówieniu sejmowym posła Chrzanowskiego w Wielkopolsce zapanała cisza, przedłużając się tam do roku 1911. Na Śląsku trwała jednak krócej³⁶, bo już w 1907 roku sąd okręgowy w Katowicach nakazał konfiskatę rozmaitych kart pocztowych, w tym Grottgerowskich reprodukcji. „Dziennik Śląski” wydarzenie to skomentował z wielkim żalem:

Biedny nasz Grottger! W 40 lat po swym zgonie doczekał się, że jego genialne obrazy, które kupował cesarz austriacki i podziwiali znawcy niemieccy, nagle stają się niebezpiecznymi w Prusach i mogą podburzać do gwałtów różne klasy ludności przeciw sobie i zagrażać

³³ „Lech” 1903, nr 58.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Antoni Rose (1814–1861), agronom, kupiec, publicysta, redaktor. Od 1850 roku prowadził w Poznaniu, w Bazarze handel papierem, litografię i drukarnię. Po jego śmierci firmę, która przetrwała do okresu międzywojennego, prowadziła początkowo wdowa. Więcej informacji na ten temat zob. *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 624–625.

³⁶ W Bytomiu w roku 1907 odbył się proces dotyczący dzieł: *Sybiracy 1863* oraz *W ogrodzie saskim*; w roku 1910 zakazano zaś we Wrocławiu kolejnych kart: *Powrót*, *Przejście przez granicę* oraz *Pożegnanie*.

publicznemu pokojowi, na co §130 kodeksu karnego nie pozwala! Niemczyzna – to wolność i kultura!³⁷

W Wielkopolsce po okresie przerwy policja nadrabiała zaległości w tropieniu twórczości malarza. W 1911 roku toczył się proces karny przeciw Antoniemu Fiedlerowi z Poznania, właścicielowi znanego zakładu chemigraficznego, który wydawał w formie pocztówkowej *Lituanie*. O tym, jak poważnie władze traktowały reprodukcje kartonów słynnych artystów i kryjące się w nich zagrożenie dla spokoju państwa, świadczyło stanowcze wykluczenie publiczności z sali rozpraw. Obrońca, mecenas Żuromski, bez powodzenia przypominał, że Grottger był nadwornym malarzem cesarza Wilhelma, dwór austriacki zaś kupił w oryginałe jego dzieła. Sąd naradzał się długo i nabrał niestety przekonania, że wszystkie pocztówkowe obrazy „mają charakter podburzający do gwałtów”³⁸.

Zarówno dziś z perspektywy lat, jak i dawniej na gorąco dostrzegano w malarstwie historycznym podwójną terapię: „miało przypominać dawną chwałę i jednocześnie dokumentować, i wyjaśniać niepokoje współczesności, zastępując romantyczny czyn, gdy ten był już niemożliwy”³⁹. Stosowany zaś przez malarstwo język alegoryczny był trafnie odczytywany przez obie strony. Dopiero jednak na przełomie XIX i XX wieku, od chwili masowego pojawienia się pocztówek, zostało dostrzeżone niebezpieczeństwo tekstu ikonicznego i treści, jakie niesie z sobą. Długoletnia walka z historią polską poszerzyła się teraz o jej wersję wizualną, tym groźniejszą, że docierającą bez trudu do niewykształconego odbiorcy. W istocie zasięg historycznej edukacji społeczeństwa znacznie się powiększył. Urzędnicy państwowi prawidłowo interpretowali romantyczną emocjonalność malarstwa, które nie przedstawiało większego niebezpieczeństwa, dopóki jego oglądalność i dystrybucja były znikome. Kłopot rozpoczął się w chwili pocztówkowego reprodukowania obrazów, gdyż polska historia zagościła w ikonosferze dostępnej dla każdego.

Artyści uprawiający malarstwo batalistyczne dokonywali, ze względu na szczególną sytuację zbiorowości polskiej, dość silnej selekcji w narodowych dziejach, portretując wciąż tych samych bohaterów i przedstawiając te same sceny z przeszłości. Twórczość ta pokrywała się zatem z bogatym piśmiennictwem historycznym, w dużej mierze epigońskim, popularnym i kierowanym do szerokich kręgów czytelniczych, które dostarczało odbiorcy z namysłem selekcyonowane treści. W tych czasach można było zatem obserwować podwójne oddziaływanie na odbiorcę: przez tekst literacki i tekst ikoniczny. Obie formy uzupełniały się, niekiedy tekst literacki był pierwotny wobec ikonicznego, ale mogło też być odwrotnie. Dzięki powtarzalności proponowanych społeczeństwu form wizualnych, dzięki reprodukowaniu w setkach i tysiącach odbitek

³⁷ „Dziennik Śląski” 1907, nr 46, dod.; przedruk w „Dzienniku Poznańskim” 1907, nr 87.

³⁸ „Dziennik Poznański” 1911, nr 57.

³⁹ W. Okoń, *Polskie dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i mity narodowe*, [w:] *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wrocław 1994, s. 64.

wizerunków wybranych bohaterów i najważniejszych wydarzeń polska historia zyskała walor wyrazistości i przejrzystości. W ten sposób wszyscy członkowie polskiej wspólnoty stawali się właścicielami możliwego do zapamiętania zespołu symboli, przez co akt identyfikacji z polskością, obejmując coraz większe kręgi, okazywał się łatwiejszy, powszechniejszy i bardziej naturalny. Tekst ikoniczny przyczynił się w dużym stopniu do wykreowania policzalnego „zestawu” symboliczno-emblematowego, a potem do utrwalenia go i umocnienia w pamięci zbiorowej.

7. Podsumowanie

Powróć na koniec do przytoczonej we wstępie artykułu myśli Hanny Mamzer o intencjach nadawcy, który stara się tak skonstruować swój przekaz oparty na obrazie, aby odbiorca nadał mu służącą konkretnym celom i pożądaną przez nadawcę interpretację. W tym kontekście warto zastanowić się nad rzeczywistym zamysłem polskich elit oświeceniowych, artystów, księgarzy, działaczy społecznych i tym podobnych, zatem grupy określanej jako nadawca. Ona właśnie, wysyłając do szerokich kręgów społeczeństwa polskiego tekst ikoniczny, zamierzała umocnić za pomocą wyselekcjonowanego zespołu symboliczno-emblematowego tożsamość narodową. Interesujące jest równoczesne istnienie dwóch różnych grup odbiorców, które ten przekaz interpretowały: odbiorca chciany i niechciany, życzeniowy i zwalczany, polski i obcy. Tekst ikoniczny w swym założeniu miał służyć identyfikacji narodowej rodzimego odbiorcy masowego, najmniej wykształconego, do którego najlepiej przemawiała kultura obrazu. To w jego świadomości powinna się zadomowić symbolika historyczno-patriotyczna, co jak widać zakończyło się sukcesem. Przeszkodą w swobodnej dystrybucji polskiej ikonosfery w „przestrzeni pruskiej” był odbiorca niemiecki, który czuł się zirytowany, że na jego terytorium popularyzuje się obcą ikonografię, a przecież w państwie homogenicznym miała zapanować jedna kultura i jedna pruska ikonosfera.



APOLONJA z DALEWSKICH SIERAKOWSKA w WIEZIENIU
która Murawiew zmusza do patrzenia na śmierć
swego męża Zygmunta 27/VII 1863 r. —