

RENATA STACHURA-LUPA

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## ALEGORIA, REALIZM, HISTORYZM – DYLEMATY KRYTYKÓW DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU. WSTĘPNE ROZPOZNANIE

**Słowa kluczowe:** alegoria, realizm, historyzm, wiek XIX, krytyka literacka

**Keywords:** allegory, realism, historicism, 19<sup>th</sup> century, literary criticism

### 1.

Wiek XIX nie był wiekiem alegorii, choć sztuka dziewiętnastowieczna posługiwała się alegorią. Teatry, opery, muzea, gmachy urzędów miejskich dekorowano malarstwem i rzeźbami alegorycznymi, figury alegoryczne pojawiały się na nagrobkach cmentarnych i monumentach, które wznoszono na placach miast, zdobiły przedmioty codziennego użytku. Za przykład może posłużyć gmach Teatru Miejskiego w Krakowie, który został oddany do użytku w 1893 roku (od 1909 roku nosi imię Juliusza Słowackiego) – figury alegoryczne (związane ze sztuką teatralną) znalazły się zarówno na jego fasadzie, jak i na namalowanej przez Henryka Siemiradzkiego kurtynie. Sens dzieła objaśnił publiczności teatralnej sam malarz. W dniu inauguracji kurtyny, 18 kwietnia 1894 roku, w teatrze można było nabyć, jak zawiadamiał „Czas”, „po cenie 20 ct. za egzemplarz”<sup>1</sup>, jej rycinę z ponumerowanymi postaciami i z ich opisem u dołu strony. Dzieło zostało docenione przez publiczność i dziennikarzy, choć nie brakowało i głosów krytycznych, ze Stanisławem Wyspiańskim na czele<sup>2</sup>. Poza względami czysto artystycznymi, jedną z przyczyn popularności w sztuce polskiej XIX wieku alegorii była sytuacja polityczna kraju. Ograniczenia cenzuralne wymusiły na artystach stworzenie swoistego kodu narodowego, mówienia o sprawach narodowych nie wprost, językiem ezopowym, którym porozumiewano się z odbiorcą

<sup>1</sup> „Kronika”, *Czas*, no. 87 (1894): 2. Dziennik dał też krótkie objaśnienie kurtyny.

<sup>2</sup> Dzieje i recepcję kurtyny krakowskiej Siemiradzkiego przedstawia Agnieszka Kuczyńska w pracy *Malowane kurtyny teatralne Henryka Sienkiewicza* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2010).

ponad głowami zaborców. Potrzebowano znaków-kluczy, dlatego alegoria, będąca „grą między dwoma planami znaczeniowymi”, w której „plan linearny spełnia rolę wehikułu odsyłającego do sensów ukrytych, zasadniczo istotniejszych”<sup>3</sup>, okazała się przydatna. Zniszczone gniazdo, utożsamienie losów Polaków z losami narodu wybranego lub ulegającej przemocy Imperium Rzymskiego Grecji, postać gladiatora umierającego na oczach tłumów – to tylko niektóre z alegorii narodowych pojawiających się w sztuce polskiej okresu zaborów<sup>4</sup>. „Zadanie obrazu – pisał o *Pochodniach Nerona* Siemiradzkiego recenzent «Biesiady Literackiej» – proste, katechizmowe: co chce żyć wiecznie, musi się oczyścić w ogniu prześladowania [...]”<sup>5</sup>. Alegorią posługiwał się m.in. „malarz-poeta” Artur Grottger czy uchodzący za jego przeciwieństwo „epik” Jan Matejko.

W parze z malarstwem szła literatura<sup>6</sup>. Po alegorię – zarówno w postaci personifikacji pojęć abstrakcyjnych, jak i mających poza literalnym sens przenośny elementów ukształtowania przestrzeni, fabuły, a nawet wymowy całego dzieła – sięgali twórcy paraboli późnopozytywistycznych, by za jej pośrednictwem wyrazić treści patriotyczne, społeczne i filozoficzne. Z utrwalonego w tradycji rezerwuaru przedstawięń alegorycznych do literatury parabolicznej końca XIX wieku trafiły m.in. wyobrażenie ojczyzny jako okrętu (*Legenda żeglarska* Henryka Sienkiewicza) lub jako matki (*Oblicza Matki* Elizy Orzeszkowej), a także postaci w rodzaju Głupoty, Gniewu, Wesołości, Dobroci i Mądrości (*Czego po świecie szukał Smutek* Orzeszkowej i *Sąd Ozyrysa* Sienkiewicza)<sup>7</sup>. Zjawisko alegoryzowania ukazywanych w dziele miejsc, zdarzeń czy bohaterów w celu zakamufłowania treści patriotycznej objęło zwłaszcza literaturę poruszającą temat powstania styczniowego. Inspirację w zakresie obrazowania, jak i budowania nastroju czy kreacji postaci odnajdywano w cyklach powstańczych Grottgera (za przykład może posłużyć twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Narzymskiego, Michała Bałuckiego, Marii Konopnickiej, Henryka Sienkiewicza i Elizy Orzeszkowej)<sup>8</sup>. Wreszcie, jak pokazuje to Waldemar Okoń, w XIX wieku ma miejsce

<sup>3</sup> Janina Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, in *Alegoria*, ed. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 5.

<sup>4</sup> Vide Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992).

<sup>5</sup> Sęp [Władysław Maliszewski], „Matejko w Warszawie. Świeczniki chrześcijaństwa Siemiradzkiego”, *Biesiada Literacka*, no. 91 (1877): 210.

<sup>6</sup> Alegorie malarskie i literackie nie są, oczywiście, tożsame, niemniej ze względu na podzielane przez większość krytyków XIX-wiecznych zainteresowanie obiema dziedzinami sztuki – literaturą i sztukami pięknymi – mogą być rozpatrywane razem.

<sup>7</sup> Vide Anna Martuszczyńska, *Pozytywistyczne parabole* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997).

<sup>8</sup> Vide Waldemar Okoń, „Artur Grottger i proza”, in idem, *Alegorie narodowe...*, 7–45 i Inesa Szulska, „Echa powstańczego cyklu Artura Grottgera *Litwania* (*Lithuania*) w literaturze polskiej i litewskiej drugiej połowy XIX wieku (na wybranych przykładach)”, *Niepodległość i Pamięć*, no. 1–2 (2014): 357–378.

zjawisko alegoryzacji wtórnych, nadających sens alegoryczny dziełom niebędącym – w zamierzeniu ich autorów – alegoriami, a nawet biografiami artystów i bohaterów narodowych. Tak stało się z biografiami m.in. Tadeusza Kościuszki<sup>9</sup>, księcia Józefa Poniatowskiego<sup>10</sup> czy Henryka Siemiradzkiego<sup>11</sup>. W setną rocznicę śmierci Poniatowskiego Jan Grzymała-Grabowiecki pisał na łamach „Sfinksa”:

Książę Józef wziął w piersi tragedię umiłowanej ojczyzny. Żył, jak ona – burzą, odmętem, zawieruchą; jak ona, umierał, gdy prawu życia moc odebrano, lecz śmiercią swoją nowe jej stworzył bytowanie<sup>12</sup>.

A jednak XIX wiek nie był dla alegorii łaskawy. Stosowaniu figur czy scen alegorycznych w sztuce towarzyszyło widoczne zwłaszcza wśród krytyków poczucie kryzysu, wyczerpywania się i nieprzystawalności języka alegorycznego do realiów epoki, poparte postulatami poszukiwania jakichś nowych form wyrazu. „[...] żaden geniusz nie przeprze [...] prądów wieku, które alegoriami i mitologiami wszelkim wprost dziś w oczy wieją”<sup>13</sup> – pisał korespondent „Kraju”, komentując sprawę pomnika Mickiewicza w Krakowie. Sztukę alegoryczną oskarżano o chłód, konwencjonalność, sztuczność, operowanie konceptami rodem z tradycji siedemnasto- i osiemnastowiecznej, umowność i arbitralność. Dylematy artystów, jak i krytyki co do zasadności posługiwania się alegorią w sztuce współczesnej, uwidaczniają dzieje konkursu na pomnik Mickiewicza w Krakowie. Jak pokazują prace historyków sztuki, w projektach artyści starali się pogodzić treści uniwersalne z narodowymi, oddać „duszę” poety, ale i wielkość jego poezji i jej rolę w życiu narodu. By to osiągnąć, figurę wieszczą wyposażano w przedmioty alegoryczne: wieniec laurowy, pióro, zerwane kajdany, zwój, księgę, zeszyt lub zwitek papieru i otaczano postaciami – były to zarówno postaci z jego utworów (m.in. Zosia, Tadeusz, Konrad), jak i personifikacje o wymowie martyrologicznej (miały wyobrażać klęski i cierpienia narodu polskiego) lub „ponadczasowej” (np. alegorie Poezji, Ojczyzny, Przyszłości, Wolności, Męstwa, Mądrości)<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Vide Waldemar Okoń, „Ikonografia Tadeusza Kościuszki”, in idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku* (Wrocław: Towarzystwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996), 7–26.

<sup>10</sup> Vide studia zebrane w tomie *Książę Józef Poniatowski w kulturze i edukacji*, ed. Zofia Budrewicz, Tadeusz Budrewicz, Małgorzata Chrobak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, 2014).

<sup>11</sup> Vide Waldemar Okoń, „Henryk Siemiradzki – alegoria żywa”, in idem, *Alegorie narodowe...*, 147–166.

<sup>12</sup> Jan Grzymała-Grabowiecki, „Ogniwo tragiczne w życiu ks. Józefa”, *Sfinks*, no. 10 (1913): 26. Vide Krzysztof Stępnik, „Książę skonfiskowany. O pewnym numerze *Sfinksa*”, in *Książę Józef Poniatowski w kulturze i edukacji...*, 45–59.

<sup>13</sup> Homo, „Kraków, 14 sierpnia (Koresp. «Kraju»)”, *Kraj*, no. 31 (1885): 13.

<sup>14</sup> Dzieje konkursu vide Piotr Szubert, „Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja”, in *Dzieła czy kicz?*, ed. Elżbieta Grabska, Tadeusz S. Jaroszewski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), 159–242 i Waldemar Okoń, „O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze”, *Quarto*, no. 1 (2006): 19–30.

Przeciwko takim praktykom oponował, z uwagą śledzący zmagania konkursowe, Stanisław Witkiewicz. Odnosząc się do projektu autorstwa Tadeusza Rygiera, autor *Sztuki i krytyki u nas* tak podsumowywał zgłaszane na konkurs propozycje:

Jakkolwiek projekt pana Rygiera najbardziej uwzględni Mickiewicza (w płaszczyku, z książeczką), jest on takim samym preparatem pomnikowym z recepty zużytej, zszarganej i sponiewieranej po wszystkich zaułkach Europy i razem z innymi nie jest i być nie może pomnikiem dla Mickiewicza<sup>15</sup>.

Kwestia ukazania postaci poety wzbudzała wśród krytyków szereg kontrowersji. Autorzy projektów pomnika w większości zdecydowali się na ujęcia realistyczne, co w połączeniu z figurami alegorycznymi prowadziło do „burzącego spójność kompozycji konfliktu”<sup>16</sup>. Czasami dochodziło nawet do swego rodzaju paradoksu: alegorie, a zatem figury mające znaczenie poboczne, przyćmiewały Mickiewicza – figurę główną – swoją monumentalnością, dekoracyjnością, ekspresją czy patosem. Dlatego zdaniem krytyków artyści zamiast na wyglądzie poety powinni byli koncentrować się na jego „duszy”. W *Liście do ścisłego Komitetu pomnika Mickiewicza*, datowanym 15 marca 1895 roku, Witkiewicz pisał:

Jeżeli się nie chce robić szablonowych ogólników, jeżeli się nie chce zadowolić banalnymi, zszarganymi po wszystkich śmietnikach sztuki skrawkami cudzych pomysłów – konieczne trzeba myśleć o duszy tego, dla którego pomnik się stawia, w przeciwnym razie powstaje ten zlepek bezdusznej pospolitości, ta nędzna, bez charakteru sztuka, której nie zbawią najszumniejsze napisy<sup>17</sup>.

## 2.

Spór alegorii z realizmem nie jest zjawiskiem nowym, bo pojawia się już u progu renesansu<sup>18</sup>, niemniej w drugiej połowie XIX wieku, w związku z narastaniem tendencji realistycznych i naturalistycznych w sztuce, zdaje się zaostrzać<sup>19</sup>. Odchodzeniu od myślenia alegorycznego patronuje kult wiedzy i rozumu. Z nowego typu racjonalności, będącej konsekwencją rozwoju nauk ścisłych, empirycznych wywodziła się, jak wykazał Karol Sauerland, oświeceniowa krytyka alegorii (która jednak nie wykluczała jej zupełnie, czego dowodzi przykład, uchodzącego za przeciwnika alegorii, Gottholda Ephraima Lessinga<sup>20</sup>). „Dla literatury pięknej – pisze Sauerland – rezygnacja z alegorii oznaczała

<sup>15</sup> Stanisław Witkiewicz, „Pomnik Mickiewicza”, in idem, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1898)* (Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego we Lwowie, 1899), 548–549.

<sup>16</sup> Piotr Szubert, op. cit., 227.

<sup>17</sup> Stanisław Witkiewicz, „List do ścisłego Komitetu pomnika Mickiewicza”, in idem, *Sztuka i krytyka u nas...*, 560.

<sup>18</sup> Vide Maria Poprzęcka, *Akademizm* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977), 123 i 125.

<sup>19</sup> Vide Piotr Szubert, op. cit., 228.

<sup>20</sup> Vide Karol Sauerland, „Od krytyki alegorii do jej afirmacji”, in *Teoria literatury żywa. Alegoria*, ed. Krzysztof Najdek, Kamilla Tkaczyk (Warszawa: [Uniwersytet Warszawski], 2009), 11–12.

przejście na inny typ twórczości, na swoisty realizm: na opis świata widzialnego bez odwoływania się do ukrytego sensu”<sup>21</sup>. Mimo to alegoria okazywała się użyteczna, zwłaszcza w sztuce adresowanej do odbiorcy słabo wykształconego, co usprawiedliwiało jej występowanie np. w bajce. Kryzys pogłębił się wraz z nastaniem romantyzmu, który opowiedział się za koncepcją sztuki jako nieświadomej twórczości geniuszu i wprowadził do estetyki opozycję porządków idealnego i realnego<sup>22</sup>. W poszukiwaniu wyrazu dla swojego rewelatorstwa romantycy skłaniali się już ku symbolowi, choć różnica między obiema kategoriami – alegorią i symbolem – jeszcze długo pozostała niedoprecyzowana. Przeciw alegorii przemawiała jej konwencjonalność i arbitralność, sprawdzająca proces twórczy do aktu wyrozumowanego, w którym nie ma miejsca na natchnienie, uczucie, improwizację. Alegoria narzuca zjawisku formę i znaczenie, symbol – pozwala na ich rozpoznanie, a nawet negocjowanie. Józef Kremer, historyk sztuki i estetyk krakowski, którego poglądy ideowo-estetyczne uznaje się za połączenie heglizmu z schellingianizmem i platonizmem, interpretowanych w duchu chrześcijańskim<sup>23</sup>, autor wznovionych u schyłku lat 70. XIX wieku przez Henryka Struvego *Listów z Krakowa* pisał:

Kto tedy pojmowanie czysto rozumowe, zdania rozsądkowe w sztukę wprowadza, włącza je w zupełnie niewłaściwą formę, a rezultat podobnego postępowania nie będzie, ściśle mówiąc, ani do sztuki, ani do rozumu należeć, będzie to alegoria. [...] figury takowe zawsze są czymś zbyt ogólnym, a zatem głuche w sobie, czcze i zimne, ani do rozumu, ani do uczuć nie przemawiają<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, 10.

<sup>22</sup> Opozycja idealizm – realizm pojawiała się w myśleniu o sztuce pod koniec XVIII wieku, za sprawą m.in. *O poezji naiwnej i sentymentalnej* Friedricha Schillera. O sporze realizmu i idealizmu na gruncie polskim vide Jerzy Malinowski, „Realizm i idealizm w polskich programach artystycznych drugiej połowy XIX wieku”, in idem, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987), 199–219.

<sup>23</sup> Vide Stefan Morawski, „Poglądy Józefa Kremera na sztukę”, in idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961), 256–271; idem, „Józef Kremer 1806–1875”, in *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1865*, vol. 1, ed. Maria Janion, Bogdan Zakrzewski, Maria Dernałowicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975), 729–738; Magdalena Saganiak, „Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera”, in *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, ed. Mirosław Strzyżewski (Toruń: Centrum Edukacji Europejskiej, 2005), 225–245; *Józef Kremer (1806–1875)*, ed. Jacek Maj (Kraków: „Universitas”, 2007) i Lech Stachurski, *W kręgu estetyki Józefa Kremera* (Warszawa: Spółka Wydawnicza Heliodor, 2012).

<sup>24</sup> Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, vol. 1: *Wstępne zasady estetyki*, ed. 3 niezmiennione (Naumburg: Nakład księgarni pod firmą J. Zawadzkiego w Wilnie, 1869), 109–110. Refleksję teoretyczną nad alegorią i symbolem w XIX wieku omawia Michał Głowiński w artykule hasłowym *Symbol i alegoria* – vide *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, ed. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1994), 909–914 i Magdalena Rudkowska – vide „Alegoria” in *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, ed. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Rudkowska i Mirosław Strzyżewski, vol. 1 (Toruń – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016), 9–18.

Dla pozytywistów, których poglądy na sztukę wyrastały z epistemy empiryczno-racjonalnej<sup>25</sup>, alegoria była już przeżytkiem. Nie przystawała do ukształtowanego na gruncie scjentyzmu przekonania o potrzebie „unaukowienia” twórczości i nie mieściła się w poetyce realizmu. Zwrot ku alegorii i formom parabolicznym nastąpił dopiero po przełomie antypozytywistycznym, a zatem – rzecz znamienna – wraz z narastającym w pozytywistach „poczuciem niewystarczalności racjonalistycznego poglądu na świat”<sup>26</sup>. Zgodnie z duchem epoki, genezę alegorii, jej rozwój, kryzys i „upadek” wpisywano w ramy procesu uwarunkowanego historycznie. Jak w *Genezie fantazji* tłumaczył Piotr Chmielowski, alegorię zrodziło dążenie umysłów pierwotnych, by za pomocą obrazów konkretnych dać wyraz pojęciom abstrakcyjnym. Także to, co stało się z alegoriami potem, wynikało – według krytyka – z rozwoju umysłowego ludzkości. „Z początku jasne i barwne, bo zgodne z procesem myślenia człowieka pierwotnego, z czasem przeszły do umysłów w postaci języka, którego musiano używać. Bładły one coraz bardziej i wreszcie prawie zupełnie się zatarły, tak że dzisiaj rzadko kiedy bywają do poezji wprowadzane”<sup>27</sup>. Chmielowski zdaje się wykluczać możliwość pojawienia się jakiegось innego kodu alegorycznego. Jak przekonuje, wraz z postępem wiedzy alegoria jako rodzaj obrazowania w literaturze zatracą rację bytu. A przecież odkrycia naukowe i wynalazki techniczne, takie jak kolej, telegraf, silnik parowy czy rower z powodzeniem zapładniają wyobraźnię dziewiętnastowiecznych artystów, nierzadko stając się figurami nie tylko postępu cywilizacyjnego, nowoczesności, ale i kondycji człowieka w świecie<sup>28</sup>. W 1884 roku „Tygodnik Ilustrowany” publikuje reprodukcję i objaśnienie obrazu *Światło elektryczne* Ludwiga Kandlera<sup>29</sup>, które brzmi następująco:

Na tle gwiazdzistego nieba unosi się w powietrzu postać młodej i pięknej niewiasty, na pół osłoniętej draperią, z bujnym włosom, szeroko rozwianym. Czoło jej wieńczy diadem z lampek elektrycznych. Nad głową, w obu rękach podniesionych, trzyma wielką lampę żarzącą. Po obu stronach, w obłokach, dwa małe geniusze bawią się z przyrządami telefonowymi. U spodu woda, skały i piorun rozdzierający chmurę gromową, symbol nieokiełznanej jeszcze siły pierwotnej<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Vide Tomasz Sobieraj, *Przekroje pozytywizmu polskiego. W kręgu idei, metody i estetyki* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012) (część I).

<sup>26</sup> Anna Martuszevska, op. cit., 125.

<sup>27</sup> Piotr Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny* (Warszawa: Wydanie Redakcji „Niwy”, 1873), 75.

<sup>28</sup> Vide Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, ed. 2 (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015).

<sup>29</sup> Wiedzę o reprodukcji obrazu w polskiej prasie zawdzięczam artykulowi Małgorzaty Litwinowicz-Drożdździel, „Uczeni i sztukmistrze. O kilku dylematach z początku wieku XIX”, in *Praktyka – utopia – metaforyka. Wynalazek w XIX wieku*, ed. Joanna Kubicka, Małgorzata Litwinowicz-Drożdździel (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2016), 25–53. Reprodukcje wszystkich wspomnianych przeze mnie dzieł malarskich są dostępne w domenie publicznej, na stronach Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona ([www.polona.pl](http://www.polona.pl)).

<sup>30</sup> „Światło elektryczne. Obraz L. Kandlera w Monachium”, *Tygodnik Ilustrowany*, no. 90 (1884): 186 (tycina na stronie 184).

Z malarstwa polskiego za przykład może posłużyć panneau *Dzieje ludzkości w pochodzie cywilizacyjnym* wykonane dla Politechniki Lwowskiej przez uczniów Jana Matejki (m.in. Józefa Unierzyckiego, Kaspra Żelechowskiego i Tomasza Lisiewicza) na podstawie jego szkiców. Jest to cykl jedenastu fresków ilustrujących alegorycznie historię ludzkości, które wykonano w manierze typowej dla akademizmu końca XIX wieku (szkice powstały w latach 1883–1885, panneau ukończono w 1892 roku). Wśród alegorii przedstawionych na obrazach, obok m.in. *Alegorii Nauki, Triumfu Szatana i Geniusza podtrzymującego Ziemię* znalazły się *Wynalazek transportu kolejowego* („[...] po szynach kolei żelaznej pędzi na drezynie Ogień i ściska w objęciach Wodę, a ich dziecko Para ciągnie ich swoim szalonym pędem”<sup>31</sup>), a także *Ameryka i Europa połączone drutem telegraficznym* („[...] Elektryczność, świat stary i nowy, Europa i Ameryka tak zbliżone telegrafem, że czas i przestrzeń już ich nie dzielą [...]”<sup>32</sup>).

Zdania krytyki co do walorów estetycznych panneau Politechniki Lwowskiej były podzielone. „Znawcy podziwiają mistrzowski rysunek wielu figur [...]. Zwyczajny widz, zmrożony niedokładnym rozumieniem myśli malarza, przystępny jest pięknościom niektórych szczegółów, a zrażony niejasnością lub przesadą innych”<sup>33</sup> – dowodził Stanisław Tarnowski. Z wypowiedzi krytyka przebijało pytanie, które było w istocie jednym z kluczowych jeśli idzie o sytuację alegorii w drugiej połowie XIX wieku: czy alegoria, która wymaga komentarza, objaśnienia, ma w ogóle sens, czy jest jeszcze alegorią?<sup>34</sup> Takie wątpliwości zgłaszano ilekroć alegoria „nie tłumaczyła się sama”, niezależnie, czy za dziełem siedł (jak w przypadku kurtyny krakowskiej Siemiradzkiego) czy nie siedł komentarz odautorski. Obawa o jasność i komunikatywność przekazu była powodem, dla którego w dyskusjach nad pomnikiem Mickiewicza część krytyków postulowała, by zrezygnować z ujęć alegorycznych i dać pierwszeństwo prostocie. „Alegoria więc zła – pisał o projekcie Matejki recenzent «Tygodnika Mód i Powieści» – skoro bez objaśnienia jest niezrozumiałą, a jeżeli trudno o lepszą, przemawiającą jasno do pojęcia każdego bez komentarzy, czyż nie należałoby się z nią rozstać stanowczo i prostocie jak największe oddać pierwszeństwo? [...] Prostota często dziwnym zaleca się urokiem”<sup>35</sup>. Józef Ignacy Kraszewski wyjaśniał: „Pomnik dla geniusza [...] powinien odpowiadać wielkości jego. Powinien on być prosty, bo ten, kto wielkim jest prawdziwie, jest zawsze prostym, powinien

<sup>31</sup> Objasnienie do szkicu – Stanisław Tarnowski, *Matejko* (Kraków: W Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1897), 312.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Tarnowski, oceniając dekoracje Politechniki Lwowskiej, przyznawał (op. cit.): „Czy to wszystko dałoby się odgadnąć i zrozumieć bez komentarza, to inne pytanie. Wyznajemy pierwsi otwarcie a pokornie, że nie rozumieliśmy nic zgoła”.

<sup>35</sup> „Spod strzechy”, *Tygodnik Mód i Powieści*, no. 9 (1886): 70.

być oryginalnym, a nie wyglądać jak pomnik cukierniczy”<sup>36</sup>. Nie jest jasne, czy prostota miała oznaczać realizm. Może chodziło jedynie o umiar i powściągliwość, oszczędność w doborze środków wyrazu, skoro do rangi pracy wybitnej, a niedocenionej przez jurorów, urosła rzeźba Antoniego Kurzawy *Mickiewicz budzący geniusza poezji*, zaprezentowana w 1889 roku na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Na „czytelność” jako na główny walor projektu Kurzawy wskazywał Witkiewicz: „Przed wszystkim, czy wiem, czy nie wiem, kto był Mickiewicz, patrząc na rzeźbę Kurzawy, wiedziałem doskonale, jaki stosunek zachodzi między dwoma figurami, z których się ona składała”<sup>37</sup>.

Próby „unowocześnienia” języka alegorycznego nie budziły wśród krytyków entuzjazmu. W interpretacji Tarnowskiego *Dzieje ludzkości w pochodzie cywilizacyjnym* miały nawiązywać do przeznaczenia budynku („że to zaś Szkoła Politechniczna, więc kierunek przyrodniczy i wynalazkowy wiedzy wysunięty jest naprzód i głównie uwidoczniony”<sup>38</sup>), co po części usprawiedliwiała treść, jak i sposób wykonania składających się na paneau malowideł. Niemniej *Wynalazek transportu kolejowego* krytyk zaliczał do „piękności” (miał chyba na myśli szkic Matejki, który różnił się od realizacji). Tradycja nakazywała nadawać postać alegoryczną zjawiskom, ideom lub pojęciom ogólnym i abstrakcyjnym, jak w *Stylistyce polskiej* zauważał Chmielowski: „za pomocą takiego obrazu uzmysławiamy pewną myśl czy prawdę ogólną, której wprost wyjawić nie chcemy czy nie możemy, albo którą umyślnie osłaniamy, aby czytający mieli przyjemność jej odgadywania”<sup>39</sup>. Zarazem chodziło, zwłaszcza w przypadku alegorii narodowych, o rzeczy czy sprawy wzniosłe, ważne i niebagatelne. Czy wynalazki techniczne i prawa fizyki spełniają to kryterium? – zastanawiali się krytycy.

[...] dobrze byśmy wyszli – szydził Bolesław Prus, polemizując z krytyką idealistyczną – gdyby każdy malarz zaczął układać grupy z pojęć oderwanych. Po sprawiedliwości, mądrości, konieczności przyszłyby uosobienia: powinowactwa chemicznego, prawa spadku ciał, równań wyższych stopni, patologii i terapii, żądania i zaofiarowania, własności ruchomej i nieruchomej itd., itd. Świat „wyższy” diabelnie by się zaludnił; czy jednak fizyka, chemia, matematyka i ekonomia zyskałaby na tym? – bardzo wątpliwe<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> „Listy J.I. Kraszewskiego”, *Kłosy*, no. 1032 (1885): 239.

<sup>37</sup> Stanisław Witkiewicz, „Samobójstwo talentu”, in idem, *Sztuka i krytyka u nas...*, 567. 25 stycznia 1890 roku, po ogłoszeniu przez jurorów werdyktu Kurzawa na znak protestu swoją rzeźbę zniszczył, co obojgu – dziełu i jego autorowi – przydało popularności. Wypiański skomentował to zamieszanie następująco: „[...] pomnik Kurzawy od dnia, kiedy się rozleciał w gruzy rozbity, jest cudny i temu wierzy wielu, a widziany, jak każde dzieło rąk ludzkich, upaść by również musiał pod prężeniem krytyki”. Idem, „Pomnik Mickiewicza”, *Życie*, no. 2 (1897): 5. Vide Piotr Szubert, op. cit., 231–234. Rzeźbę za zgodą artysty zrekonstruowano i odlano w brązie.

<sup>38</sup> Ibidem, 308.

<sup>39</sup> Piotr Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1903), 92.

<sup>40</sup> Bolesław Prus, *Kroniki*, ed. Zygmunt Szweykowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, vol. 6, 1957), 239–240. Pierwodruk: *Kurier Warszawski*, no. 303 (1883). O poglądach estetycznych



### 3.

Wiek XIX był wiekiem nie tylko „pary i elektryczności”, znamionujących postęp naukowo-techniczny, ale i historii<sup>41</sup>. Historyzm kształtował światopogląd i świadomość kulturową dziewiętnastowieczności, czego przejawem stał się rozkwit historiografii i koncepcji historiozoficznych (m.in. takich jak: heglizm, comtyzm, marksizm i spenceryzm)<sup>42</sup>, któremu z kolei towarzyszyło „niespotykane wcześniej nasycenie historią wszelkich rodzajów twórczości: od filozofii, przez literaturę piękną, do najsubtelniejszych dzieł sztuki”<sup>43</sup>. Osią wspólną, organizującą w XIX wieku myślenie o dziejach, i to zarówno na gruncie historiozofii romantycznej, jak i pozytywistycznej, była idea postępu, wskazująca na ciągłość i celowość procesu historycznego. Pozytywiści opowiedzieli się za ideą postępu zsekularyzowanego, wyrastającego z ewolucjonizmu i determinizmu<sup>44</sup>.

O wpływie, jaki historyzm wraz z tradycjonalizmem i ideą postępu wywarł na sposób funkcjonowania alegorii w sztuce dziewiętnastowiecznej, pisze Maria Poprzęcka:

W wieku XIX metody alegoryzowania kształtowały się na ogół pod wpływem historyzmu tak brzemiennego w następstwa we wszystkich dziedzinach ówczesnej sztuki, przy czym w kształtowaniu alegorii obok historyzmu współuczestniczył tradycjonalizm<sup>45</sup>.

Treść przenośną nadawano obrazom historycznym. Temu celowi służyły kompozycje cykliczne, obrazujące dzieje ludzkości, państwa czy narodu od ich zarania po współczesność, jak i wprowadzenie do scen historycznych (ukazanych realistycznie) postaci fantastycznych, alegorycznych lub „jasnowidzących”,

---

Prusa vide Tomasz Sobieraj, „O naukowe podstawy twórczości i krytyki literackiej. Myśl estetyczna Bolesława Prusa”, in idem, *Przekroje pozytywizmu polskiego...*, 153–176 i Cezary Zalewski, *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014). Zamiłowania naukowe Prusa i jego fascynacje wynalazkami technicznymi są znane. Szczególną rolę w postępie sztuk pięknych pisarz wyznaczał fotografii momentalnej, która miała dostarczać malarzom wiarygodnych szkiców z natury. Vide Jakub A. Malik, „Cuda epoki. Bolesław Prus o wynalazkach, technice i cywilizacji. Przegląd”, in *Bolesław Prus. Pisarz – publicysta – myśliciel*, ed. Maria Woźniakiewicz-Dziodosz, Stanisław Fita (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003), 397–405 i Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, „Bolesław Prus i wątpliwy blask postępu”, *Pamiętnik Literacki*, no. 2 (2015): 71–93.

<sup>41</sup> Vide Andrzej Feliks Grabski, „Przemiany historiografii europejskiej w XIX wieku”, in idem, *Zarys historii historiografii polskiej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2000), 84.

<sup>42</sup> Vide Tomasz Sobieraj, „Kulturowy model dziewiętnastowieczności”, *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, R. I (2008): 21–23.

<sup>43</sup> Andrzej Feliks Grabski, op. cit., 84.

<sup>44</sup> Vide Tomasz Sobieraj, „W pochodzie ku szczęściu i doskonałości. O myśleniu historiozoficznym pozytywistów polskich”, in idem, *Przekroje pozytywizmu polskiego...*, 88–117.

<sup>45</sup> Maria Poprzęcka, „O alegorii w 2 poł. XIX wieku”, in idem, *Sztuka drugiej połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971* [ed. Teresa Hrankowska] (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 252.

takich jak Stańczyk w *Hołdzie pruskim* Matejki<sup>46</sup>. Połączenie historii z alegorią wywoływało wśród krytyków szereg kontrowersji i to niezależnie od ich upodobań czy orientacji ideowo-estetycznych. Do wątpliwości, które kierowano pod adresem Matejki, należała i taka: czy godzi się poświęcać prawdę historyczną dla alegorii? Samą kwestię stosunku malarza do historii i źródeł historycznych ujmowano różnie. Domagano się, by Matejko pozostawał wierny prawdzie historycznej, a nawet by ograniczył się do roli kronikarza, który rejestruje fakty historyczne, ale nie daje ich wykładni, lub przeciwnie – za główny walor jego malarstwa uważano nadawanie wypadkom historycznym treści historiozoficznej. Tak czy owak Matejko jako autor dzieł o tematyce historycznej miał wykazywać się wiedzą historyczną, ale i przyjmować postawę badacza historii, przekształcającego zbiór faktów historycznych w historiografię lub historiozofię. A to prowadziło do konfliktu, na który wskazywali krytycy i estetycy broniący suwerenności malarstwa, tacy jak Witkiewicz: pragnienie zadośćuczynienia prawdzie historycznej i standardom historiografii groziło osłabieniem czysto malarskich walorów dzieła.

Matejko cenił historię i historiografię, na przełomie lat 50. i 60. XIX wieku wraz m.in. z Józefem Szujskim należał do przedburzowców galicyjskich, w Krakowie spotykających się w pracowni rzeźbiarskiej Parysa Filippiego, których uznaje się za prekursorów pozytywizmu na ziemiach polskich<sup>47</sup>. Zgodnie z wymaganiem epoki był malarzem erudyta, z pasją zgłębiającym źródła historyczne, zarazem jednak miał ambicje historiozoficzne. Za cel stawiał sobie tworzenie malarskich syntez historycznych, które w ramach jednego obrazu zarówno „streszczają” jakiś wycinek dziejów, jak i dają jego interpretację. Dlatego postaci historyczne na obrazach Matejki stawały się nie tylko uczestnikami historii, ale i personifikacjami działających w przeszłości sił polityczno-społecznych. Były postaciami-alegoriami<sup>48</sup> lub bohaterami alegorycznych scen czy sytuacji. „Dla malarzy-historiozofów alegoria stanowiła przecież główny, jeśli nie jedyny instrument nadawania obrazom zaprojektowanej treści”<sup>49</sup> – zauważa Jarosław Krawczyk. Zamiłowanie Matejki do myślenia alegorycznego zdradza jego interpretacja *Balladyny* Juliusza Słowackiego, pochodząca z okresu pracy nad *Stefanem Batorym pod Pskowem* (obraz został ukończony w 1872 roku). Jeśli wierzyć relacji Tarnowskiego, który pozował do postaci Stanisława Żółkiewskiego, zdaniem malarza,

<sup>46</sup> Vide ibidem, 255–258.

<sup>47</sup> Vide Janusz Maciejewski, *Przedburzowy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971). Wpływ Szujskiego na Matejkę omawia m.in. Jarosław Krawczyk w książce *Matejko i historia* (Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk, 1990).

<sup>48</sup> Vide Jerzy Malinowski, op. cit., 57 i 59.

<sup>49</sup> Jarosław Krawczyk, op. cit., 54.

Dwie siostry chowane razem w chacie to początki niewykształconego jeszcze społeczeństwa; dziewczyna olśniona blaskiem rycerza i pożądaną jego dostatków dla siebie, to wyrabiające się z tego społeczeństwa rycerstwo, szlachta. Zabójstwo Aliny wyobrażałoby ucisk ludu wiejskiego; zmywy Balladyny z Kostrynem – późniejsze konszachty z zagranicznymi panami; korona na głowie Grabca – przypadkowość i zbyt częstą nietrafność elekcji; Filon zakochany w umarłej Alinie – sentymentalne rozczulanie się nad ludem. Sąd, jaki Balladyna wydaje na siebie samą, to ten rachunek sumienia i postanowienie poprawy, jakich wyrazem był Trzeci Maj; a piorun, który ją potem zabija, to drugi i trzeci rozbiór<sup>50</sup>.

Zaproponowany przez Matejkę styl czytania *Balladyny* wpisywał się w nurt myślenia o Słowackim jako o poecie „Polski podzielonej”<sup>51</sup>. W 1867 roku o tendencji do „przekraczania granic rozsądku”, a nawet o „chorobie umysłowej”, która w przeszłości nakazywała Polakom domyślać się „w każdej heroinie [...] Polski, w każdym okrutniku wroga”<sup>52</sup>, pisał w *Kobietach dramatów Słowackiego* Michał Bałucki. Jak wyjaśniał recenzujący dzieło Bałuckiego Szujski:

Alegorii sprzeciwia się każdy umysł prawdziwie poetyczny, nie mógł jej więc wyprodukować taki poeta, jak Słowacki. Tworzenie alegorii jest powlekaniem ułożonych logicznie budowli formą poetyczną. W literaturze polskiej ostatnich czasów znamy tylko jeden przykład alegorycznego pisania wierszy; są to wiersze Deotymy<sup>53</sup>.

Kwestia alegoryczności dzieł Matejki nie jest jednoznaczna, zwłaszcza jeśli rozpatrywać jego obrazy w izolacji, poza ramami wielkiego cyklu historycznego<sup>54</sup>. Od momentu powstania, za przykład połączenia „historyczności” z „allegorycznością” uchodził *Rejtan (Upadek Polski)*. Obraz wywołał burzę wśród publiczności i krytyków. Malarza oskarżono o nihilizm, szarganie świętości i wystawianie na szwank reputacji narodu, nawet o próbę usprawiedliwienia przemocy państw zaborczych. „[...] jest to może piękny obraz – komentował Kraszewski – a zły uczynek. Policzkować trupa matki się nie godzi... Cóż to jest, jeśli nie

<sup>50</sup> Stanisław Tarnowski, op. cit., 154.

<sup>51</sup> O recepcji Słowackiego w drugiej połowie XIX wieku zob. Jarmil Pelikán, *Recepcja twórczości Słowackiego w literaturze i społeczeństwie polskim w latach 1849–1867* (Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství, 1963); Krystyna Poklewska, „Recepcja Słowackiego we Lwowie w latach 1852–1870”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne*, S. I, no. 16, Łódź 1960 i Janusz Maciejewski, op. cit., 220–228. Dzieje interpretacji *Balladyny* przedstawia Henryk Markiewicz w rozprawie „Metamorfozy *Balladyny*”, in idem, *Literatura i historia* (Kraków: Universitas, 1994).

<sup>52</sup> Michał Bałucki, *Kobiety dramatów Słowackiego* (Kraków: Nakł. Fr. Grzybowski, 1867), 3–4.

<sup>53</sup> Józef Szujski, „Kobiety dramatów Słowackiego przez Michała Bałuckiego, nakład Fr. Grzybowski”, *Przegląd Polski*, vol. 2 (1867): 472.

<sup>54</sup> „Malarstwo Matejki – pisze Jerzy Malinowski (op. cit., 56) – zasada się na alegorii. Alegoria ta jest odmienna od alegorii stosowanej dotychczas w sztuce, zbliża się bowiem do Courbertowskiej «allegorii realnej». [...] Przekazując swą malarską wizję przy pomocy postaci-allegorii i przedmiotów-symboli, [Matejko] kładł nacisk na werystyczne jej ucieleśnienie, które potęguje ekspresję obrazu”.

policzek Polsce dany?”<sup>55</sup>. Na alegoryczność *Rejtana* wskazywali Józef Szujski i Lucjan Siemieński. Obaj krytycy, choć różnili się w kwestii oceny „moralnej” obrazu – Szujski w przeciwieństwie do Siemieńskiego poparł program rozrachunkowy Matejki – w jednym punkcie byli zgodni: alegoryzacja dzieła o tematyce historycznej szkodzi zarówno alegorii, jak i historii. „[...] obie musiały sobie wzajemnie poczynić koncesje, aby służyć głównej myśli obrazu”<sup>56</sup> – pisał Szujski. Chodziło o wewnętrzną sprzeczność, jaką w malarstwie Matejki wywoływało połączenie konkretnego – w postaci uszczegółowionego, werystycznego „opisu” historii – z właściwym dla alegorii uogólnieniem<sup>57</sup>. Recenzenci *Rejtana* uważali narrację historyczną i alegorię za zjawiska odrębne, nieprzystające do siebie, to, mówiąc dzisiejszym językiem, dwa różne typy reprezentacji. Pierwszy, dosłowny odsyła do rzeczywistości obiektywnej, zwanej „prawdą historyczną”, ukazując jej elementy składowe, drugi, przenośny – wykracza poza fakty jednostkowe ku ujęciom uniwersalnym i abstrakcyjnym. Ich przemieszanie skutkuje obniżeniem rangi dzieła – zarówno artystycznej, jak i ideowej.

Obraz historyczny, który sam za siebie nie mówi, należy mniej więcej do kategorii chybionych kompozycji tym więcej, jeżeli jeszcze wywołuje kontrowersję. Przemieszka alegorii do historii ubliża majestatowi ostatniej: albo jest ścisłość historyczna, albo jej nie ma, a wtenczas otwiera się pole dla fantazji. [...] Historia pokazuje różne strony – malarz jedną tylko pochwycił i jeszcze tak ją rozszerzył, że się aż uciekł do alegorii, czym zniżył wewnętrzne znaczenie swego utworu<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> B. Bolesławita [Józef Ignacy Kraszewski], *Rachunki z r. 1866 przez...* (Poznań: nakł. księgarni J.K. Żupańskiego, 1867, 311–312). Vide Wincenty Danek, *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski* (Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1969).

<sup>56</sup> Józef Szujski, „Kronika literacka”, *Przegląd Polski*, vol. 2 (1866): 571.

<sup>57</sup> Vide Jarosław Krawczyk, op. cit., 55. Kwestię możliwości „przełożenia” historii na język malarstwa poruszał Witkiewicz, który zauważał: „Jest to właściwie nieszczęściem historycznego malarstwa, że treść myślowa obrazu, że anegdota historyczna nie daje się wypowiedzieć nawet w przybliżeniu. [...] Malarstwo, skazane fatalistycznie na przedstawienie jednego momentu, jest bezwładne i bezsilne wobec tych zagadnień, o których poucza historia. Malarstwo też historyczne uciekało się do alegorii, do symboli, nawet do napisów na obrazie, żeby dopowiedzieć treść myślową. [...] Lecz ta niezrozumiałość anegdoty historycznej obrazu, chociaż jest argumentem przeciw historycznemu malarstwu, nie jest wadą obrazu, nie wpływa bynajmniej na zmniejszenie jego artystycznej wartości” (idem, *Matejko*, ed. 2 powiększone z 300 ilustracjami (Lwów: Gebethner i Wolff, [1912], 237–238).

<sup>58</sup> [Lucjan Siemieński], „Część literacko-artystyczna. *Upadek Polski*. Obraz historyczny J. Matejki”, *Czas*, no. 21 (1866): 1. Zarzut niejednoznaczności czyniła *Rejtanowi* większość krytyków. I nie pomogły objaśnienia Szujskiego, opublikowane w „Przeglądzie Polskim” (1866, vol. 2). „Historyk musiał cztery stroniczki zadrukować, tłumacząc pomysł artysty [...]” – kpił Kraszewski (B. Bolesławita [Józef Ignacy Kraszewski], op. cit., 535). Tarnowski pisał podobnie (op. cit., 103–104): „Obraz powinien się tłumaczyć sam, od razu. [...] *Rejtana* nawet widz Polak nie zrozumie bez objaśnień; cudzoziemiec zrozumie wprawdzie, że to jakaś tragiczna scena rozpaczy, ale widząc dramatyczną akcję, pyta i chciałby wiedzieć, o co chodzi, co się tu dzieje – a na pytanie odpowiada sobie własnym domysłem, najczęściej błędnie, czasem śmiesznie”.

Upowszechnienie się symbolu nie unicestwiło alegorii, ale i nie doprowadziło do uporządkowania stanu wiedzy na jej temat. Już od czasów romantyzmu rozróżnienie obu zjawisk sprawiało krytykom trudność. Teoria nie nadążała za praktyką, nie ogarniała lub nie zauważała przemian zachodzących w jej obrębie, nawet jeśli spierano się o definicje alegorii i symbolu, to i tak w języku krytyki artystycznej obie kategorie bywały utożsamiane lub mylone. Jak się wydaje, krytycy drugiej połowy XIX wieku wyczuwali związek między alegorią a realizmem i historyzmem, choć chyba nie do końca potrafili określić jego naturę<sup>59</sup>. Z symbolem było podobnie.

ALLEGORY, REALISM, HISTORICISM – DILEMMAS FACED BY CRITICS  
IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY.  
PRELIMINARY EXPLORATION

S u m m a r y

The paper shows the position of allegory in the second half of the 19<sup>th</sup> century. The author analyses chosen examples of allegorical presentations found in art (e.g. Jan Matejko's paintings, designs of Adam Mickiewicz monument in Cracow) and positivist literature, as well as critical opinions referring to this phenomenon. The sense of crisis, depletion and inadequacy of allegorical language towards the reality of the epoch, mainly expressed by critics, was attributed to the tendencies which shaped the cultural awareness of the 19<sup>th</sup> century, namely realism and historicism.

---

<sup>59</sup> Na związek alegorii z historią i kategorią czasu (m.in. w kontekście możliwości narracyjnej konstrukcji „ja”) zwracają uwagę XX-wieczni literaturoznawcy, tacy jak np. Walter Benjamin i Paul de Man. „[...] alegoria – pisze de Man w *Retoryce czasowości* (in *Alegoria*, ed. Janina Abramowska, 168; trans. Andrzej Sosnowski) zaznacza przede wszystkim odległość względem swojego początku i – wyrzekając się nostalgii i pragnienia jednocześnie – ustanawia swój język w pustce czasowej różnicy. Tym sposobem udaremnia iluzoryczne utożsamienie «ja» i «nie-ja», które zostaje w pełni, i zarazem boleśnie, rozpoznane jako «nie-ja»”.