

Magdalena J. Pawlak
(Łódź)

MALARSKI A HISTORYCZNY WIZERUNEK SZARŻY POD SOMOSIERRĄ NA PRZYKŁADZIE SZKICÓW DO PANORAMY SOMOSIERRA WOJCIECHA KOSSAKA

Przeprowadzona w dniu 30 listopada 1808 r. szarża przeciwko ok. 10-tysięcznym oddziałom hiszpańskim dowodzonym przez don Benito San Juana, w będącym naturalną przeszkodą na drodze do Madrytu wąwozie Somosierry, trwała od siedmiu do ośmiu minut. Została dokonana przez 125 jeźdźców wchodzących w skład trzeciego szwadronu szwoleżerów¹, w końcowej fazie walki wspieranych m. in. przez pierwszy szwadron pod dowództwem kapitana Tomasza Łubieńskiego, a następnie szwadron drugi i czwarty pod dowództwem majora Pierre'a Dautancourta². Jak podaje Marian Brandys w książce *Kozietulski i inni*:

przebyta szalonym tempem trasa natarcia wynosiła 2500 metrów. Zdobyto 16 armat³. 57-miu oficerów i szeregowych poległo bądź odniosło ciężkie rany. Stanowiło to prawie 50% stanu liczbowego szarżujących⁴.

Brawurowy atak polskich szwoleżerów na baterie hiszpańskie w krótkim czasie przeszedł do legendy. W tym kontekście szybko został podjęty przez XIX-wieczną literaturę oraz ikonografię polską i europejską. W środowisku polskim procesowi mitologizacji wydarzenia „jakim się żaden naród ani żadna historia poszczycić nie mogła”⁵ sprzyjało przede wszystkim jego przestrzenne, a potem również czasowe oddalenie, jak też początkowy brak bezpośredniej komunikacji między uczestnikami i świadkami a szerokimi warstwami

¹ M. Kukiel, *Zarys historii wojskowości w Polsce*, Kraków 1929, s. 216.

² R. Bielecki, *Somosierra 1808*, Warszawa 1989, s. 109–110.

³ Według relacji Andrzeja Niegolewskiego armaty stały w szyku 4x4 (A. Niegolewski, *Somosierra*, Poznań 1854, cyt. za: *Dał nam przykład Bonaparte. Wspomnienia i relacje żołnierzy polskich 1796–1815*, t. 1, Kraków 1984, s. 202, 203). Natomiast w świetle ustaleń najnowszej historiografii działa ustawione były w układzie 2x3 i 10 (R. Bielecki, *Szwolężerowie Gwardii*, Warszawa 1996, s. 57–58).

⁴ M. Brandys, *Kozietulski i inni*, t. 1, Warszawa 1967, s. 198–199.

⁵ K. Olszański, *Niepospolity ród Kossaków*, Kraków 1994, s. 169.

narodu⁶. Niepełna znajomość szczegółów oraz sprzeczne ze sobą relacje uczestników pozwoliły artystom na swobodną interpretację tematu, zgodnie z własną wizją. Ponadto w przypadku legendy Somosierry pojawia się, obok legendy poszczególnych postaci, nietypowe zjawisko legendy czynu, gloryfikujące heroizm bohatera zbiorowego, z którym mógł się identyfikować każdy⁷.

Do najbardziej znanych dzieł malarskich podejmujących tematykę szarży pod Somosierrą należą: *Bitwa pod Somosierrą* (znana również jako *Generał Bitwa pod Somosierrą* – Piotr Michałowski, 1837), *Wincenty Krasiński pod Somosierrą*, *Epizod z wojen hiszpańskich* (Horacy Vernet, 1816), *Kozietulski w wąwozie Somosierra* (Henryk Pillati, 1855). Kilkakrotnie motyw podejmował również January Suchodolski w obrazach: *Atak szwoleżerów Kozietulskiego pod Somosierrą*, *Szarża polska pod Somosierrą*, *Bitwa pod Somosierrą*, *Napoleon w wąwozach Somosierry*. Ponadto ukazywały się również liczne kopie, reprodukcje bądź inspirowane powyższymi wyobrażeniami litografie, sztychy *etc.* Obok przedstawionych powyżej prac do najbardziej znanych należą również dzieła członków malarskiego klanu Kossaków: Juliusza – *Somosierra* (1864), *Somosierra* (1868), *Spod Somosierry – jak szwoleżer Poniński na rekonesansie porwał żywcem Hiszpana i na koniu przed sobą dostarczył sztabowi języka* (1876); Wojciecha – *Bitwa pod Somosierrą* (1885), *Zamilkła bateria* (1909), *Szwoleżer gwardii polskiej* (1910), *Napoleon wjeżdża do zdobytego wąwozu Somosierra* (1912); Jerzego – *Szarża w Somosierze* (1927), *Szarża szwoleżerów w wąwozie Somosierry* (1929).

Pośród tych prac, odwołujących się do wspomnianej szarży, szczególne miejsce zajmuje, zrealizowana tylko w formie czterech szkiców, planowana panorama *Somosierry* W. Kossaka z pejzażem Michała Wywiórskiego. Ich analiza, poszerzona i uzupełniona o omówienie dwóch innych „typowych” obrazów o tym motywie (*Bitwa pod Somosierrą* z 1885 r. oraz *Szarża w wąwozie Somosierry* z 1907) stanowić będzie punkt wyjścia do refleksji dotyczącej oceny przekazu treści historycznej za pośrednictwem malarstwa.

BITWA POD SOMOSIERRĄ – 1885

Pierwsze podejście do tematu Somosierry w twórczości W. Kossaka stanowi obraz *Bitwa pod Somosierrą*⁸ malowany od grudnia 1883 r. do grudnia

⁶ J. R. Krzyżanowski, *Legenda Somosierry*, [w:] *Legenda Somosierry i inne szkice krytyczne*, Warszawa 1987, s. 141.

⁷ Tamże, s. 146–147.

⁸ Pole obrazowe stanowi prostokąt stojący (pionowy). Kompozycja obrazu jest otwarta, wielofiguralna, dynamiczna. Malarz zastosował szeroką gamę barwną – łącząc błękit nieba i dymów oraz ciepłe brązy skał i elementów umundurowania, a na pierwszym planie również czerwone chusty na głowach partyzantów. Na obrazie występuje głębia w formie kilku planów, którą

1885 r.⁹, a następnie wystawiony w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W zachowanej korespondencji nie występują uwagi odnoszące się do założeń, studiów bądź kompozycji obrazu. Tym samym, poza stwierdzeniem, iż przedstawia szarżę na jedną z hiszpańskich baterii, nie jest możliwe dokładniejsze sprecyzowanie ukazanego jej etapu.

Omawiany obraz stanowi jedną z pierwszych prób W. Kossaka zmierzenia się z tematyką batalistyczną. Autor wykorzystał odmienny od stosowanego dotychczas przez malarzy schemat kompozycyjny poprzez ukazanie na pierwszym planie Hiszpanów broniących baterii armat. Dopiero na drugim planie umieścił szarżujące, zgodnie z rzeczywistością, czwórkami wojsko, na tle skalistego pleneru wąwozu o stromych ścianach nawiązującego do innych przedstawień Somosierry. To nowatorskie, ale nawiązujące do klasycznych wzorców, pełne dynamizmu, ujęcie tematu spotkało się z pozytywnym przyjęciem ze strony dyrekcji i artystów, a potem również publiczności na wspomnianej wcześniej wystawie¹⁰.

PROJEKT PANORAMY „SOMOSIERRA” – ZACHOWANE SZKICE 1900

Kolejne „spotkanie” z tematem Somosierry nastąpiło w szczytowym okresie rozwoju artysty, przypadającym na lata 1895–1902 (tzw. okres berliński)¹¹. Wówczas W. Kossak stworzył swoje najstynniejsze dzieła, pośród których przodowały popularne wówczas panoramy¹². Forma ta szczególnie odpowiadała

podkreśla połączenie perspektywy powietrznej i kulisowej. Centrum treściowe pokrywa się z centrum geometrycznym obrazu.

⁹ List z 6 grudnia 1883 r., [w:] W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 1, *lata 1883–1907*, oprac. K. Olszański, Kraków–Wrocław, 1985, s. 45; List z 8 grudnia 1883 r., [w:] tamże, s. 47; List z 21 grudnia 1885 r., [w:] tamże, s. 115; List z 23 grudnia 1885 r., [w:] tamże, s. 116.

¹⁰ W. Kossak wspominał o tym w listach do żony: „jeszcze publiczność nie widziała, a już wszyscy z dyrekcji i z artystów winszują mi jako najlepszego mego obrazu” (List ze stycznia 1886 (bez daty dziennej), [w:] tamże, s. 122); „Tatka był na wystawie i winszował mi, że tak świetnie »Somosierra« wygląda” (List ze stycznia 1886 (bez daty dziennej), [w:] tamże, s. 123).

¹¹ I. Trybowski, *Kossak Wojciech Horacy*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Wrocław 1968–1969, z. 61, s. 249.

¹² Panorama – (z gr. *pan* – wszystko, *horama* – widok) duże malowidło na płótnie, rozpięte wewnątrz rotundy, na ogół nakrytej kopułą zaprojektowanej specjalnie do prezentacji dzieła oglądanego we wszystkich kierunkach (360°). Jej zadaniem jest stworzenie złudzenia rzeczywistego widoku lub wydarzenia poprzez zastosowanie m. in. skrótów perspektywicznych, umieszczenia na pierwszym planie (przed obrazem) elementów plastycznych, właściwego oświetlenia. Forma ta, stanowiąca rozwinięcie iluzjonistycznych scenografii barokowych, na przestrzeni XIX w. ulegała znacznej ewolucji – od angielskich i francuskich panoram miast lub krajobrazów do popularnych w drugiej połowie XIX w., zwłaszcza we Francji i Niemczech, scen batalistycznych (*Słownik*

artyście ze względu na dużą łatwość komponowania scen batalistycznych oraz umiejętność operowania masami wojsk na przestrzeni płótna¹³.

Po sukcesie panoram: *Racławice* (1893–1894) i *Berezyna* (1895–1896)¹⁴, podczas wystawiania tej drugiej w 1898 r. w Warszawie, powstała idea namalowania kolejnej. W liście z 20 września 1898 r. malarz pisał do żony: „Panorama nowa będzie się robić z pewnością w Warszawie i temat mnie zostawiają do wyboru pod warunkiem, by był historyczny, polski i cenzuralny”¹⁵. Zdaniem malarza takim właśnie tematem była Somosierra, która łączyła w sobie wspomniane warunki, a ponadto była „ogólnoeuropejska, jak cała epopeja napoleońska”¹⁶.

O wadze, jaką przywiązywał malarz do realizacji wspomnianego projektu świadczy fakt, iż poświęcił mu we *Wspomnieniach* dwa rozdziały: *Somosierra (1899–1900)*¹⁷ relacjonujący przygotowania i podróż do Hiszpanii oraz *Imertyński i W. Ks. Włodzimierz (1900)*¹⁸ przedstawiający walkę artysty o realizację planowanej panoramy mimo sprzeciwu generał-gubernatora, a także to, że wielokrotnie poruszał ów temat w swojej korespondencji.

W celu realizacji przedsięwzięcia powołano konsorcjum, którego prezesem został warszawski przemysłowiec i działacz społeczny Ludwik Czarnowski. W dniu 12 kwietnia 1899 r. w obecności warszawskiego rejenta Z. Wasiutyńskiego został zawarty akt spółki udziałowej panoramy *Somosierra*. Koszt udziału wynosił 5000 rubli, a wśród 22 udziałowców znaleźli się m. in. Scheiblerowie, Herbstowie, ordynat Edward Krasiński, Ludwik Czarnowski i Edward Reicher. Natomiast w początkach maja sfinalizowano kontrakt¹⁹. Równocześnie W. Kossak przystąpił do studiów historycznych epoki. Pośród źródeł, z których korzystał, wymienia popularne relacje uczestników i naocznych świadków sporządzone przede wszystkim w połowie XIX w.²⁰, m. in. przez Józefa Załuskiego, Andrzeja Niegolewskiego, Wincentego Toedwena, Tomasza Łubieńskiego i innych. Ponadto miał wgląd do korespondencji prowadzonej przez P. Michałowskiego oraz w bliżej niesprecyzowane źródła hiszpańskie²¹.

terminologiczny sztuk pięknych, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 268; K. Zwolińska, Z. Maliński, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1990, s. 216).

¹³ K. Olszański, *Niepospolity ród...*, s. 155.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ List z 20 września 1898 r., [w:] W. Kossak, *Listy do żony...*, s. 412.

¹⁶ W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1973, s. 161.

¹⁷ Tamże, s. 161–174.

¹⁸ Tamże, s. 175–182.

¹⁹ W. Kossak, *Listy...*, s. 427 (przyp. 3), 448 (przyp. 1), 454 (przyp. 1); List z 8 marca 1899 r., [w:] tamże, s. 440; List z dnia 15 maja 1899 r., [w:] tamże, s. 456.

²⁰ M. Brandys, *Kozietulski...*, s. 187.

²¹ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 161; List z 11 stycznia 1900 r., [w:] tenże, *Listy...*, s. 500.

Uzyskane informacje następnie uzupełnione zostały studiami terenowymi²². W listopadzie 1899 r. W. Kossak wraz z Michałem Wywiórskim, mającym wykonać pejzaże panoramy, wyjechali do Hiszpanii, aby znaleźć się na polu walki w porze roku zbliżonej do tej kiedy doszło do szarży. Wyjazd poprzedziło spotkanie artysty z generałem Aleksandrem Puzyrewskim, uznanym wówczas autorytetem w dziedzinie historii wojen napoleońskich oraz Somosierry²³. Uzyskane podczas konsultacji informacje znalazły dokładne odzwierciedlenie w rzeczywistym terenie. W liście do żony pisał:

Somosierra jest tak kompletnie i tak nadzwyczajnie inna od wszystkich opisów i tego, co ludzie o niej myślą, że po prostu zgłupiałem [...] kompletnie droga do Kuźnic od willi pani Krasieńskiej [...] Z opisem Puzyrewskiego zgadza się kompletnie²⁴.

Szerszy opis został zawarty przez malarza we *Wspomnieniach*:

mijamy tę skałę, która była bramą tego piekła, i widzimy naraz całe pole bitwy – szeroka dolina, wznosząca się łagodnie ku szczytowi siodła. Oprócz szosy wszystko zavalone głazami [...]. Od wejścia do wąwozu aż do szczytu siodła jest cztery kilometry. Szosa jest zamknięta z obu stron murem z głazów i obsadzona topolami, widać ją dokładnie całą, pomimo mgły jesiennej. Podobna błyskawicy piorunu, załamuje się parę razy i wreszcie prostą końcową linią strzela wprost aż do szczytu. [...] Porównując Somosierrę w naturze z płodami imaginacji naszej, nas malarzy, co ją chcieli ze swej fantazji odtworzyć, wygląda dla nie-żołnierza bardzo niewinnie, nie ma ani przepaści, ani jarów. Natomiast z punktu widzenia żołnierza i jeźdźca musiało to być wprost piekłem. [...] Najstraszniejszym „defile”, czyli wąwozem, była tutaj ta szosa otoczona murem, wśród łąki zavalonej głazami, na jakie dwa kilometry szerokiej.²⁵

Dokonane po raz pierwszy studia terenowe ukazały całkowicie mylne pojmowanie topografii odtwarzanej dotychczas jedynie na podstawie zachowanych relacji²⁶. Tym samym W. Kossak poddał krytyce wszystkie dotychczasowe kompozycje Somosierry ze swoją włącznie:

Malarze francuscy [...], polscy [...], ja i wielu innych, traktowaliśmy ten temat nie mając żadnych danych co do konfiguracji terenu, jak opisy uczestników szarży [...]. Opisy te są bardzo niedokładne, wskutek czego każda Somosierra była dotąd fantazją [...]. Nie ma jednego, który by choć

²² W relacji ze studiów terenowych w Hiszpanii, zawartej we *Wspomnieniach*, W. Kossak dokładnie zlokalizował rozmieszczenie wojsk w przestrzeni wąwozu oraz zanalizował przebieg szarży. Najwięcej miejsca poświęcił przy tym na opis scenarii przedstawionej w panoramie; zob. tenże, *Wspomnienia...*, s. 169–172.

²³ Zob.: A. Puzyrewski, *Szarża jazdy pod Somo-Sierra w Hiszpanji*, Warszawa 1899.

²⁴ List z dnia 14 listopada 1899 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 479.

²⁵ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 170–171, 173.

²⁶ W relacjach uczestników i świadków szarży informacje dotyczące topografii terenu są mało szczegółowe lub w ogóle ich brak, zob.: m. in. T. Łubieński, *Krótki opis bitwy pod Somo-Sierrą*, *Dodatek do Somosierry*, „Wanda” 1821, t. 4, s. 103–104; A. Niegolewski, *Somosierra...*; W. Szeptycki, *Somosierra. Z rękopisów pozostałych po jenerale Szeptyckim*, „Dziennik Literacki” 1862, nr 40, s. 313–316; W. Toedwen, *Relacja bitwy pod Somosierrą*, „Czas” 1855, nr 88, s. 99–104.

w przybliżeniu był w zgodzie z rzeczywistością²⁷, a moja „Somosierra”, to już chyba najmniej do prawdziwej podobna²⁸.

Swoją krytykę W. Kossak oparł m. in. na przytoczonym we *Wspomnieniach* fragmencie listu jednego z bohaterów omawianej szarży – A. Niegolewskiego do P. Michałowskiego:

Co do landszaftu, to wiele wmość panu powiedzieć nie mogę, pamiętam, że była gęsta mgła, a potem zaczął prószyć pierwszy listopadowy śnieg, zresztą wśród trzasku granatów i świstu kul, warczenia kartaczy i gęstego dymu z hiszpańskich dział, przyznam się szczerze, że na landszaft nie zwracał uwagi²⁹.

W Hiszpanii W. Kossak spędził tydzień³⁰. Wraz z M. Wywiórskim sporządzili w tym czasie szczegółową dokumentację malarską i fotograficzną³¹. Dokonali również wyboru konkretnego momentu z szarży, który miała przedstawiać panorama, decydując się na etap poprzedzający zdobycie drugiej baterii³². Dodatkowo w drodze powrotnej, podczas pobytu w Paryżu, W. Kossak przeprowadził studia dotyczące kostiumów hiszpańskich i francuskich w Musée de l'Armée oraz Detaille'a³³.

Po powrocie z Hiszpanii, jeszcze w listopadzie 1899 r., M. Wywiórski przystąpił do malowania pejzaży³⁴, które w styczniu 1900 r. o część figuralną uzupełnił W. Kossak³⁵. Mimo skrupulatnych studiów oraz zamiarów dochowania wierności realiom historycznym, malarz uległ artystycznej fantazji i wprowadził zmiany w szkicu, motywuując to następująco:

na jednym jest takie zielone błonie i strumyk kamienisty przez niego płynie. Otóż musimy tę łąkę zasłać gruzami i skałami, których co prawda w naturze nie ma, ale na panoramie być muszą, bo moje figury wyglądałyby jak ołowiane żołnierze na zielonym suknie³⁶.

²⁷ Moim zdaniem w kontekście topografii terenu dużą wartość dokumentalną ma chronologicznie pierwsza malarska wizja szarży pod Somosierrą pędzla Louis-François Lejeune'a (*Szarża pod Somosierrą*), ukończona w 1810 r. Autor, jako uczestnik kampanii hiszpańskiej i bezpośredni świadek wydarzenia, oddał w zarysie rzeczywiste ukształtowanie terenu, z szosą wiodącą przez dolinę, niemniej nie uniknął błędów w samym przedstawieniu szarży, np. umieszczając w jednym szeregu po ośmiu szarżujących. J. Polaczek, *Szkice do panoramy „Bitwa pod Somosierrą” Wojciecha Kossaka i Michała Wywiórskiego na tle malarstwa batalistycznego przełomu XIX i XX wieku*, Przemyśl 1999, s. 28.

²⁸ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 161–162.

²⁹ Tamże, s. 161.

³⁰ List z 14 listopada 1899 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 478.

³¹ Tamże, s. 480; W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 173.

³² „Wybraliśmy miejsce na podium, to znaczy na punkt, z którego patrzący na panoramę będzie widział i wlot szyi, z którego, wobec milczącej już baterii pierwszej, rusza sztab cesarza szosą naprzód” (W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 172).

³³ List z 14 listopada 1899 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 479.

³⁴ Tamże, s. 484.

³⁵ List z 3 stycznia 1900 r., [w:] tamże, s. 495; także następne.

³⁶ List z 23 stycznia 1900 r., [w:] tamże, s. 503.

Namalowane na przełomie 1899 i 1900 r. cztery szkice do panoramy, każdy o wymiarach 150 x 288 cm³⁷, były w przybliżeniu dziesięciokrotnym pomniejszeniem planowanej panoramy. Po ich wykonaniu, w lutym 1900 r. W. Kossak zawiózł je do Warszawy w celu przedstawienia członkom konsorcjum oraz konsultacji z generałem A. Puzyrewskim³⁸. Na miejscu okazało się, iż generał-gubernator książę Aleksander Imertyński z obawy przed nadmierną manifestacją uczuć patriotycznych ze strony widzów, jako warunek zrealizowania panoramy postawił jej wcześniejsze wystawienie w Moskwie lub Petersburgu³⁹. Brak w tych miastach stosownych budynków oraz dodatkowe koszty związane z przeniesieniem realizacji projektu, w zaistniałej sytuacji sprawiały, że jego wykonanie stało się niemożliwe. Jak wskazuje korespondencja, już w chwili podpisywania kontraktu W. Kossak nie był pewien akceptacji przez cenzurę rosyjską tematu panoramy⁴⁰. Sytuację dodatkowo zaostrzała niechęć księcia A. Imertyńskiego wobec generała A. Puzyrewskiego, który osobiście, jako konsultant, był zaangażowany w realizację przedsięwzięcia⁴¹. Ponadto przygotowanie panoramy była dla W. Kossaka priorytetem przede wszystkim ze względów finansowych. Już w momencie podpisywania kontraktu zaangażowano bowiem znaczne środki na wynajem odpowiedniego budynku oraz zamówiono materiały, m. in. farby i płótno⁴². Z kolei zmiana tematu panoramy w obliczu panującego w Warszawie kryzysu mogła doprowadzić do wycofania się udziałowców z przedsięwzięcia⁴³.

W zaistniałej sytuacji, chcąc ratować projekt, W. Kossak, mając znaczące wpływy na dworze berlińskim, zwrócił się o pomoc do cesarza Wilhelma II, który z kolei listownie interweniował u wielkiego księcia Włodzimierza, „jako najwyższej instancji w sprawach dotyczących sztuk pięknych w Rosji”⁴⁴. W początkach kwietnia 1900 r. malarz pojechał przedstawić swoje szkice

³⁷ W. Przybyszewski, *Somosierra*, „Spotkania z Zabytkami” 2008, nr 11, s. 8.

³⁸ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 175.

³⁹ Tamże, s. 176.

⁴⁰ Motyw ten przewija się wielokrotnie w korespondencji W. Kossaka, m. in. w liście do żony z 15.05.1899 r. w kontekście zatargu z Janem Styką, o budynek, w którym miała być wykonana panorama, pisał: „Swoją drogą bardzo mi to wszystko na rękę, bo w razie gdyby cenzura nie pozwoliła, nie mam nie tylko ambarasu z budynkiem i odbieram zadatek, ale jeszcze i wtenczas dostanę odstępnę” (List z dnia 15 maja 1899 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 456); a także w innych listach: „Żeby tylko Imertyński równie życzliwy był za tydzień, jak Puzyrewski” (List z 14 lutego 1900 r., [w:] tamże, s. 509–510).

⁴¹ Píše o tym W. Kossak do żony w liście z dnia 19.03.1900 r.: „trudności są [...] wywołane prawdopodobnie tym, że Imertyński nie cierpi Puzyrewskiego, który się tak do Somosierry pali...”; List z 19 marca 1900 r., [w:] tamże, s. 525.

⁴² „Budynek więc, pejzaż i Kazio już 24 000 rubli, a jeszcze płótno i farby, służba i paru pomocników dla idei humanitarno-patriotycznej, rusztowania i faux teren wyniosą z 15 000 rubli”; List z 21 kwietnia 1899 r., [w:] tamże, s. 452.

⁴³ List z 19 marca 1900 r., [w:] tamże, s. 525.

⁴⁴ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 177.

w Petersburgu⁴⁵. Jednakże pomimo uzyskanego tam poparcia realizacja panoramy *Somosierra* nie doszła do skutku i pozostała tylko w formie czterech szkiców, wystawionych dla warszawskiej publiczności w maju 1901 r.⁴⁶ W jej miejsce W. Kossak rozpoczął realizację panoramy *Bitwa pod Piramidami*⁴⁷, która – mimo dużych walorów artystycznych – przede wszystkim ze względu na tematykę obcą Polakom, nie cieszyła się powodzeniem podobnym dwóm poprzednim – *Raławicom* i *Berezynie*.

*LA GUERILLA (ZACHÓD)*⁴⁸

Podtytuł *La guerilla* – oznacza wojnę ludową. Fragment ów przedstawia piechotę francuską gen. Ruffina atakującą pozycje nieregularnych oddziałów hiszpańskich na tle pejzażu pasma górskiego Guadarrama z dominującym masywem Cerro Barrancal.

*VIVENT LES BRAVES DE BRAVES / DROGA Z BURGOS (PÓŁNOC)*⁴⁹

Na pierwszym planie W. Kossak przedstawił postać majora Philippe de Segura⁵⁰ salutującego rannym bohaterem szarży, który galopuje za Polakami wraz ze strzelcem konnym Gwardii. Na drugim planie po lewej stronie umieścił Napoleona oraz towarzyszących mu oficerów sztabowych i szarżę (strzelcy konni Gwardii i polscy szwoleżerowie) wjeżdżających przez kamienny mostek na część drogi odblokowanej w wyniku rozgrywającego się starcia. Natomiast po prawej stronie ukazał grupę szwoleżerów, którzy odnieśli rany lub zostali kontuzjowani podczas zdobywania drugiej baterii (m. in. kapitan Dziewanowski, nad którym pochylają się mniej poszkodowani). Na dalszym planie zostały namalowane liniowe oddziały francuskie.

⁴⁵ List z 6 kwietnia 1900 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 531.

⁴⁶ Tamże, *Listy...*, s. 605, przyp. 6.

⁴⁷ List z 23 maja 1900 r., [w:] tamże, s. 539.

⁴⁸ Pole obrazowe stanowi prostokąt leżący (poziomy). Kompozycja szkicu jest otwarta, wielofigurarna, symetryczna oraz dynamiczna – liczne diagonale. Zastosowana została szeroka gama barwna. Głębia w postaci kilku planów została dodatkowo zaakcentowana przez zastosowanie perspektywy malarskiej i powietrznej. Centrum treściowe kompozycji nie pokrywa się z centrum geometrycznym obrazu. Linia horyzontu została podniesiona.

⁴⁹ Pole obrazowe stanowi prostokąt leżący (poziomy). Kompozycja szkicu jest otwarta, wielofigurarna i dynamiczna (diagonale). Układ obrazu jest niesymetryczny z punktem ciężkości obrazu po lewej stronie. Malarz zastosował szeroką gamę barwną oraz zróżnicowanie walorowe stwarzające głębię w postaci kilku planów. Centrum treściowe nie pokrywa się z centrum geometrycznym obrazu.

⁵⁰ Jedyńy Francuz, który na ochotnika wziął udział w szarży. *Dał nam przykład...*, s. 208 (przyp. 4).

*LA CHARGE BRILLANTE S'IL EN FUT / SZARŻA NA BATERIE HISZPAŃSKIE
(WSCHÓD)*⁵¹

Szkic stanowi właściwe przedstawienie szarży. Prezentuje trzecią i siódmą kompanię lekkokonną⁵² po zdobyciu pierwszej baterii, które następnie przemieszczały się w kierunku drugiej wąskim, ograniczonym przez kamienny murek traktem. Na pierwszym planie po prawej stronie malarz ułokował uciekających wraz z wozem amunicyjnym Hiszpanów z regularnych oddziałów. Bliżej centrum kompozycji pokazał scenę dobijania rannego szwoleżera przez uciekającego partyzanta. Drugi plan stanowi wysadzona topolami droga, po której przemieszcza się walczący oddział. Po lewej ukazane zostały cztery armaty z pierwszej baterii pokryte ciałami kanonierów. Przed nimi przedstawiony jest pieszo porucznik Koziętulski, który po zabiciu pod nim konia, został wyłączony z walki. Natomiast w tle, na stokach góry Cebollena, przysłonięte dymem wystrzałów, widać oddziały piechoty hiszpańskiej, blokującej drogę Francuzom.

*DROGA DO MADRYTU OTWARTA (POŁUDNIE)*⁵³

W kompozycji wyraźnie dominuje pejzaż z topolami rosnącymi wzdłuż drogi, malowniczymi wzgórzami niknącymi w chmurach i we mgle. Batalistyczny charakter kompozycji oddaje pierwszy plan prezentujący sylwetki uciekających żołnierzy hiszpańskich i partyzantów, a także przemieszczające się na dalszym planie kolumny wojska.

Szkie do panoramy *Somosierra* charakteryzują się wysokim poziomem artystycznym oraz dobrym układem kompozycyjnym i dużą dynamiką akcji⁵⁴. Wydarzenie, które obrazują, zostało ukazane zgodnie z miejscową topografią, na podstawie rzetelnych i rozległych studiów zgodnych z ówczesnym stanem

⁵¹ Pole obrazowe stanowi prostokąt leżący (poziomy). Kompozycja szkicu jest zamknięta, wielofiguralna, dynamiczna. Malarz zastosował szeroką gamę barwną, zróżnicowaną walorowo. Mająca kilka planów głębia uzyskana została poprzez połączenie perspektywy malarskiej i powietrznej. Centrum treściowe nie pokrywa się z centrum geometrycznym obrazu. Linia horyzontu została podniesiona.

⁵² 3. kompanią dowodził kpt. Dziewanowski, 7. kpt. Piotr Krasieński (R. Bielecki, *Somosierra...*, s. 103).

⁵³ Pole obrazowe stanowi prostokąt leżący (poziomy). Kompozycja szkicu ma charakter otwarty, wielofiguralny, dynamiczny. Malarz uzyskał kilka planów tworzących głębię poprzez zastosowanie trzech rodzajów perspektywy: malarskiej, powietrznej i zbieżnej, z punktem ciężkości obrazu po prawej stronie. Szkic został wykonany w szerokiej gamie barwnej ze zróżnicowaniem walorowym. Jego centrum treściowe pokrywa się z centrum geometrycznym.

⁵⁴ K. Olszński, *Niepospolity ród...*, s. 183.

wiedzy. Z tego też punktu widzenia należy oceniać walory historyczne szkiców panoramy. Dotyczy to zwłaszcza podstawowego zarzutu wysuwanego wspólnie pod adresem artysty o umieszczenie w baterii czterech dział, podczas gdy w rzeczywistości pierwsze trzy baterie liczyły tylko po dwa działa. Ustalenia te są efektem prowadzonych w XX w. badań⁵⁵. Natomiast logika rozmieszczenia armat w kompozycji została w okresie wykonywania szkiców uznana za poprawną i spotkała się z aprobatą gen. A. Puzyrewskiego⁵⁶. Warto również zwrócić uwagę na przedstawione postacie prezentowane w mundurach służbowych – polowych (kurtki służbowe, polowe, spodnie barwy naturalnej podszyte skórą, zrolowane płaszcze założone przez prawe ramiona)⁵⁷, a nie w tradycyjnie dotąd odtwarzanych na obrazach mundurach paradnych.

SZARŻA W WĄWOZIE SOMOSIERRY – 1907

Ostatni z omawianych obrazów⁵⁸ jest prawdopodobnie jedną z najbardziej rozpowszechnionych wersji Somosierry pędzla W. Kossaka. W korespondencji malarz wymienia go tylko raz w kontekście finansów⁵⁹. Płótno przedstawia zdobycie jednej z hiszpańskich baterii. Podobnie jak w przypadku pierwszej kompozycji z 1885 r., brak uwag odnoszących się do związanych z nim założeń, studiów bądź kompozycji uniemożliwia sprecyzowanie etapu szarży, który ukazuje. Uważane wcześniej za nowatorskie umieszczenie na pierwszym planie Hiszpanów broniących baterii armat, a na drugim planie szarży, z czasem stało się charakterystycznym rozwiązaniem w twórczości W. Kossaka. Tym samym obraz stanowi typowy wytwór malarza z tamtego okresu – rutynowy, o bardzo popularnym i wielokrotnie reprodukowanym motywie skierowanym do masowego odbiorcy o słabo wyrobionym guście.

Omówione powyżej obrazy powstały w różnych etapach twórczości W. Kossaka. Na ich przykładzie widać doskonale ewolucję twórczości artysty od pierwszych pozytywnie przyjętych prób batalistycznych, poprzez szeroko zakrojoną, wielką kompozycję stworzoną u szczytu kariery malarskiej, do popularnego, aczkolwiek pozbawionego większych walorów artystycznych,

⁵⁵ Zob. R. Bielecki, *Szwolężerowie...*, s. 57–58,

⁵⁶ W. Kossak, *Wspomnienia...*, s. 175.

⁵⁷ A. Ziółkowski, *Pierwszy Pułk Szwolężerów Gwardii Cesarskiej 1807–1815*, Pruszków 1996, s. 78.

⁵⁸ Pole obrazowe stanowi prostokąt leżący (poziomy). Kompozycja jest zamknięta lewostronnie, wielofiguralna, dynamiczna. Malarz uzyskał głębię dzięki zastosowaniu perspektywy powietrznej. Zastosował wąską gamę barwną w tonacji zimnej, z ciepłymi akcentami kolorystycznymi i zróżnicowaniem walorowym. Centrum treściowe obrazu pokrywa się z jego centrum geometrycznym.

⁵⁹ List z 2 lipca 1907 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 833.

„rutynowego” obrazu mającego zadowolić odbiorcę o niezbyt wyrobionych gustach. Jednocześnie twórczość W. Kossaka znakomicie obrazuje wspomniane zjawisko legendy czynu. W swojej interpretacji tematu, utrwalonej w szkicach do panoramy, malarz nie portretuje poszczególnych bohaterów bitwy, lecz umieszcza ich na dalszej płaszczyźnie (np.: porucznik Koziętulski przedstawiony został na drugim planie, również w ten sposób ukazał Napoleona)⁶⁰. Podobnie na obrazach przedstawiających poszczególne epizody szarży unika portretowania bohaterów, na rzecz prezentowania anonimowych szwoleżerów. Dzięki ujętej w ten sposób kompozycji każdy odbiorca łatwo mógł się utożsamić z uczestnikami szarży.

Wojciech Przybyszewski w artykule *Somosierra* stwierdził: „dotychczas w sztuce nikomu nie udało się przedstawić szarży zgodnej z faktami historycznymi”⁶¹. Niemniej jednak moim zadaniem najbardziej wierną próbę odtworzenia historycznego przebiegu szarży pod Somosierrą stanowią cztery szkice do panoramy *Somosierra* pędzla W. Kossaka i M. Wywiórskiego. Oparte na pogłębionych studiach historycznych, topograficznych oraz terenowych, w pełni uwzględniały stan ówczesnych badań nad epoką napoleońską, co pozwoliło, pomimo „poprawek” podyktowanych malarską wizją, na stworzenie – przynajmniej w ogólnym zarysie – obrazu wiernego realiom historycznym. Przede wszystkim jednak są one dokumentem tego, jak sam malarz „pojmował »Somosierrę« i jak chciał ją zrobić”⁶².

Magdalena J. Pawlak

PAINTING VERSUS HISTORIC VIEW OF SOMOSIERRA CHARGE ON THE BASIS OF SKETCHES FOR WOJCIECH KOSSAK'S *SOMOSIERRA* PANORAMA

The charge of Polish light cavalrmen on Spanish batteries in Somosierra passage took place on November 30, 1808. As historic subject it was presented many times on canvases of, among others, Henryk Pillati, Horace Vernet, Piotr Michałowski, January Suchodolski, as well as three generations of Kossak, the family of Polish painters – Juliusz, Wojciech and Jerzy.

In 1899 Wojciech Kossak started, in cooperation Michał Wywiórski, preparations for realization of another panorama, the motif of which was to be the above mentioned charge. The whole project was not completed due to political reasons, however, four painting sketches were prepared: *La guerrilla* (west) – presenting French infantry attacking positions of Spanish troops against the

⁶⁰ Opisane założenie kompozycyjne opisał w korespondencji z żoną: „Komponuję tak, aby zachowując interes momentu historycznego nie mieć za dużo figur pierwszoplanowych” (List z 11 stycznia 1900 r., [w:] tamże, s. 501–502).

⁶¹ W. Przybyszewski, *Somosierra...*, s. 3.

⁶² Parafraza cytatu zamieszczonego w liście do żony z dnia 26 lutego 1900 r.: „Szkic na wieki pozostanie dokumentem, jak pojmowałem »Somosierrę« i jak chciałem ją zrobić; List z 26 lutego 1900 r., [w:] W. Kossak, *Listy...*, s. 516.

background of a mountain range; *Road to Burgos* (north) with Napoleon on a bridge and Polish light cavalymen; *Charge on Spanish batteries* (east) presenting the real charge between the first and the second Spanish batteries; *The road to Madrid is opened* (south), where landscape is dominant and battle accent constitute silhouettes of running away Spanish soldiers and partisans.

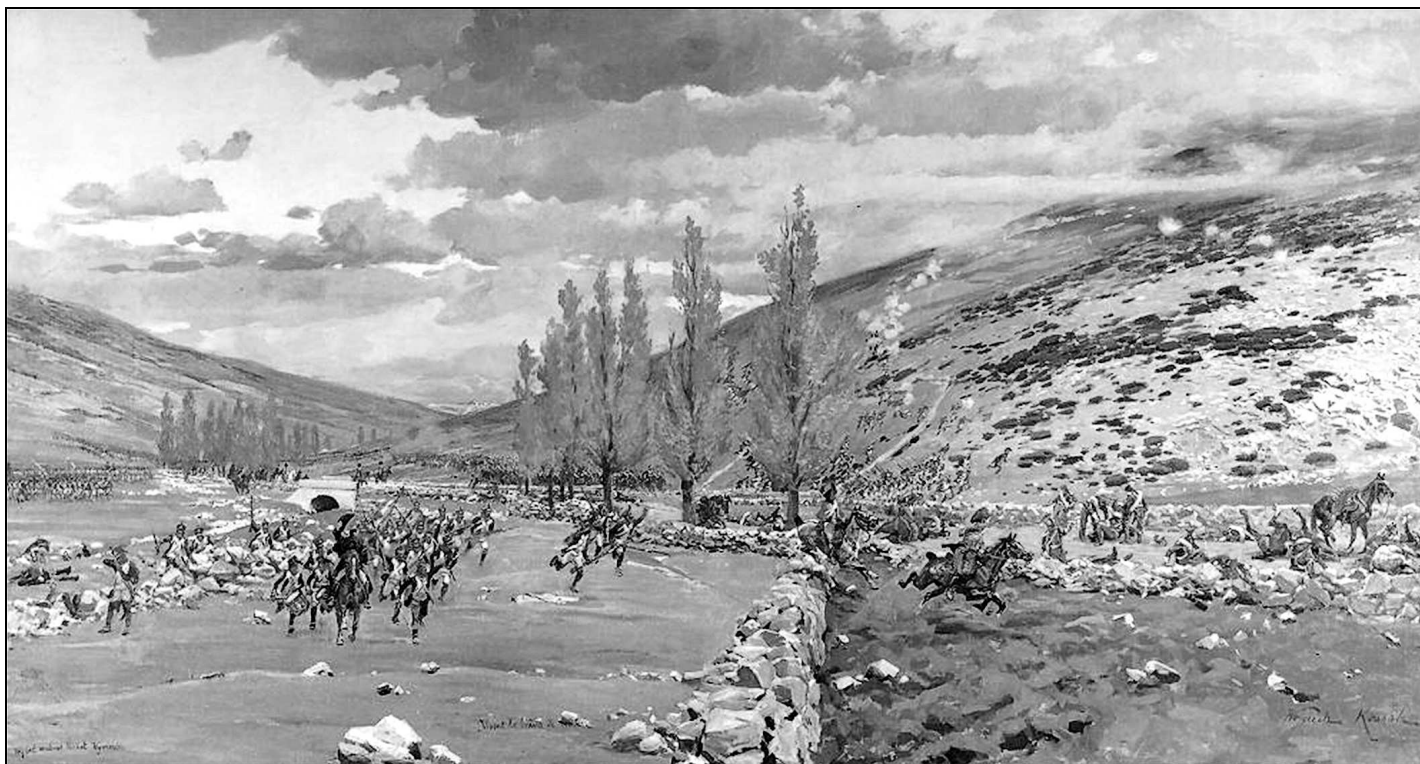
As opposed to earlier painting evocations, the sketches for the panorama were preceded with solid historic and field studies in Spain, as well as consultations with gen. Aleksander Puzyrewski, a recognized author of historic works about Napoleonic wars. Landscape backgrounds made by M. Wywiórski were conformable with the local topography, whereas Wojciech Kossak, as one of only a few painters, who presented the fighting soldiers in battle uniforms. Therefore, the above sketches are the most accurate attempt to reconstruct the historic image of the charge.



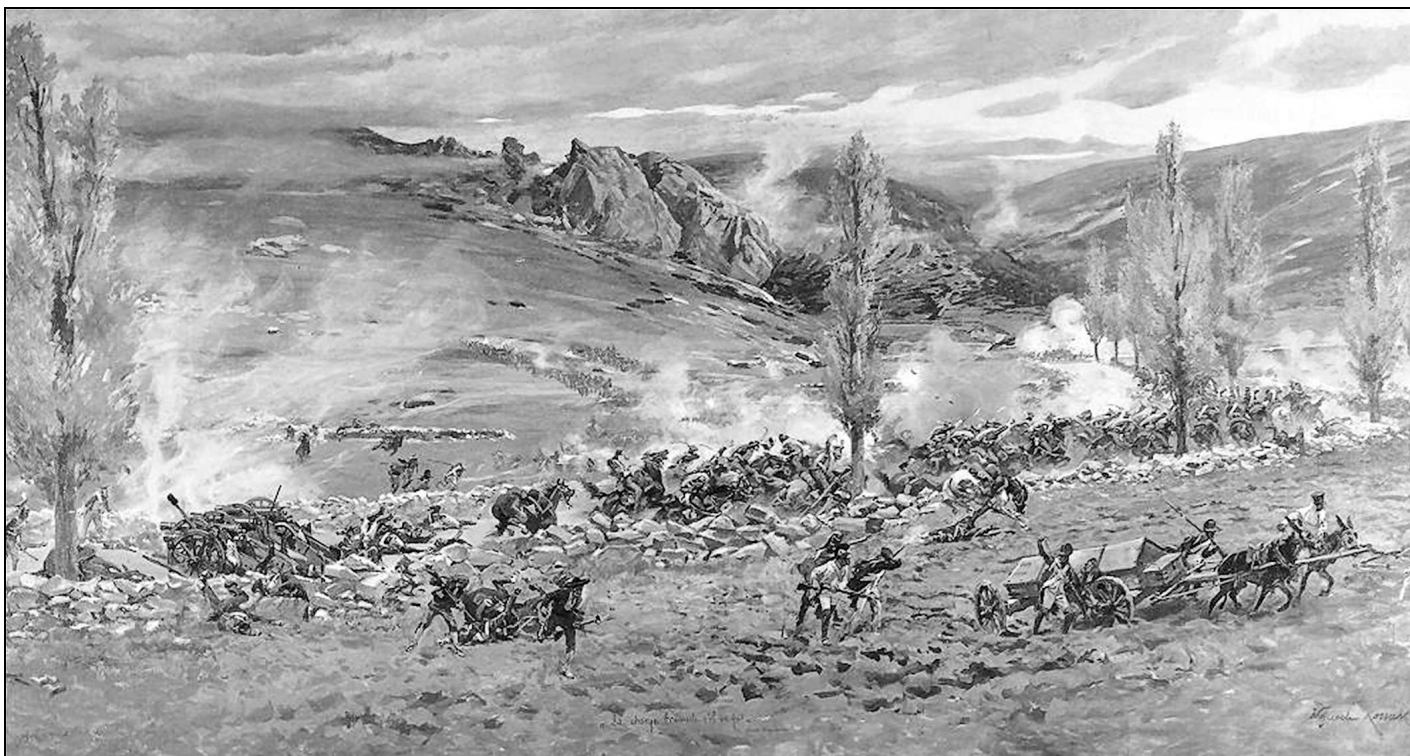
Wojciech Kossak, Michał Wywiórski

La guerilla (zachód) – szkic do panoramy *Somosierra* (1900)

(wykorzystane szkice pochodzą ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, sygn. MPS 4810-4813)



Wojciech Kossak, Michał Wywiórski
Vivent les braves de braves / Droga z Burgos (północ) – szkic do panoramy Somosierra (1900)



Wojciech Kossak, Michał Wywiórski
La charge brillante s'il en fut / Szarża na baterie hiszpańskie (wschód) – szkic do panoramy Somosierra (1900)



Wojciech Kossak, Michał Wywiórski
Droga do Madrytu otwarta (południe) – szkic do panoramy *Somosierra* (1900)