

Powstanie styczniowe w sztuce

Powstanie styczniowe stało się tematem wielu dzieł plastycznych – tworzonych nie tylko pod bezpośrednim wpływem zrywu, lecz nawet kilkadziesiąt lat po jego upadku. Do dzisiaj spoglądamy na rok 1863 właśnie przez pryzmat tych wizji artystycznych.

„Nie w literaturze, lecz w plastyce, w kartonach Grottgera, znalazły nieszczęścia narodowe lat 1861–1863 najszlachetniejsze i najwspanialsze swe odbicie” – pisał w 1932 roku historyk sztuki Mieczysław Treter. Trudno wskazać innego artystę, którego twórczość odegrałaby podobną rolę w ukształtowaniu powszechnego wyobrażenia o powstaniu styczniowym. Dlatego też wyobrażając sobie powstanie styczniowe, mamy przed oczami jego dzieła.

Pozycja Artura Grottgera była związana również ze wzrostem znaczenia sztuk plastycznych w kulturze polskiej, jaki można zaobserwować w drugiej części XIX wieku. W połowie stulecia miała miejsce symboliczna wymiana pokoleniowa: śmierć Juliusza Słowackiego (1849), Adama Mickiewicza (1855) i Zygmunta Krasińskiego (1859) splotła się z początkiem kariery artystycznej Grottgera (rocznik 1837) czy młodszego o rok Jana Matejki, przypadającym właśnie na lata sześćdziesiąte. W pewnym uproszczeniu można więc powiedzieć, że obraz powstania listopadowego (1830–1831) został utrwalony przede wszystkim w poezji – na przykład w utworach *Reduta Ordona* Mickiewicza i *Sowiński w okopach Woli* Słowackiego – a powstanie styczniowe postrzegamy głównie przez pryzmat sztuk wizualnych.

Przyglądając się sztuce z tego okresu, trzeba pamiętać o czynnikach, które miały wpływ na przedstawianie powstania styczniowego. Jednym z nich była zróżnicowana sytuacja artystów pod zaborami. Malarze z Galicji mieli dużo więcej swobody w doborze tematyki i środków wyrazu niż mieszkańcy zaboru rosyjskiego, którzy często musieli ograniczyć się do pozornie neutralnych przedstawień o zakamuflowanym znaczeniu. Partyzancki charakter walk oraz ostateczna klęska zrywu odzwierciedlano nie w scenach batalistycznych, a w pracach pokazujących samotnych powstańców na bezdrożach czy opłakiwanie zmarłych. Hasła solidarności społecznej i narodowej znalazły swój wyraz między innymi w portretowaniu przedstawicieli różnych wyznań i stanów. Natomiast w licznych scenach rozgrywających się w przestrzeni polskich domów można dostrzec wzrost znaczenia sfery prywatnej – niepodporządkowanej rosyjskiemu zaborcy w przeciwieństwie do instytucji publicznych. Powstanie styczniowe – które wybuchło 22 stycznia 1863 roku w zaborze rosyjskim – łączyło się w świadomości zbiorowej z wcześniejszym okresem manifestacji patriotyczno-religijnych. Opinią publiczną wstrząsnęły szczególnie wydarzenia z 27 lutego 1861 roku, kiedy to rosyjscy żołnierze strzelali do tłumu, rozpędzając polską demonstrację narodową.

Pogrzeb pięciu poległych wówczas mężczyzn odbył się 2 marca i zamienił się w kolejną manifestację patriotyczną. Uczestników uroczystości uwiecznili na obrazach warszawscy malarze Henryk Pillati i Aleksander Lesser (prace należą do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). *Pogrzeb pięciu ofiar manifestacji w Warszawie w roku 1861* (1865) Pillatiego ukazuje moment opuszczania przez kondukt pogrzebowy kościoła Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu. Z kolei *Pogrzeb pięciu ofiar* (1861) Lessera przedstawia żałobników już na cmentarzu. Po pozornym uspokojeniu sytuacji i pewnych ustępstwach ze strony władz carskich nastąpiły kolejne krwawo tłumione manifestacje. 8 kwietnia 1861 roku rosyjskie wojsko ostrzelało bezbronných demonstrantów, zabijając ponad sto osób i raniąc kolejnych kilkaset, a 15 października wtargnęło nawet do kościołów, by wyciągnąć z nich Polaków modlących się w rocznicę śmierci Tadeusza Kościuszki. Scenę tę przedstawia obraz *Atak*

kozaków na kościół oo. Bernardynów w Warszawie (1861) Polikarpa Gumińskiego, znajdujący się w Muzeum Wojska Polskiego.

Wiadomości o tragicznych wydarzeniach rozgrywających się w Warszawie wpłynęły na Artura Grottgera, który w tym czasie mieszkał i pracował w Wiedniu. Prawdopodobnie wiosną 1861 roku rozpoczął pracę nad cyklem rysunkowym *Warszawa I* (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu). Na siedmiu planszach przedstawił kameralne sceny odnoszące się do warszawskich wypadków i układające się w logiczny ciąg: od modlitwy w kościele, przez demonstrację i śmierć pierwszej ofiary, po modlitwę wdowy i zamknięcie świątyni. Artysta stworzył również drugą wersję cyklu, *Warszawa II* (1862), która przez lata pozostawała nieznana. Po wystawie w Londynie w 1862 roku trafiła do angielskiego kolekcjonera i dopiero w 1926 roku odnaleziono tę pracę Grottgera w zbiorach Victoria and Albert Museum (pozostaje tam do dzisiaj).

W warszawskich cyklach kształtował się już sposób przedstawiania przez Grottgera współczesnych wydarzeń, który artysta rozwinie później w *Polonii*. Choć jego rysunki porównywano do reportażowych ujęć, to celowo sięgał on po alegoryzację i monumentalizację. Anonimowi bohaterowie stają się podobni do ważnych postaci historycznych, które mogłyby zaludnić dzieła Jana Matejki czy Wojciecha Gersona. Dzięki temu są nośnikami idei narodowej i symbolem całej wspólnoty protestujących i cierpiących mieszkańców Warszawy. Grottger śledził prasowe doniesienia i otrzymywał informacje od przybywających do Wiednia Polaków, ale nie ilustrował konkretnych sytuacji – raczej trafnie uchwycił panującą wówczas atmosferę.

Niektóre motywy istotne dla ikonografii powstania styczniowego ukształtowały się więc jeszcze przed 1863 rokiem. We wspomnianych dziełach odzwierciedlenie znalazł na przykład motyw solidarności, który – jak stwierdził Bogusław Mansfeld – „występował w trojakim, wzajemnie warunkującym się sensie – jako solidarność pokoleń, solidarność warstw społecznych i solidarność narodowości składających się na rozebraną między sąsiadów Rzeczpospolitą”. Na obrazach Pillatiego i Lessera wizualny znak tej jedności stanowią sportretowani uczestnicy pogrzebu, wśród których są zarówno arcybiskup Antoni Fijałkowski, jak i rabin Dow Ber Meisels oraz pastor Leopold Otto. Grottger pokazał solidarność mieszkańców różnych stanów i wyznań w cyklu *Warszawa I* na kartonach *Chłop i szlachta (III)* oraz *Żydzi warszawscy (IV)*.

Innym ważnym motywem z tego okresu stała się postać wdowy (i jednocześnie młodej matki) z obu warszawskich cykli Grottgera. Bohaterki kartonów *Wdowa* wyznaczyły pewien stereotypowy ideał Polki – w żałobie prywatnej i narodowej jednocześnie, dzielnej i nieugiętej, otoczonej gromadką dzieci. Artysta bardzo często czynił bohaterkami swoich prac kobiety, co miało związek również tym, że dom rodzinny – na skutek zawłaszczenia przez zaborców przestrzeni publicznej – zyskał dla Polaków znaczenie polityczne. Jak pisał Jan Prokop, „jest przy tym świątynią ojczyzny wygnanej z ulic i placów. Tam przechowuje się narodowe pamiątki [...]. Zaś strażniczką patriotycznego znicza będzie kobieta: matka, siostra, narzeczona. Ona też będzie symbolicznie prezentować Ojczyznę w jej aureoli uczuciowej, Ojczyznę w ucisku i utrapieniu potrzebującą pomocy i odwołującą się do męskiej rycerskości i honoru”.

Przestrzeń polskiego domu – broniona i beczeszczona – pojawiła się wielokrotnie w kolejnym cyklu Grottgera, czyli *Polonii* (1863). Został on zakupiony przez Węgra Jánosa Pálffyego i obecnie znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, ale stał się powszechnie znany dzięki reprodukcjom fotograficznym. Na cykl składa się dziewięć kartonów pokazujących przebieg powstania – od *Branki (II)* (przymusowego poboru młodych Polaków do wojska rosyjskiego w nocy z 14 na 15 stycznia 1863 roku) po opłakiwanie poległych *Na pobojuwisku (IX)*. Teatralne pozy

i dramatyczne gesty wyidealizowanych bohaterów w jasny sposób pokazują odbiorcy, jak odważni są Polacy i jak straszne chwile przeżywają. Wszyscy Grottgerowscy powstańcy są dzielni, młodzi i przystojni. Podobne do siebie kobiety mają klasyczne rysy twarzy, posągowe kształty i gładko upięte włosy, noszą skromne czarne suknie i biżuterię patriotyczną. Wyraźnie został ukazany także podział ról pomiędzy kobietami a mężczyznami: one uosabiają bierność i emocjonalność, oni – aktywność i opanowanie.

Artysta przedstawił polski zryw z perspektywy pojedynczych ludzi i rodzin, których losy z jednej strony poruszają widza osobistym wymiarem, a z drugiej – urastają do rangi symbolu. „W twórczości Grottgera fakt polityczny jest, co najwyżej, przedstawiony pośrednio. Dostrzegamy natomiast jego konsekwencje, które dotyczą najmniejszej komórki społecznej – rodziny. Artystę interesuje bardziej nie to, «jak było», lecz to, «co się czuło». [...] Pragnąc przekazać pełny ciąg zdarzeń, a także własną ich interpretację, wiąże on ujęcia pojedynczych epizodów w cykl” – stwierdził Jerzy Malinowski.

Opowieść o bohaterach styczniowego zrywu przez pryzmat ich życia prywatnego Grottger kontynuował również w malarstwie. Alegoryczny dyptyk *Rok 1863* z Muzeum Narodowego w Krakowie, czyli *Pożegnanie* (1866) i *Powitanie* (1865), przedstawia rozstającą się i witającą parę: młodą kobietę i powstańca. *Po powstaniu (W drodze do kościoła)* z Muzeum Narodowego we Wrocławiu czy *W Saskim Ogrodzie* z Muzeum Narodowego w Warszawie unaoczniają natomiast zmiany, jakie w życiu rodzinnym wprowadził rok 1863. Pierwszy obraz ukazuje kobietę w żałobie, dziewczynkę i młodego mężczyznę – kalekę poruszającego się o kulach, zapewne ранego w czasie powstania. Druga kompozycja przedstawia polską rodzinę (kobiety w żałobie, dziecko i wiekowego mężczyznę) oraz rosyjskiego żołnierza (kozaka kubańskiego) bez nogi. Nieobecnym bohaterem pozostaje powstaniec styczniowy – mąż, ojciec, syn – którego dramatycznych losów widz może się tylko domyślać.

Po podobne wątki – czerpiąc inspiracje z twórczości Grottgera – sięgali także inni artyści. *Scena z 1863 roku – Rewizja* Władysława Bakałowicza wydaje się zręczną kompilacją tematów wprowadzonych do ikonografii roku 1863 przez autora *Polonii*. Na znajdującej się w Muzeum Narodowym w Warszawie kopii z 1902 roku, pędzla Franciszka Żytkiewicza, rozpoznajemy motywy z takich dzieł Grottgera, jak *Pożar dworu pod Miechowem* (1864/1865) czy *Obrony dworu (VI)* z cyklu *Polonia*. Z kolei Franciszek Streitt na obrazie *Pożegnanie w więzieniu* (1870) z Muzeum X Pawilonu Cytadeli (oddziale Muzeum Niepodległości w Warszawie) wykorzystał temat rozłąki z rodziną. Podobnie jak w Grottgerowskim cyklu jest widoczny kontrast pomiędzy spokojem mężczyzny a emocjonalną reakcją kobiet.

Wspomniana już idea solidarności wybrzmiewa wyraźnie w kolejnym cyklu Grottgera, czyli *Lituanii* (1864–1866) poświęconej powstaniu na Litwie. Co więcej, artysta zamierzał również stworzyć *Roxolanię*, a więc serię prac poświęconych zrywowi na Rusi. Przedwczesna śmierć w 1867 roku nie pozwoliła mu jednak zrealizować tych planów. W litewskim cyklu artysta powtórzył w dużej mierze zabiegi wykorzystane w *Polonii*: skupienie się na niewielkiej liczbie postaci, klarowne ukazanie emocji, alegoryzacja scen. Zrezygnował jednak z pokazywania różnych rodzin, czyniąc głównymi bohaterami leśnika oraz jego żonę. Kartony składają się na zapis losów tej pary: od wyruszenia przez mężczyznę na wojnę, przez walkę i jego bohaterską śmierć, po przejęcie patriotycznych zadań przez kobietę i jej syberyjską katorgę. Lituania jest również bardziej nierealna, metafizyczna, mroczna. Na otwierającym cykl rysunku *Puszcza (I)* po lesie snuje się widmo Śmierci z kosą, na piątym kartonie do domu rodzinnego wraca tytułowy *Duch (V)* poległego męża, a historię zamyka *Widzenie (VI)* – przebywającej na zesłaniu żonie leśnika ukazuje się Matka Boska.

Co ciekawe, powstawało właściwie niewiele dzieł batalistycznych związanych ze styczniowym zrywem. Potyczki ilustrowali między innymi Juliusz Kossak czy Michał Elwiro Andriolli. Również Grottger

poświęcił samym powstańcom i prowadzonym przez nich walkom stosunkowo niewiele miejsca. W *Polonii* odniesienia do toczonego boju pojawiają się właściwie jedynie na dwóch kartonach: przygotowywaniu broni na rysunku *Kucie kos (III)* oraz tytułowej *Bitwie (IV)* w lesie. Widoczne są raczej skutki – to ranni żołnierze w *Schronisku (V)* i polegli *Na pobojuwisku (IX)* czy zrozpaczona rodzina, która właśnie poznała *Żałobne wieści (VIII)*. Podobnie rzecz ma się z *Lituanią*: powstańców w działaniu widzimy jedynie w *Boju (IV)* oraz podczas składania poprzedzającej bitwę *Przysięgi (III)*.

Dla ikonografii roku 1863 bardziej charakterystyczne są prace ukazujące prozę codzienności żołnierzy. To nie historia epickich bitew i spektakularnych triumfów, a raczej obraz beznadziejnej walki o przetrwanie. Obrazy Maksymiliana Gierymskiego i Adama Chmielowskiego (późniejszego świętego brata Alberta) przedstawiają zagubionych powstańców przedzierających się przez pola i lasy. Najbardziej znanym dziełem o tej tematyce jest *Patrol powstańczy* (około 1873) Gierymskiego z Muzeum Narodowego w Warszawie. Bezimienni, niepewni, samotni żołnierze zostali ukazani bez patosu. Na obrazie tego samego artysty, zatytułowanym *Powstaniec 1863* (około 1869), nawet krajobraz wydaje się wrogi samotnemu jeźdźcowi. Podobną atmosferę można wyczuć w kompozycji *Biwak powstańców w lesie (Na pikiecie)* (1873–1874) Chmielowskiego. Ludomir Benedyktowicz przedstawił natomiast kameralną scenę modlitwy nad grobem poległego towarzysza (*Nad mogiłą powstańca*, 1873 lub 1875).

Znamienny wydaje się fakt, że ci trzej autorzy brali czynny udział w walkach. Wśród powstańców styczniowych znalazło się w sumie kilkadziesiąt młodych – lub przyszłych – artystów. Wielu z nich podejmowało później w swojej twórczości tematykę roku 1863. Oprócz wspomnianych malarzy można wymienić między innymi Michała Elwiro Andriollego, Aleksandra Sochaczewskiego czy Kazimierza Alchimowicza. Udział w powstaniu często wpływał w fatalny sposób na całe ich dalsze życie. Benedyktowicz stracił w potyczce obie dłonie (mógł malować dzięki specjalnej konstrukcji mocowanej do ramienia), Chmielowskiemu amputowano nogę, Gierymski zmarł młodo na chorobę płuc. Nierówna walka i widok śmierci towarzyszy musiały również pozostawić głębokie urazy w psychice młodych artystów. Dla wielu przedstawicieli tego pokolenia powstanie nie było wojenną epopieją.

Powstanie styczniowe stało się tragicznym doświadczeniem pokoleniowym tysięcy Polaków, dlatego też tematyka ta była żywa w sztuce jeszcze przez co najmniej trzy dekady. W dziełach powstałych w późniejszym okresie widać już zmieniające się tendencje w malarstwie. Czasem artystów inspirowały wspomnienia z dzieciństwa, jak w przypadku Józefa Chełmońskiego, Antoniego Piotrowskiego czy Stanisława Witkiewicza. *Ranny powstaniec* Witkiewicza (1881) z Muzeum Narodowego w Warszawie czy *Scena z powstania 1863 roku* Piotrowskiego (1881) z Muzeum Książąt Lubomirskich (oddziału Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich) to realistyczne obrazy przedstawiające codzienne tragedie ludzi zaangażowanych w powstanie, bez patosu bohaterów Grottgera. Wyjątkowy na tym tle wydaje się *Epizod z powstania 1863* Chełmońskiego (1884–1885), w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym artysta zaakcentował aktywny udział kobiet w zrywie – wśród sześciu powstańców na koniach można dostrzec trzy żołnierki.

Istotnym elementem powstańczej ikonografii – dopełniającej tragiczny finał zrywu – są sceny przedstawiające poległych oraz żałobę po nich. W romantycznej narracji cierpienie i śmierć za Ojczyznę zostają uświęcone. Sakralizacja ta wyraźnie jest widoczna w kompozycji *Na pobojuwisku (IX)* z cyklu *Polonia*, która przypomina motyw Opłakiwania. Matka poległego żołnierza upodabnia się do Matki Boskiej, a powstaniec – do Chrystusa zdjętego z krzyża. Co warto podkreślić, na ciele mężczyzny właściwie nie widać ran oraz krwi. Podobnie zostali ukazani bohaterowie kartonu *Po odejściu wroga*

(VII); gdyby nie pozy, w jakich zastygli, można by sądzić, że śpią. W tym wypadku artysta wyeksponował jednak zaciśniętą pięść mężczyzny, co można odczytywać jako gest siły i zaprzysiężonej zemsty. Podobny zabieg wykorzystał Piotrowski w *Scenie rozstrzelania powstańca na stokach cytadeli* (1885) z Muzeum Wojska Polskiego.

Jak już zostało zasygnalizowane, w ikonografii powstania styczniowego często posługiwano się czytelną symboliką. Wielu bohaterkom cyklu *Polonia* można na przykład przypisać cechy personifikacji Ojczyzny, przedstawianej jako młoda kobieta w białej szacie, ofiara zaborców, którą Polacy muszą obronić. Postaci z kartonów *Branka* (II), *Obrona dworu* (VI) czy *Po odejściu wroga* (VII) to właśnie bezbronne i niewinne cierpiénice, które potrzebują obrońców lub mścicieli. Na karcie tytułowej (I) tego cyklu Grottger przedstawił natomiast alegoryczną scenę uwalniania Polonii przez postać w czapce frygijskiej (rewolucyjnym symbolu wolności). Antyczny kostium postaci pozwolił artyście na uniwersalizowanie kompozycji. Z kolei Jan Matejko w obliczu upadku powstania w 1864 roku rozpoczął pracę (której nigdy nie ukończył) nad kompozycją nazywaną *Zakuwana Polska, Polonia* lub *Rok 1863*. Personifikacja Polski została ukazana jako młoda kobieta w czarnej, żałobnej sukni. Carscy oficerowie przypatrują się zakuwaniu jej rąk w łańcuchy. Leżąca bezwładnie na ziemi postać to uosobienie Litwy, a odciągana od Polonii bohaterka w białej szacie – Rusi. Scena rozgrywa się w sprofanowanej przestrzeni świątyni, w obecności biernego i zniewolonego tłumu: matki z dzieckiem, zakonnika, skazanych powstańców.

Tematykę powstańczą w sztuce zamykają dzieła przedstawiające losy zesłańców na Sybir. Artyści akcentowali przede wszystkim cierpienia Polaków, ukazując nieludzkie warunki życia, pracę ponad siły, a nawet śmierć z wyczerpania. Motyw ten dominuje w malarstwie Aleksandra Sochaczewskiego – artysty pochodzenia żydowskiego (właściwie nazywał się Lejb Sonder), który sam został skazany na dwadzieścia lat zesłania. Po powrocie z Syberii namalował cykl ponad stu obrazów, na których przedstawiał realia znane z własnego doświadczenia. Do najbardziej poruszających dzieł Sochaczewskiego należy symboliczne *Pożegnanie Europy* (1890–1894), ukazujące grupę zesłańców przy słupie granicznym. Tytuły innych jego prac, takie jak *W drodze do katorgi*, *Śmierć na taczce* czy *Ofiara kruków*, wyraźnie wskazują poruszaną tematykę. Twórczość Sochaczewskiego jest prezentowana w Muzeum X Pawilonu Cytadeli (oddziale Muzeum Niepodległości w Warszawie).

Również Kazimierz Alchimowicz, autor obrazu *Na etapie (Zesłańcy)* (1894), do około 1869 roku przebywał na zesłaniu, gdzie zaczął amatorsko rysować (właściwą edukację artystyczną rozpoczął dopiero po powrocie). Motyw powstańców skazanych na zesłanie znajdziemy również w dziełach Grottgera (przykładem może być *Pochód na Sybir* z 1866 roku). Najbardziej sugestywny obraz losów sybiraków stworzył jednak inny artysta: Jacek Malczewski. Wielokrotnie odtwarzał sceny z polskimi zesłańcami w bardzo realistyczny – czasem nawet naturalistyczny – sposób, między innymi w kompozycjach *Niedziela w kopalni* (1882), *Na etapie (Sybiracy)* (1890) i *Na etapie (Aresztanci)* (1883) z Muzeum Narodowego w Warszawie, *Wigilia na Syberii* (1892) z Muzeum Narodowego w Krakowie czy *Śmierć na etapie* (1891) z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Ważnym motywem w jego twórczości stał się wątek z poematu *Anelli* Juliusza Słowackiego, dotyczący śmierci towarzyszkę głównego bohatera, Ellenai. Co prawda utwór ten odnosił się do zesłańców z czasów powstania listopadowego, ale martyrologiczna wymowa – cierpienia i katorga Polaków za dążenie do niepodległości – łączy go znaczeniowo z losami sybiraków roku 1863.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku obraz powstania styczniowego był kształtowany nie tylko przez sztukę, lecz także ilustrację prasową, fotografię czy druki ulotne.

Mimo tej różnorodności materiałów wizualnych, to obraz powstania styczniowego zawarty w sztuce wpłynął w największej mierze na polską narrację narodową. Konkretnie wydarzenia historyczne związane ze zrywem zaczęto postrzegać przede wszystkim przez pryzmat twórczości autora *Polonii*, który celowo dążył do idealizowania bohaterów roku 1863. „U progu niepodległości cykle Grottgera znane były wszystkim Polakom, którzy uczestniczyli w edukacji, choćby na najbardziej podstawowym poziomie. Wykorzystywane były zarówno dla ilustracji poważnych prac naukowych, jak i beletrystyki historycznych dla młodzieży. Znalazł sobie trwałe miejsce w «muzeum wyobraźni» wszystkich generacji [...]” – stwierdził Mariusz Bryl.

Karolina Dzimira-Zarzycka

Literatura:

- ♦ Mariusz Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994
- ♦ Wiesław Juszczak, Artur Grottger, *Pięć cykliów*, Warszawa 1959
- ♦ Aleksandra Krypczyk, *Czarna sukienka. Wizerunek Polki w twórczości Artura Grottgera*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 2012, t. 5, s. 117–136
- ♦ Jerzy Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987
- ♦ Bogusław Mansfeld, *Powstanie Styczniowe w sztuce*, w: *Powstanie Styczniowe 1863–1864. Wrzenie. Bój. Europa. Wizje*, red. Sławomir Kalembka, Warszawa 1990, s. 685–705
- ♦ Waldemar Okoń, *Sztuki siostrzane*, Wrocław 1992
- ♦ Maria Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986
- ♦ Jan Prokop, *Universum polskie. Literatura – wyobrażenia zbiorowa – mity polityczne*, Kraków 1993
- ♦ *Powstanie Styczniowe 1863–1864. Publikacja towarzysząca wystawom w 150. rocznicę wybuchu powstania styczniowego „Artyści – świadkowie powstania styczniowego 1863 roku” oraz „Portrety, symbole, broń – w rocznicę styczniowego zrywu”*, styczeń – maj 2013, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013
- ♦ Mieczysław Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930. Sztuka a nastroje pokolenia 1863 r.*, Warszawa 1932