

Juliusz Gałkowski: Jan Rembowski – trwoga...

Wielkie pochody ludzi, uciekających przed działaniami wojennymi, lub też zmuszanych przez władze do przemieszczania się pomiędzy obszarami imperiów, stały się traumatycznym doświadczeniem dla mieszkańców Polski w czasie Wielkiej Wojny. Niemniej ambitny artysta, jakim był Rembowski nie poprzestał na zwykłym odzwierciedleniu wydarzeń, być może znanych mu osobiście z obszaru Galicji. Jego celem było ukazanie wielkiej społecznej traumy, jaką niosło za sobą uchodźstwo – pisze Juliusz Gałkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Grupa Pięciu. Podobrazie rzeczywistości”.

Płótno *Uchodźcy* (il. 1) przez większość swojego istnienia pozostawało w istocie zapomniane, gdyż nieoglądane, czyli – nieistniejące. Piotr Rypson, kurator wystawy *Krzycząc Polska!* (podówczas p.o. dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie) tak wspomina wydobycie pracy Jana Rembowskiego z muzealnych czeluści niepamięci:

Gdy wchodzę do muzealnego magazynu i znajduję obraz *Uchodźcy* z 1915 roku, to zastanawiam się, dlaczego ostatni raz był pokazywany w 1923 roku? Dlaczego był tak potwornie zniszczony i zaniedbany, że nasi konserwatorzy przez rok musieli doprowadzać go do stanu użyteczności? Komu do niczego nie pasował – i w jaką narrację można by go dziś wpisać?[1]

Od czasu tej wystawy obraz Rembowskiego pojawiał się w różnych kontekstach i rozmaitych narracjach, a nawet wisiał przez dłuższy czas na ścianie muzealnej (aczkolwiek poza jakąkolwiek wystawą). Powoli powracał do życia, choć pozostawał trudny do uchwycenia, zrozumienia, oglądania...

Niewątpliwie jest godny uwagi ze względów formalnych: skomponowany w trzech poziomych pasach. Górny i dolny, czyli pokryte budzącymi niepokój chmurami oraz zdumiewająco spokojna, zielonkawoniebieska, woda, ściskają środkowy, gdzie przedstawiony został most (raczej sugerowany niż widoczny – filary, fragment poręczy oraz krawędź). Całość kompozycji z ogromną siłą wywiera na widzu wrażenie, że kłębiący się na przeprawie tłum jest z niego spychany, nie tyle w dół, co w kierunku oglądających. Na kłębowisko ludzkich ciał wpływają dwie siły: pierwsza goni ich od prawej ku lewej, co widać nie tylko po kierunku ustawienia postaci ludzkich, ale także po pełnych przerażenia spojrzeniach, rzucanych przez prących do przodu ludzi, w tył – pcha się nie tyle grupa, co masa oszalałych z przerażenia ludzi; zaś druga jest już bezpośrednim zagrożeniem – uciekinierzy wyraźnie nie mieszczą się na moście, „ciśnienie tła” pcha ich ku krawędzi obrazu, ku odbiorcy. To nagromadzenie potężnej energii oddziałuje na widza, czyniąc go nie tylko obserwatorem, ale także uczestnikiem wydarzeń, a przede wszystkim uczuć targających całym malowidłem...

Przeczytaj również: Wystawa osobna „izolantów”. Co poszło nie tak?

Owa tryskająca na widzów z obrazu (zła) energia doskonale współgra układem postaci na płótnie. Można wręcz odnieść wrażenie, że Rembowski powrócił do swoich artystycznych korzeni, czyli rzeźby[2].

Obraz ukształtowany na ściśniętej do minimum, nieprawdopodobnie zagęszczonej, przestrzeni przypomina płaskorzeźbiony fryz. Jedynym elementem kompozycji budującym jej przestrzenność jest podział owej ludzkiej chmary na dwie sfery.

Ta bliższy widza, dolna i węższa, ukazuje ludzi, którzy już nie mają siły na dalszą ucieczkę. Widzimy leżącego starca, omdlała matkę przygniecioną wielkim tobołem, do której tulą się przerażone dzieci. Mężczyznę i kobietę, resztkami sił broniącymi się przed zepchnięciem z mostu, młodego chłopaka, który broni przed podobnym losem dwie dziewczyny, przytrzymując je rozpostartymi ramionami... a pod stopami idących widzimy tych którzy nie przeżyli tej panicznej ucieczki.

To są ci, którzy nie mają przyszłości, swoiste „odpady ludzkiej masy”, nikt z prących do przodu, ani nawet z tych co oglądają się w panice wstecz nie zwraca na nich uwagi, przypadki pomocy są sporadyczne i z całą pewnością obraz Rembowskiego nie jest przedstawieniem pomocy czy życzliwej współpracy. Solidarność w tym tłumie nie ma miejsca bytu. Szczególnie znamienne są gesty wyciągniętych rąk, wzniesionych ponad tłumem, to jest coś więcej niż rozpacz – to jest walka o przetrwanie, wrogami nie są jacyś domniemani napastnicy, siły ścigające uchodźców. To jest walka wewnątrz tłumu.

Zanim przejdziemy do detali, przyjrzyjmy się jeszcze raz całej kompozycji – aż trudno uwierzyć, że w tam małej i zatłoczonej przestrzeni artysta zmieścił (upchnął?) ponad pięćdziesiąt postaci, z których nieliczne ukazane są w całości, większość z nich została jedynie zasygnalizowana przez wykrzywione grymasem przerażenia

(lub zaznaczone spokojem śmierci) twarzy. W nielicznych wzmiankach i opisach tego obrazu (wszak – pamiętajmy – obraz został odkryty na nowo po wielu latach „nieobecności”) podkreśla się wpływy z jednej strony sztuki ludowej, znanej Rembowskiemu i niewątpliwie przez niego lubianej, a z drugiej wciąż aktualne wpływy estetyki młodopolskiej.

Wywodzący się ze szkoły krakowskiej malarz trzymał się mocnego konturu i buduje na płótnie postacie silnie zaznaczoną linią. Barwy są pomocne w budowaniu postaci, jednakże wyraźnie decyduje się na redukcję kolorystyki oraz na bardzo płaski modelunek, oparty na grze walorami jednej barwy, które bardzo delikatnie przechodzą z jednego w drugi oraz pozwalają na subtelne współdziałanie pomiędzy poszczególnymi plamami barwnymi. Brak też właściwie światłocienia, światło nie ma zewnętrznego źródła – pokrywa całość równomierną poświatą.

Przeczytaj również: Mieczysław Jakimowicz. Artiste maudit

Paleta barw w dziele *Uchodźcy* cechuje się wyciszonymi tonami. Dominują w niej ugry, szarości, złamane biele oraz ziemiste brązy. Interesującym elementem tej gamy są subtelne zielenie, stanowiące w zasadzie jedyny wyrazisty kontrast wobec przeważnie jednolitej kolorystyki całości.

Wybór tych barw nie był przypadkowy. Ugry i beże precyzyjnie definiują cielesność postaci oraz ich ubiór. Zdają się łączyć postacie wędrowców z ziemią kurzem drogi, le zarazem archaizują całość kompozycji. Ta ziemistość jest przełamywana przez błękity i szarości, wprowadzające do malowidła przenikający smutek i poczucie chłodu.

Artysta operuje kolorem w sposób rytmiczny. Jasne i ciemne partie ubrań tworzą naprzemienny wizualny puls. Potęguje to wrażenie miarowego, mozolnego kroku procesji. Brak agresywnych kontrastów sprawia, że oko widza nie skupia się na detalu. Zamiast tego, obejmuje całą grupę jako jeden, monumentalny monolit.

W partiach twarzy i dłoni kolorystyka staje się niemal monochromatyczna. Karnacja postaci, trupio blada lub ziemista, jest doskonałym sposobem wizualnego ukazania wycieńczenia (fizycznego i psychicznego ukazanych uchodźców. Ta „bezkrwistość” nadaje malowanym ludziom cechy istot pozaczasowych, niemal zjawiskowych.

Mimo dominacji półtonów, kompozycję utrzymują w ryzach mocne kontury. Czerń nie jest tu plamą, lecz linią. Takie graficzne podejście to echo stylu Stanisława Wyspiańskiego. To właśnie ten rygorystyczny rysunek nadaje miękkim beżom ich gatunkowy ciężar, chroniąc je przed rozmazaniem i rozmyciem się w jednolitą, nieczytelną, magmę.

**Zostań mecenasem „Teologii Politycznej Co Tydzień”, jedyne
tygodnika filozoficznego w Polsce.**

Dziękujemy za wsparcie!

Połączenie dekoracyjnej płaskości malowidła i niemalże całkowitej redukcji przestrzeni, z ascetyczną gamą barwną niemalże automatycznie nasuwa nam na myśl koncepcje symbolistyczne. Być może jest to już przesada i w tym miejscu należałoby się zatrzymać. Jednakże całość nastroju oraz kompozycja obrazu narzucają nam niemalże natychmiast jednoznaczną interpretację treściową.

W katalogu krakowskiej wystawy Grupy Pięciu przytoczone jest zdanie Jana Piotrowskiego:

Im nie wystarcza sama malarskość, że szukają sposobów wyrażania własnej duszy bardziej, aniżeli otaczającej ich natury, której studiowanie uważają tylko za środek do zdobycia języka dla wypowiedzenia głębszego uczucia. Odbiegając od wiernego przedstawienia formy natury, syntetyzują ją, w czym nieraz wolą narazić się na śmieszność, niż dać się wciągnąć w techniczną gonitwę[3].

Nie ukrywajmy, opis ten – jak znalazł – pasuje do obrazu Rembowskiiego, można nawet powiedzieć, że jest on swoistym monumentem pieczętującym jego współpracę z pozostałymi czterema z „pięciu”.

Przeczytaj również: Symboliczne post mortem, czyli „Eloe nad zwłokami Anhellego” Wlastimila Hofmana

Uchodźcy – wedle zamierzeń artysty – mieli być elementem większego założenia, a właściwie nie sam omawiany obraz, a witrażowa wersja kompozycji. Co też doskonale tłumaczy sposób artystycznych rozwiązań, po jakie sięgnął Rembowski.

Monumentalna kompozycja poprzedzona szkicem, który zachował się w zbiorach MNW, miała mieć również swoją realizację w technice witrażowej. Rembowski stworzył te dzieła w latach 1914-16 z myślą o projektowanym w Krakowie lub w Warszawie

mauzoleum Legionów Polskich. Rozbudowana kompozycja witrażowa, będąca alegorią odrodzenia, zatytułowana została *Wojna i pokój*. Składać się miała z czterech kwater, z których najniższa poświęcona została wojennym losom ludności cywilnej. Zachowany w zbiorach MNK [...] projekt dolnej kwatery witraża [...] ukazuje grupę zrozpaczonych ludzi w momencie przeprawy przez uszkodzony most. Płótno jest dokładnym powtórzeniem kompozycji z projektu witraża[4].

Wielkie pochody ludzi, uciekających przed działaniami wojennymi, lub też zmuszanych przez władze do przemieszczania się pomiędzy obszarami imperiów, stały się traumatycznym doświadczeniem dla mieszkańców Polski w czasie Wielkiej Wojny, dosyć przypomnieć sobie ostatnie sceny *Nocy i dni...*

Niemniej ambitny artysta, jakim był Rembowski nie poprzestał na zwykłym odzwierciedleniu wydarzeń, być może znanych mu osobiście z obszaru Galicji. Jego celem było ukazanie wielkiej społecznej traumy, jaką niosło za sobą uchodźstwo. Aby znaleźć najlepsze określenie jakie pasuje do wizji artysty najlepiej – w mojej opinii – odwołać się do słów Marcina Zaremby:

Nieoceniony Jean Delumeau pisał: »Strach ma określony przedmiot, któremu można stawić czoło. Trwoga nie, i jest przeżywana jako bolesne oczekiwanie na niebezpieczeństwo, tym groźniejsze, że nie zostało w sposób jasny zidentyfikowane: stanowi ona globalne poczucie braku bezpieczeństwa. Jest więc trudniejsza do zniesienia niż strach«. Istnieje jednak coś, co wydaje się różnić lęk od trwogi. Lęk trudno przeżyć zbiorowo, jest

indywidualny, subiektywny. Choć psychologowie wyróżniają różne odmiany lęku społecznego, mają jednak na myśli nieuświadomioną obawę jednostki przed np. publicznymi wystąpieniami, a nie lęk grupy ludzi odczuwany w tym samym miejscu i czasie. Za synonim lęku zbiorowego możemy uznać właśnie trwogę[5].

Rembowski nie był ani psychologiem, ani badaczem zjawisk społecznych, w swojej intuicji odniósł się do powszechnego doświadczenia ludzi będących ofiarami wojny lub przynajmniej świadkami jej grozy. Z jednej strony był autorem portretów polskich legionistów, swoiście gloryfikujących nie tylko dzielnych wojaków, ale i czyn wojenny, lecz z drugiej nie mógł ominąć drugiej strony wojennego medalu: grozy, śmierci i wszechobecnej trwogi.

Juliusz Gałkowski

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [528]:
„Grupa Pięciu. Podobrazie rzeczywistości”**



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ilustracja: Jan Rembowski, Uchodźcy, początek XX wieku, olej na płótnie, 200 × 284 cm, MNW, nr inw. MP 4621 MNW.

Przypisy:

[1] *Nie huścić łódką. Rozmowa z Piotrem Rypsonem*, rozmawia Piotr Mazur, „Dwutygodnik” 2018, nr 250, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8083-nie-hustac-lodka.html> [dostęp: 29 kwietnia 2026].

[2] Być może nie tylko rzeźba stoi w tle zdolności kompozycyjnych artysty, Józef Gardecki wspomina pracę młodego Rembowskiego: „Cyzelatorstwa uczy się Rembowski w Warszawie, w największej fabryce wyrobów srebrnych i platerowanych. Zdolności i inteligencja wysuwają go prędko na czoło uczniów. Wykuwa (trejbuje) ozdoby na srebrnych wazach, tacach, kielichach i.t.p., modeluje własne pomysły w wosku i, po odlaniu w metalu, cyzeluje je. Pracowitością i szybkością pracy zdumiewa najtęższych starych cyzelerów. Mając lat 19, otrzymuje od cechu złotników dyplom czeladnika „kunsztu złotniczego”. w: Jan Rembowski, 29 reprodukcji, słowo wstępne prof. Jerzego Mycielskiego, *życiorys art. rzeźb. Józefa Gardeckiego*, Warszawa 1924. Zdolność do komponowania w zagęszczone przestrzeni i mieszczanie w niej dużej liczby detali mogło być, a w moim przekonaniu było, rezultatem doświadczeń zdobniczych malarza.

[3] Jan Piotrowski, *Młoda sztuka polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 24, s. 455-456, cyt. za: Irena Buchenfeld, *Grupa Pięciu (1905-1908). Zapomniani buntownicy Młodej Polski*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2026.

[4] Renata Hirsberger, *Uchodźcy*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/446995> [dostęp: 29 kwietnia 2026].

[5] Marcin Zaremba, Wielka trwoga, Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys, Wydawnictwo ZNAK – Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Kraków 2012, s. 38