

Teksty Drugie 2003, 4, s. 130-148



Grottger i jego cień

Ewa Toniak

Interpretacje

Ewa TONIAK

Grottger i jego cień¹

Cykle Artura Grottgera to dzieło kanoniczne, idealny przedmiot badań, unieruchomiony w przyjętym jeszcze w XIX wieku porządku interpretacji (struktura dzieła cyklicznego, kolejność prac, zapożyczenia ikonograficzne, intencje artysty, miejsce widza), ale nie bezbronny, stawiające roszczeniom „teoretycznego protekcjonalizmu”² opór, fragmentarycznością właśnie, luźną strukturą, czy wreszcie samą techniką broniące się przed „ostatecznym wyjaśnieniem” i lekturą „od początku do końca”. Uporczywość, z jaką kolejne generacje badaczy kolonizują dzieło Grottgera i wbijają w ciągle żywe ciało sztuki szybko błędące proporce zwycięstwa (*Vivat* chronologia! *Vivat* kontrast i antyteza! *Vivat* skrawki sensu!) budzi podejrzenia, że owe „punkty oporu” mają w istocie tylko zmylić pościg, by tam, gdzie spodziewano się odkryć rękojeść szabli, znaleziono ją, nie wiedząc, że została ją przebrana za mężczyznę kobieta.

Twórczość i biografię Grottgera już za życia artysty otaczała legenda, a epistolograficzna spuścizna po nim, pozostająca w rękach narzeczonej Wandy Młodnickiej z domu Monné, w chwili druku – jak wiemy – poddana została przez nią daleko idącym manipulacjom. Dlatego prawdopodobnie Grottger, zdaniem Mariusza Bryla – autora najnowszej analizy twórczości malarza „spełnia wszystkie modelowe warunki legendy biograficznej artysty”³. Można je wymienić jednym tchem: Grottger to polski artysta dziewiętnastowieczny, walczący swą sztuką o niepodległość ojczyzny, bohaterowie cykli często utożsamiani są z przeżyciami samego

^{1/} W tytule nawiązuję do książki Bożeny Umińskiej, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w literaturze polskiej od końca XIX wieku do 1939 r.*, Warszawa 2001.

^{2/} Por. A. Burzyńska *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 1.

^{3/} M. Bryl por. rozdz. IV, *Życie i mit: Legenda biograficzna Grottgera*, w: *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 326-348.

Toniak Grottger i jego cień

autora, życie Grottgera nosi wiele śladów świadomej autostylizacji (artysta – przywódca narodowy) i w jego biografii można wyodrębnić moment przełomu. Chodzi oczywiście o rok 1861 i pracę nad cyklem *Warszawa I*. „Innym staje się nawet jego wygląd zewnętrzny – pisze Bryl – powagi nabiera strój, zachowanie. Solidaryzując się z rodakami w kraju przywdziewa czarną czamare⁴”. Biografia-legenda długo pozostawała niedomknięta, obrastając nowymi postaciami, zapamiętanymi zdarzeniami, strzępkami rozmów. Mariusz Bryl mówi wręcz o „podłączaniu” się piszących o Grottgerze do legendy artysty. Ta rola przypadła przede wszystkim Wandzie Monné, która do końca życia pozostała główną depozytariuszką, kreowanej, także przez siebie, legendy. Wnuk Wandy, Artur Młodnicki tak wspomina:

babka była na samym szczycie rodzinnej piramidy i babka decydowała o wszystkich sprawach [...] Ona przede wszystkim kochała mit [...] czuła się muzą, bez której Grottger byłby zerem albo nie [...] namalował tych obrazów, które namalował dzięki niej. Wierzyła, że gdyby nie ona, nie mielibyśmy Grottgera. [...] Rzecz jasna, świadomie budowała ten symbol. Ona i w czamarze sama na przykład chodziła.⁵

Zawłaszczanie biografii Grottgera przechodzi na kolejne pokolenia: po Wandzie Młodnickiej, na której polecenie zniszczono np. cały niesprzedany jeszcze nakład katalogu lwowskiej wystawy monograficznej z 1906 r. – jej spadkobiercy już tylko cenzurują listy i notatki artysty przed wydaniem ich w dziele *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné*.

Opublikowany tam dziennik młodziutkiej Wandy do dziś traktowany jest jako wiarygodne i najbardziej wyczerpujące – obok zachowanych listów do niej i zapisków samego artysty – źródło informacji o życiu i procesie twórczym Grottgera. Wanda anektuje nie tylko legendę, ale i głos Grottgera. Grottger mówi – jeśli Wanda w ogóle mu na to pozwala – na kartach dziennika głosem Wandy, ale sama Wanda mówi głosem legendy. W monologu Wandy, którą artysta – uprzedzając niejako swoją biografię *post mortem* – nazywał „profesorem”, legenda mówi często o miłości Grottgera do Ojczyzny: „z a ś m i ł o ś ć o j c z y z n y m i a ł j a k w e k r w i. Uczuciem tym mierzył i sądził dzieła i ludzi. Książka polska, w której t e n d e n c j i p o l s k i e j nie było, miłości tradycji i obyczajów narodowych, nie warta mu była czasu na przeczytanie”⁶. Czasami legenda odzywa się przebrana za Grottgera: „O D z i e c i u, gdybyś ty w i e d z i a ł, jak mnie to powstanie na duchu wskrzesiło, jak mnie zbudziło i z odmetów wyrwało! Wskazało i natchnęło do pracy!”⁷. Wcześniej legenda każe Wandzie użyć bardziej melodramatycznych środków ekspresji: „A jakże gorąco u m i a ł m ó w i ć o swoich w r a ż e -

⁴ Tamże, s. 331.

⁵ Tamże.

⁶ *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – Pamiętniki*, podali do druku: M. Wolska i M. Pawlikowski, t. I *Medyka-Lwów*; t. II, *Medyka-Kraków*, 1928; t. I, s. 150.

⁷ Tamże.

Interpretacje

niach z 63 roku! Zawsze żałował, że tylko kredką dane mu było walczyć za Polskę, jak bolał i zazdrościł zarazem bratu losu na Sybirze!”⁸.

W świadomie konstruowanej biografii artysty – jeśli przyjmujemy perspektywę Wandy-profesora, Wandy mówiącej głosem legendy – pojawia się od czasu do czasu ton zbyt emfaticzny, zbyt dźwięczny ton gorliwego zapewnienia. Choćby we fragmencie o miłości ojczyzny, którą „miał we krwi”. Wanda, której często mówiono, że jest „prędzej na chłopaka stworzona”, poznała Grottgera na balu Towarzystwa Strzeleckiego we Lwowie w 1865 r. „Popatrzyłam w górę – zanotowała – Stała tuż nade mną wysoka postać w p o l s k i m s t r o j u”⁹. Swoje spotkanie z Grottgerem, w 50 rocznicę śmierci artysty, tak wspomina Wojciech Kossak – i, jak pisze Mariusz Bryl – mamy tu do czynienia z typową legendotwórczą aneksją (ojciec Wojciecha, Juliusz uczył młodziutkiego Artura rysunku): „Było to w roku 1865 albo szóstym [...] do pracowni mojego ojca [...] wszedł m ł o d y p o w s t a - n i e c. Smukły, żywy, o profilu drapieżnego ptaka a pięknych, łagodnych oczach czarnych, w b u r c e i ś w i t c e p o w s t a ń c z e j, wszedł jak wcielenie młodości dziarskiej i bitnej”¹⁰.

Znane są portrety i autoportrety Grottgera – zresztą bardzo chętnie siebie rysował, chętnie też przedstawiał w karykaturze – w „stroju polskim”. Oba przytoczone fragmenty: zapis w dzienniku młodziutkiej Wandy Monné i wspomnienie Wojciecha Kossaka z 1917 r. wskazują na metamorfozę, na podwójne przebranie. „P o l s k i s t r ó j” występuje tu jako strój/kostium na wyjątkową okazję (bal) i jako patriotyczna manifestacja. Metamorfoza ta pięćdziesiąt lat po śmierci artysty odsłania to, co było ukryte (zasłonięte) „pod powierzchnią” balu: we wchodzącym Grottgerze Kossak widzi „maskaradę spełnioną” – powstańca. W wydanej w 1886 r. w Krakowie monografii artysty, Stanisław Tarnowski także wspomina „ten ruch, ten strój charakterystyczny”¹¹. Bołoz przekonuje nas, że „zawsze tylko w polskim stroju widzimy go na fotografiach z lat 1860-66”¹². „Polski strój” nie oddzielał tego, co publiczne, od tego, co prywatne.

Wszedłem z bijącym sercem do sąsiedniego pokoju [...] zastawionego sztalugami i mnóstwem rozpoczętych obrazów – opisuje swoje wrażenia Władysław Fedorowicz – Grottger stał z paletą w jednej a pędzlem w drugiej ręce przed sztalugą [...]. Był w polskim stroju, tj. w w y s o k i c h b u t a c h, szerokich polskich spodniach i czamarze, szamerowanej płaskimi taśmami.¹³

⁸ Tamże. „Walczył na białą broń rysunku” powie o nim Antoni Potocki, por. A. Potocki *Grottger*, Lwów 1907, s. 210-211, cyt. za M. Bryl, *Cykle...*, s. 327.

⁹ *Arthur i Wanda...*, t. I, s. 131.

¹⁰ Cyt. za: M. Bryl *Cykle...*, s. 337.

¹¹ S. Tarnowski *Artur Grottger*, Kraków 1886, s. 5.

¹² J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, Lwów 1910, s. 220.

¹³ Tamże, s. 221-222.

Toniak Grottger i jego cień

Ale wróćmy do książek. Do polskich książek.

Nie wiem, jakim sposobem przyląkla się do nas broszura Sacher Masocha o Radziwille – marszczy brwi legenda-Wanda – Czytałaś to? – zapytał żywo. „Nie jeszcze”. – Jednym ruchem śmignął książkę przez okno „to i nie będziesz. To podłota, to z awłoka jakis bażrze o polskich obyczajach, o których nie ma pojęcia. Pamiętaj dzieciu, jeżeli spotkasz co w życiu tego autora, nie czytaj go nigdy, to grzech!”¹⁴.

Bez względu na treść dzieła Sacher Masocha, w uszach nam dźwięczy ów „zawłoka” – jak podaje *Słownik Gwar Polskich* Karłowicza¹⁵ – „włóczęga, włóczkij” – a więc ktoś nie-stąd, obcy i byle kto („jakis”), kto z definicji, nie może mieć pojęcia o polskich obyczajach i którego książki – jak i on sam – trafiają do polskich domów nie wiadomo skąd („przybłąkała się”). Nawet jeśli to była tylko fantazja Legendy-Wandy, dlaczego w jej wyobraźni Grottger musiał zareagować tak gwałtownie, tak emocjonalnie?

O lekturach Grottgera wiemy dużo, jego inspiracje poezją i literaturą wielokrotnie były przedmiotem badań, sam zresztą ilustrował wiele utworów literackich swojej epoki. Jego wczesne ilustracje do *Szkoły szlachcica polskiego*¹⁶ należą do nurtu neosarmackiego. Cykl czterech akwrel tworzyły *Pierwsze ćwiczenia, Admonicja, Wyprawa i Ostatnia przestroga*¹⁷. Tak opisuje poszczególne rysunki recenzent krakowskiego *Czasu*, Lucjan Siemiński:

Na jednym widzimy chłopczykę strzelającego z łuku, na drugim już sporego wyrostka, który coś przeskrobał, jest karcony od ojca – na trzecim rycerza, który jadąc na koniu przy boku ojcowskim odbiera od niego stosowne napomnienia, a na czwartym, odbierającego na kłęczkach ostatnie błogosławieństwo ojca umierającego na polu bitwy.¹⁸

Jan Bołoz-Antoniewicz w monografii artysty tak komentuje ten cykl: „Żadna białogłowa nie przyspiesza ani nie tamuje tego normalnego rozwoju męskiego życia”¹⁹ i dodaje: „A gdy patrzałem na cykl w 1894 codziennie przez cztery miesiące, przypominała mi się polonezowa rytmika ze *Strasznego dworu*: «Nie ma kobiet w naszej chacie / *Viva! semper wolny stan!*»”²⁰.

^{14/} *Arthur i Wanda...*, s. 150.

^{15/} *Słownik Gwar Polskich* ułożył Jan Karłowicz, Kraków 1911, t. VI, s. 336.

^{16/} W 1858 r. wystawiane były jako samodzielny cykl na Wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie.

^{17/} W katalogu Muzeum Narodowego we Wrocławiu poszczególne prace cyklu zatytułowano: *Strzelanie z łuku, Reprimenda, Przed bitwą, Błogosławieństwo ojcowskie*, por. W. Okoń *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 59.

^{18/} L. Siemiński *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas”, 104, 1858, s. 1.

^{19/} J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 184.

^{20/} Tamże.

Interpretacje

Badacze twórczości Grottgera szybko docierają do jednego z „punktów oporu” określanego jako „pęknięcie” czy „niespójność” cyklu. „Ciągłość narracyjna pęka między drugim a trzecim ogniwem, struktura cyklu rozpada się na dwie antyteczne pary obrazów: pierwszą – radosnego i bezpiecznego dzieciństwa i drugą – tragicznej, heroicznej młodości” – zauważa Irena Dżurkowa-Kossowska²¹. Podobnie sto lat temu interpretował cykl Boloz-Antoniewicz, pisząc o przejściach „od sielanki do tragedii, od słonecznych lat dzieciństwa do pierwszego wielkiego, ale i wzniosłego smutku, do śmierci rodzica na polu bitwy”²².

Przyjrzyjmy się pracom bliżej. Motywem wspólnym dla wszystkich jest pouczenie czy napominanie: szlachcic – najpierw jako dziecko, później dorastający chłopak – występuje w roli podrzędnej, w roli niekoniecznie zdolnego czy zdyscyplinowanego ucznia. Te sceny jawnego upokorzenia traktować można raczej jako ilustrację przeżywanego ponownie w 1858 r. przez dwudziestojednoletniego Grottgera, odgrywanego w fantazji, rytuału inicjacji. W scenie bitwy młody rycerz zapewne jeszcze nie dość dobrze włada szablą i ojciec grzmi: synu pamiętaj! Napięcie młodego ciała w zbroi przenosi się na konia, który sztywnieje w ruchu i aż zapiera się kopytem w ziemi. Konający ojciec także udziela synowi przestrogi, która być może brzmi jak *Modlitwa ojca przy chrzcie syna* Kornela Ujejskiego: „Niech nie zna szczęścia, ni snu, ni spokoju,/ Pokąd nie będzie zwycięzcą, lub w boju/ Z męczeńską chwałą nie leże”²³. Celem inicjacji – idąc tropem Michela Tournier – jest odcięcie chłopca od dotychczasowego miejsca, miejsca panowania kobiet i jego integracja z jakąś inną grupą, grupą męską. Dla chłopca inicjacja ma walor rewindykacji statusu²⁴. We wszystkich czterech akwarelach, to włączenie do świata męskiego nie dzieje się bezkonfliktowo: zbroja jeszcze nie okrywa rycerza. Możemy powiedzieć za Marią Janion, że „uwiedzenie przez stronę ojcowską”²⁵ nie wypełnia się. Proces „rewindykacji statusu” urywa się w pół drogi: konający ojciec ma przed sobą nie opanowanego mężczyznę, lecz szlochające dziecko.

13 stycznia 1858 r. młody Grottger notował w dzienniku: „Dziś czuję, że niczym nie jestem, a to dlaczego? Niestety, nie mogę o sobie powiedzieć, że jestem z charakterem, nie mogę powiedzieć, że rozwijam przymioty stanowiące charakter! Jestem dziecko!”²⁶. W scenie ostatniej bohater *Szkoły szlachcica* nie jak rycerz lecz jak dziecko, mazgaj, i kobieta wybucha płaczem.

^{21/} I. Dżurkowa-Kossowska *Koncepcja dzieła cyklicznego w twórczości Artura Grottgera*, w: *Artur Grottger, Materiały z sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1988, s. 42.

^{22/} J. Boloz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 186.

^{23/} *Poezje Kornela Ujejskiego*, nowe wydanie z wyboru autora, t. 1-2, Lipsk, 1866, s. 32, cyt. za: K. Poklewska *Grottger a proza*, w: *Artur Grottger. Materiały...*, s. 121.

^{24/} *Michel Tournier. Coq de bruyère* (fragment przytaczam za wykładami Krystyny Kłosińskiej w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie, w 2001 r.).

^{25/} M. Janion, niepublikowany wykład na seminarium doktorskim w SNS przy IFiS PAN w Warszawie, 15.11.2001.

^{26/} *Dziennik Arthura Grottgera*, zapis z 13 stycznia 1858, w: *Arthur i Wanda...*, t. I, s. 114.

Toniak Grottger i jego cień

O ile „sielankowa” interpretacja scen dzieciństwa z początku wieku mówi tylko o niezmiennych rytuałach chłopięcej/męskiej inicjacji w patriarchacie, o tyle pojawienie się toposu „radosnego, bezpiecznego” dzieciństwa we współczesnej analizie wydaje się raczej projekcją dwudziestowiecznych teorii wychowania, które znoszą miażdżący autorytet Ojca. Być może badacze ulegają sugestywnym opiniom Wandy Monné (Wandy-Legendy), która, jak wiemy, sama modelowała biografie artysty zgodnie z wyobrażeniem o życiu wieszczka. Motyw „sielskiego, anielskiego” dzieciństwa, odnajdujemy w jej dzienniku:

Rysując opowiadał mi często obrazki życia swego. Więc swe dzieciństwo „sielskie, anielskie”, kiedy to odbywała się ta stanowcza walka wielkiego ducha w wątłym ciele, dziecka, którego fizyczność omal nie uległa pod ciężarem wysilenia umysłowego. Mając lat osiem rysował po kilka godzi dziennie [...], w czym go zachęcał i podtrzymywał ukochany, uwielbiany jego ojciec. Uczył się z namietnością prawdziwą w czym nie tyle zamilowanie, co ambicja była mu bodźcem. Opowiadał zabawy dziecinne z rodzeństwem, jazdy konne, do czego ojciec tak wcześniej go zaprawiał. – A nie daj Boże, zleciawszy skrzywić się było. Srogo karał podobną słabość, mówiąc: „c h ł o p i e c r o ś n i e n a r y c e r z a. Gdy mu kto ma prawo powiedzieć: m a z g a j, to jakby go w twarz uderzył”.²⁷

Podobnie relacje ojciec – syn opisuje Pawlikowski: „Nad wiek smukły, wątły wyrostek, źle widać znosząc twardy rygor ojcowski, często zapadał na zdrowiu”²⁸. Niestety, był o d u r o d z e n i a d e l i k a t n y m i s ł a b o w i t y m – notuje Boloż-Antoniewicz – Bardzo często już wówczas dostawał bólu gardła, egzema rzucała mu się na twarz, ręce puchły i okropnie świerzbiały, tak w Wiedniu 1855 r. i dwanaście lat później w Paryżu, gdy pracował nad *Wojną*²⁹. Być może po jednym z niefortunnych upadków z konia dziewięcioletni Artur maluje swoją pierwszą akwarelę pt. *Egzekucja szpiega*, w której inscenizuje śmierć złego, zagrażającego kastracją, ojca.

Grottger urodził się 11 grudnia 1837 r. w Ottyniowicach, w rok po ślubie rodziców, z matki Krystyny z domu Blahao de Chodietow, która – jak podaje Michał Pawlikowski – w dniu ślubu „kończyła zaledwie szesnaście lat” i ojca, który „miał rozpocząć niebawem piątą krzyżak”³⁰. Jan Józef Grottger, wychowanek hr. Hilarego Siemianowskiego, „patriota przede wszystkim, do śmierci typem oficer w rezerwie, jeździec, koniarz zapalony, myśliwy, malarz i światowiec”³¹ był nieślubnym dzieckiem hrabiego i francuskiej czy też szwajcarskiej guwernantki z domu Grott-

^{27/} Tamże, s. 147.

^{28/} M. Pawlikowski *Prolog, w: Arthur i Wanda...*, s. 8.

^{29/} J. Boloż-Antoniewicz *Grottger...*, s. 35.

^{30/} M. Pawlikowski *Prolog, w: Arthur i Wanda...*, s. 5.

^{31/} Tamże.

Interpretacje

ger, po której otrzymał nazwisko³². Jediną, prawowitą córkę Laurę – jak wspomina Felicja z Wasilewskich Boberska – traktował bardzo surowo. „W córce od lat najmłodszych wzbudzał tylko bojaźń. Odsuwał chłodno pieszczoty, przestrzegał, że «nie cierpi czułościowości i egzaltacji»”. Ta skomplikowana genealogia artysty zmusza Bołoz-Antoniewiczza, a za nim kolejnych biografów, do zapewnień, że ojciec Grottgera, Jan Józef (idealista, powstaniec i artysta – powie o nim później Pawlikowski), mimo niemieckiego nazwiska „był Polakiem z krwi i kości”.

Innym stałym motywem biografii Grottgera jest jego przyciągająca wzrok powierzchowność. W 1860 r. – jak wspomina Bołoz – Grottger, który jest już znaną osobistością w Wiedniu „w czamarze, w rogatywce, lamowanej barankiem, s m a g ł y, j a k b y c y g a n, smukły i gibki, jak trzcina, o iskrzącym się oku, pędzi ulicami, jak strzała, w towarzystwie ogromnego charta rasowego i chudego, jak jego pan”³³. „Węgierska – po matce – jest smagłość jego ciała o d r o b n y c h k o s t e c z k a c h, o z g r a b n e j, długiej s t o p c e i ręce, o malej wąskiej głowie, z nosem cienkim jak brzytwa i z ostrymi, jakby z drzewa ciosanymi kośćmi czaszki”³⁴ – z czułością wspomina Bołoz, a jego opis *Poległego rycerza*, akwareli z 1858 r. brzmi jak homoerotyczne wyznanie: „To typ jego własny, nie wzięty z historii i życia, ale wysnuty z poezji i fantazji. Jak dziwne patrzenie na tę twarz o pięknym profilu, wymuskany wąsik, ładnej bródce, i kędzierzawy, jedwabny włosie. [...] To nie trup!”³⁵. Podobnie emfaticzny ton ma jego opis bohatera zaginionej litografii z „heroicznym epizodem spod Malegnano”. „Odtąd możemy mówić już o pewnym stałym typie Grottgerowskiego bohatera. Jego ciało s m u k ł e, l e k k i e, g i b k i e objawia się r u c h a m i s z y b k i m i, s p rężystymi, pełnym i młodzieńczej energii. Wnet pokaże nam je artysta w całej piękności greckiej na karcie tytułowej *Polonii*”³⁶. Lekkie, smukłe i gibkie są również konie rysowane przez młodziutkiego Grottgera: „Koń Grottgera – notuje Bołoz – jest [...] szczupły, przeciągnięty, nerwowy, niespokojny, ostatni wyraz selekcji, z a w s z e c o ś w i e t r z y i p r z e c z u w a, [...] gotów w każdej chwili sadzić pod czerkiesem w przepaść”³⁷. Inaczej niż koń Kossaka: „Ówczesny koń

^{32/} Michał Pawlikowski tak komentuje genealogię Grottgera: „Hilary hr. Siemianowski, herbu Grzymała, dziedzic rozległych włości ówczesnej Galicji [...] będąc sam jeszcze bardzo młodym miał naturalnego syna z panną Grottger, młodziutką Francuską, przybyłą ze Szwajcarii i bawiącą w domu Siemianowskich w charakterze nauczycielki. Syn obojga, noszący nazwisko po matce, a imię chrzestne po ojcu, chowany i kształcony jego sumptem, Hilary Grottger” był dziadkiem Artura. I dalej „Przed laty sześćdziesięciu tradycja rodzinna była publiczną tajemnicą [...] za życia Artura, szczególnie tajnym nie był”, cyt. za: *Arthur i Wanda...*, Aneksa, s. 474.

^{33/} J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 220.

^{34/} Tamże, s. 32.

^{35/} Tamże, s. 189.

^{36/} Tamże, s. 291.

^{37/} Tamże, s. 49.

Toniak Grottger i jego cień

Kossaka jest krwi dobrej, ale trochę zimnej, dobrze żywiony, swobodny, nieco swawolny i nie bardzo bystry, przy tym elegant i *bonvivant* – jak jego pan”³⁸. Nerwowy i niespokojny, koń, który coś przeczuwa i coś wietrzy, koń w nieustannym napięciu, (koń histeryczny?) „gotów w każdej chwili rzucić się [...] w zgiełk mężobójczej bitwy” – to Grottger. Zamaskowana opozycja męskie/kobiece (szcuple/dobrze żywiony; nerwowy/zimnokrwisty) ujawnia się jako dwa przeciwstawne pierwiastki psychiczne w twórczości Grottgera: heroizm i rzewność. W miarę jak – pisze Boloz – jeden z obu tych pramotywów przeważa nad drugim, nabiera twórczość Grottgera na przemian typu męskiego, to znowu niewieściego. Oba te pramotywy powstają i rozwijają się od siebie niezależnie. Zbliżając, krzyżując się tu i ówdzie przelotnie tylko, rozwija się raczej każdy z nich osobną filiacją tematów i utworów”. Oba się „zlewają czasowo” w *Polonii*³⁹.

Dzieciństwo Grottgera upływa na słuchaniu wojennych gawęd ojca, który walczył w Powstaniu Listopadowym – i które „niechybnie znał na pamięć” jak tę, utrwaloną przez towarzysza broni Ludwika Jabłonowskiego w *Złoty czasach i wywczasach* (Lwów 1920), kiedy to w lutym 1831 r. Grottger „zwrócony twarzą ku Warszawie, nagle krzyknął, ujrawszy widok bardzo tajemniczy, wielkie światło”⁴⁰, jak się później okazało, wystrzeloną racę. W innej opowieści, bardziej dramatycznej, o bitwie pod Wawrem, Jabłonowski wspomina: „Grottger zaklął po francusku i widzę, że zsunął się z konia, dostał silną kontuzję w udo; ledwie padł na ziemię, już trębacz był koło niego, a ambulans o kilkanaście kroków, więc w minut parę odjechał do Warszawy w karetce zbrzyzganej krwią ciężko rannych”⁴¹.

W przytoczonym fragmencie ojciec Grottgera mimowolnie staje się figurą komiczną, swoją własną karykaturą. Jego aktywność bojowa ogranicza się do przeklinania i do wydawania wcale nie bojowych okrzyków. Kontuzja w udo została w historii Jabłonowskiego przeciwstawiona „ciężko rannym”. Grottger-senior nie dopełnił rytualnego domknięcia „edukacji młodego szlachcica”, warunku jego inicjacji. Upadek z konia i kontuzja była prefiguracją jego śmierci, dalekiej od heroicznego wzorca. Tak zapamiętała to Wanda:

Ukochany ten ojciec okropną zginął śmiercią. Ulubionego jego wierzchowca skaleczył pies wściekły. Ojciec sam go opatrzył i wypalił ranę, wtem koń, podczas operacji, rzucił się i ukąsił go w rękę, łamiąc kości dłoni. Wskutek ukąszenia tego, po dziewięciomiesięcznych męczarniach umarł na wściekliznę. Artur był wtedy w szkołach w Krakowie. Przez długie lata tajono przed nim rodzaj choroby ukochanego ojca.⁴²

38/ Tamże.

39/ Tamże, s. 268.

40/ Cyt. za M. Pawlikowski *Prolog, w: Arthur i Wanda...*, s. 9.

41/ Tamże.

42/ *Arthur i Wanda...*, s. 150.

Interpretacje

Nie wiemy kiedy i w jaki sposób się o niej dowiedział, na razie możemy przypuszczać, że mocno dźwięczy mu w uszach ojcowskie: „Uważaj, co ci gadam” z listu z 1852 r. (Artur ma lat 15) i jego nie uznający sprzeciwu ton, gdy ordynuje kolejne zadania: „Byłeś w Rzeszowie parę razy na jarmarku, widziałeś dużo scen, może ci niektóre w pamięci zostały – porób z tego kilka szkiców”⁴³, głos, który także w czasie wakacji w 1855 r. każe mu sięgać po tematy i sceny chętnie oglądane przez przyjaciół i mocodawców. Tak w czasie pobytu u Larysz-Niedzielskich powstaje akwarela *Sprzedaż konia w Sledziejowicach* (1855, Muzeum Narodowe w Krakowie), oparta na ulubionym przez Grottgera kontraście. „Antytezy barw i typów fizycznych – komentuje Bołoz – są dla Grottgera tylko warunkiem przedwstępnym, niejako objawem zewnętrznym i najbardziej w oko wpadającym antytez charakterów, sytuacji i nastrojów psychicznych”⁴⁴.



W albumie *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo* reprodukcję rysunku opatrzone długim komentarzem:

Przed karczmą w Wieliczce Żydzi starają się sprzedać dziedzicowi ze Sledziejowic, Erazmowi Laryszowi Niedzielskiemu, konia, kiedyś może dobrego, ale już starego. Pięknie osiodłany, pobudzany krzykiem, klaskaniem i strzelaniem z bata, koń, z opuszczoną głową

⁴³ List Józefa Grottgera do Artura z 7.V.1852 w: *Arthur i Wanda...*, s. 11.

⁴⁴ J. Bołoz-Antoniewicz *Grottger...*, s. 181.

Toniak Grottger i jego cień

i klapciatymi uszami – powinien mieć nastawione – ciężko kłusuje pod pełnym zabawnej gracji Żydem, wyglądającym jak hetman. Karczmarz słowem i gestem *fein* zachwala konia krytycznie spoglądającemu panu i jego rządcy. Grottger zaobserwował tę scenę będąc gościem w Śledziejowicach i zrobił z niej polsko-żydowską groteskę, której dopełnia wywieszka z napisem: WUTKA PIFO MIUT. W głębi widok Śledziejowic.⁴⁵

Tekst komentarza obraca w żart coś, co z pewnością żartem być miało, tę „wpadającą w oko zewnętrzną antytezę charakterów”. Chodzi przecież o nieuczciwą transakcję (sprzedaż starego konia, jak wyglądają „dobre” dworskie konie widać w głębi rysunku; stoją spokojnie w zaprzęgu). „Kontrastowe” czy wręcz „antyteyczne” jest nie tylko samo zamierzenie sprzedających wobec realnej wartości konia, ale i ruch postaci, taneczne gesty i nadrucliwość żydowskich handlarzy, karykaturalny wreszcie ich wygląd i strój, pałkowate, krzywe nogi, które mogą być porównane najwyżej z pęciniami chudego i nieprzydatnego w gospodarstwie konia⁴⁶.

Sama kompozycja, powtórzenie klusa konia i rytmu nóg handlarzy zbija oba te elementy w całość naznaczoną skazą: brak w ciele konia równowagi nadmiar gestykulacji Żydów – nadwyżka sensu, którą do dziś – o czym świadczy chociażby cytowany, pozornie zachowujący neutralność tekst Marka Rostworowskiego – z trudem udaje się zagospodarować. Śledziejowiccy Żydzi z akwareli Grottgera raczej nie mogą „mocno stać na nogach” jak ziemianin i jego zarządca, dwie falliczne, wyprężone figury, których potencja i władza zwielokrotnione w rytmie topól, pionowo i niewzruszenie pilnujących drogi, porządkują chaos sceny transakcji: prowadzą i należą – jak i część lewa sceny – do kultury tradycji i porządku, kultury polskiego dworu, którego tylko nieudolną kopią są wątłe i słabe, jak nogi wychudzonej szkapki i gorączkowo poruszających się Żydów, kolumny podcieni żydowskiej karczmy. Ale w tej grze powtórzeń i kontrastów biorą także udział cienie: mocne i zwarte cienie kupujących różnią się od tych rzucanych przez Żyda na koniu i jego biegnących pomocników, rozwijających się w arabeskę dwóch podobnych kształtów: ni to konia, ni wielbłąda. Cień biegnących handlarzy, jak Diabeł Chamissa „to sylwetka pozbawiona cech charakterystycznych”⁴⁷. Rozedrgany i amorficzny, jak cień *Zyda tulacza* Paula Gaverny, ilustracji do *Le Juif Errant* Eugenia Sue (Paryż 1845). Cień – jak wiemy z nauki Lavatera i o czym przypomina Victor I. Stoichita w swojej *Krótkiej historii cienia* – „u j a w n i a t o, c o z a t a j a j e g o w ł a ś c i e l”⁴⁸.

⁴⁵ *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo*, Warszawa 1993, s. 181.

⁴⁶ W żartobliwym, adresowanym do narzeczonej *Rapsodzie myśliwskim* z 1866 r. tak Grottger tworzy własną autokarykaturę: „Stoi Artur chrobry,/ A chociaż ma krzywe noki/ I trzyma się pod boki,/ Oto postrach wszęgo/ Narodu leśnego.” Wiersz opatrzony był też rysunkiem – karykaturą – Artura myśliwego stojącego prosto w butach z cholewami na swoich „krzywych nokach” – Artur Grottger, list do Wandy Monne z 13.III.1866, cyt za: *Arthur i Wanda...*

⁴⁷ V.I. Stoichita *Krótką historia cienia*, Kraków 2001, s. 167.

⁴⁸ Tamże, s. 153.

Interpretacje

Przed oczyma „Stojących prosto i mocno” ziemianina i jego zarządcy⁴⁹ rozgrywa się spektakl groteskowego ciała. „Ciało klasyczne jest zamknięte, statyczne, zawiera osobę. Ciało groteskowe jest otwarte, mnogie, wielokrotne, zmieniające się. Groteska związana jest z rejestrem inności, fascynującą tożsamością zabarwioną wstrętem. Groteska wskazuje na kobietę”⁵⁰. Wskazuje także na Żyda, drugą postać dziewiętnastowiecznego dyskursu wykluczenia⁵¹.

Sledziejowicką akwarelę możemy uznać za rejestr niemożności włączenia w obręb tego, co własne: poprzez strój, dosiadanie konia w nieodpowiednich butach⁵² czy też szczegóły anatomiczne, jak krzywe nogi i z pewnością inny niż reprezentantów dworu chód, zdradzający wrodzoną przypadłość żydowskiej stopy. Jak pisze Gilman⁵³ – analiza żydowskiej cielesności prowadzi zawsze do podkreślenia różnicy, odmienności Żyda, obiektu zagrożenia. W XIX wieku dyskurs medyczny monopolizuje retorykę różnicy w jej traktowaniu żydowskiego ciała. Od schyłku XVIII wieku organem patogennym staje się stopa typowa dla „złego obywatela” nowego państwa ufundowanego na idei narodu. S t o p a ż y d o w s k a stygmatyzuje swojego właściciela zarażonego wrodzoną niemożnością i wyklucza ze społeczeństwa. W 1804 r. szkic Josepha Rohera na temat roli Żydów w monarchii austriackiej podkreśla ich słabą fizyczną konstrukcję denuncjowaną publicznie przez ich „kalekie, zdeformowane stopy”. Nadrzędny zarzut dotyczył służby w armii. W pozbawionej państwowości Polsce znaczył wykluczenie z Historii opartej na niemal edypalnym trójkącie: Ojczyzny, Rycerza i konia.

Niechcianej obecności żydowskich bohaterów w polskim dyskursie heroicznym Maria Janion poświęciła obszerne studium.

Heroiczne i militarne cechy postawy i postępowania uważano powszechnie za całkowicie obce Izraelitom – zauważa – ich „naturze” ostrożnej i tchórzliwej, bojaźliwej i lękliwej,

⁴⁹ Katalog postaci stojących „prosto i mocno” w XIX-wiecznej ikonografii, ale i literaturze byłby chyba długi „prosto i mocno choć na przyprawionej nodze” stoi także opisany przez Stanisława Tarnowskiego „ideal

⁵⁰ Anne Marie Christine, „Revue d’Estetique” 1979. Agnieszce Zawadowskiej dziękuję za udostępnienie fragmentu tłumaczenia.

⁵¹ Bożena Umińska – idąc tropem Sandera Gilmana – tak komentuje to zagadnienie: „Kobieta reprezentowała [...] inkluzywny obraz Obcego, obraz dający się włączyć w obręb tego, co własne, choćby dlatego, że kobiety są niezbędne w procesie reprodukcji. Żydzi zaś stanowili obraz Obcego, który mógł być wyłączony, w żadnym sensie bowiem nie byli niezbędni”. Cyt za: B. Umińska, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w literaturze polskiej od końca XIX wieku do 1939 r.*, Warszawa 2001, s. 37.

⁵² „Żydzi rzadziej nosili buty z cholewami, obowiązkowy element stroju narodowego. Płytkie trzewiki z pończochami lepiej służyły do podróży wozami” pisze Irena Turnau. Por. I. Turnau *Ubiór żydowski w Polsce w XVI-XVIII w.*, w: „Przegląd Orientalistyczny”, 3, 1987, s. 309. Tę niemożność podkreśla chociażby polskie przysłowie „P o z n a ć p a n a p o c h o l e w a c h”.

⁵³ S.L. Gilman *L’Autre et le Moi. Stereotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. Paris, 1996, s. 163-164.

Toniak Grottger i jego cień

ich „skłonności” do rzucania się do ucieczki i ukrywania się w jakichkolwiek trudniejszych sytuacjach, ich „wrodzonej” niechęci do żołnierskiego rzemiosła, ich kosmopolityzmu i egoizmu, objawiającym się w braku przywiązania do jakiegokolwiek ojczyzny i niemożności poświęcenia się dla dobra sprawy. Żyd z istoty swej niejako predestynowany był na szpiega i zdrajcę. Żyd w wojsku” albo „żydowskie wojsko” – to nieśmiertelne tematy dowcipów i karykatur rozmaitego rodzaju.⁵⁴

Do tego samego komicznego repertuaru należało przedstawienie *Żyda na koniu*. Na rysunku Juliusza Kossaka (Muzeum Narodowe, Kraków) jeździec nie tylko jedzie na oklep, ale pali fajkę. W przywoływanym już współczesnym albumie, tekst omawiający ilustrację Kossaka także i w tym przypadku łągodzi jej jawnie antysemitką wymowę:

To humorystyczne przedstawienie przywodzi na pamięć wierszyk mówiony dawniej dzieciom podczas zabawy w jazdę konną na kolanach dorosłych: Jedzie jedzie pan, na koniku sam./ Jedzie jedzie chłop, na koniku hop./ Jedzie jedzie Żyd, na koniku hip./ A za Żydem Żydóweczki./ pogubiły patyneczki/ Aj waj! W tym momencie – czytamy – dziecko coraz gwałtowniej podrzucane spada z kolan. Panowało przekonanie, że Żyd jest złym jeźdźcem i podskakuje w siodle.⁵⁵

Jak odmienna była konwencja konnego portretu reprezentacyjnego pokazuje wymagowany, bo powstały po 1861 r. portret Berka Joselewicza, legendarnego założyciela „pułku starozakonnej jazdy” i bohatera bitwy pod Kockiem 1809, romantycznego „bohatera żalobnego”, namalowany przez nieznanego autora według obrazu Juliusza Kossaka. „Włączenie Żyda – pisze Maria Janion – do tego mitu wymagało przełamania zakorzenionych stereotypów dotyczących przede wszystkim wojska, wojny, walki zbrojnej, ostatecznego zapamiętania się w boju o wolność – aż do śmierci”⁵⁶.

Tym, co dzieli oba konne portrety jest śmierć. Berek Joselewicz zgodnie z konwencją, wyposażony we wszystkie insygnia swojego statusu: w mundurze 5. Pułku Strzelców Konnych, z krzyżem legii honorowej i pałaszem w ręku – trawestując słowa Kraszewskiego „ofiara nabył prawa obywatelskie”⁵⁷, w tym prawa posiadania konia. Śmierć heroiczna jest tym, co znosi różnicę – Berek na chwilę gubi swoją obcość. Jego poza, piękny ogier należą do stałego repertuaru portretu dowódcy – bohatera. Jego symboliczne „nabycie obywatelstwa” odbywa się gdzieś między drzeworytem Artura Grottgera *Śmierć generała powstańców Czachowskiego* z 1863 a wzorowanym na nim obrazie olejnym z 1867 r. pędzla Henryka Pillatiego *Śmierć Berka Joselewicza w bitwie pod Kockiem* (Muzeum Narodowe, Warszawa).

⁵⁴/ M. Janion *Polscy Machabeusze*, „Gazeta Wyborcza”, 16-17 kwietnia 2001, s. 18.

⁵⁵/ *Żydzi w Polsce...*

⁵⁶/ M. Janion *Polscy...*, s. 20.

⁵⁷/ „Ofiara to najlepszy środek nabycia praw obywatelskich”, cyt. za: M. Janion *Polscy...*, s. 20.

Interpretacje

Pierwowzorem dla sceny Grottgera był drzeworyt Hansa Ulricha Francka z serii *Wojna Trzydziestoletnia*. „Grottger tak zmodyfikował pierwowzór, aby maksymalnie uszlachetnić śmierć słynnego partyzanta z jednej strony i wzmocnić bestialstwo jego zabójców z drugiej”. Podwoił wrogów, a z twarzy generała usunął przerażenie. „Wiedział dobrze – pisze Mariusz Bryl – że heroizacji postaci przeszkadza każde uwikłanie jej we wspólną akcję ze znieawidzonym wrogiem”⁵⁸. Dlatego polski bohater musiał zostać śmiertelnie ranny, zanim spadnie z konia i dostanie się w ręce wroga.

Berek Joselewicz Piłattiego ma przed sobą aż trzech przeciwników. Z głębi obrazu malarz wypuszcza na niego jeszcze czwartego jeźdźca. Polsko-żydowski bohater ginie w jakimś heroicznym nadmiarze, a ostatni zadany przez niego wrogowi cios wygląda jak publiczna przysięga: w ostatnim tchnieniu, oparty na jednym kolanie, zwraca się ku widzom. Włączenie do wspólnoty Historii odbywać się może tylko na określonych warunkach. Na innym płótnie Piłattiego *Pogrzeb pięciu poległych w czasie manifestacji 27 lutego 1861 r. w Warszawie* (Muzeum Narodowe, Kraków) historyczne „zbratanie się wszystkich wyznań i stanów” wprawdzie wylewa się z kościoła św. Krzyża w ujednocającym rytmie izokefalii, ale tylko grupa Żydów – jak zauważyła Kazimiera Szczuka⁵⁹ – o zmatrycowanych twarzach i strojach wyodrębniła się z tłumu. Żydzi, choć pogrążeni we wspólnej żałobie, jak niemy Obcy o czterech obliczach, zostali wizualnie napiętnowani. Inne płótno z tego okresu, *Pogrzeb pięciu ofiar manifestacji w Warszawie w roku 1861* (Muzeum Narodowe, Kraków) namalowane w 1867 r. przez Aleksandra Lessera, malarza pochodzącego z zasymilowanej rodziny żydowskiej, wspólną modlitwę zamienia w zbiorowy portret: obok siebie stoją, rozpoznawalni dla współczesnych, arcybiskup Fijałkowski, rabini Ber Meisels i Markus Jastrow.

Także Grottger umieścił grupę *Żydów warszawskich* na jednym z kartonów *Warszawy I* (Przyjęto, że scena ta odnosi się do pogrzebu arcybiskupa Fijałkowskiego w 1861 r.).

Trudno zgodzić się z Mariuszem Brylem, że portret rabina Ber Meiselsa odpowiada „wiarygodności historycznej postaci”⁶⁰. Rabin przypomina raczej groźnych proroków starotestamentowych i wydaje się należeć od kategorii „typów”, wizerunków szczególnie popularnych w masowym obiegu. „Żyd” – jak pisze Tamar Garb⁶¹ – „funkcjonuje jako suma stereotypowych projekcji kultury, która opisuje go, wystawia na pokaz i nieustannie reprodukuje”. Za taką hipotezą przemawia chociażby zachwyty Stanisława Tarnowskiego z 1886 r. nad „charakterystyczną t y p o w o ś c i ą t y c h w s c h o d n i c h twarzy” i „bardzo pięknym pomysłem Grottgera”⁶².

⁵⁸ M. Bryl *Cykle...*, s. 63.

⁵⁹ Wypowiedź na wymienianym wcześniej seminarium w SNS PAN.

⁶⁰ M. Bryl *Cykle...*, s. 56.

⁶¹ T. Garb *Modernity, Identity, Textuality*, w: *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, ed. L. Nochlin and T. Garb, London 1995, s. 28.

⁶² S. Tarnowski *Artur...*, s. 14.

Toniak Grottger i jego cień

Warszawa I to, dla jej interpretatorów, cykl naznaczony skazą. Coś w nim uwiera, coś dręczy, coś się nie zgadza. Zarzut „niespójności i pęknięcia idoeowo-kompozycyjnego” powtarza się z uporczywą regularnością już od Bołoz-Antoniewicza⁶³. W spójną całość spiął je dopiero Mariusz Bryl zestawiając wszystkie elementy cyklu w układ absydowy, rodzaj ogarniającej widza panoramy⁶⁴. To jego spojrzenie – zdaniem Bryla – skupione na grupie chłopą i szlachty (karton III *Chłop i szlachta*) wskazuje na historyczne „zbratanie stanów”: „Chłop patrzy w górę ma dzierzoną przez siebie chorągiew, obaj szlachcice patrzą natomiast «w siebie», nic nie przyciąga ich uwagi, spuszczone powieki komunikują samo pograżenie w refleksji nad doniosłością chwili, którą należy rozciągać w nieskończoność”⁶⁵.

Z punktu widzenia „doniosłości chwili” postaci Żydów wydają się jednak podwójnie niezintegrowane. Nie „patrzą w siebie” i trudno przyznać, że „nic nie przyciąga ich uwagi”. Wzrok ostatniej postaci z orszaku rabina wyraźnie pada na widza, szuka z nim kontaktu. Pierwsza – najwyraźniej mówi coś do rabina. „Na drugim planie, między głowami rabina i Żyda po prawej stronie – pisze Bryl – dostrzegamy twarz czwartego Żyda, który z wyraźnym niepokojem rzuca spojrzenie w prawo, poza przestrzeń wyobrażoną. Niewątpliwie stamtąd nadchodzić musi jakieś niebezpieczeństwo, coś nieoczekiwanego i groźnego. W ten sposób widz przygotowywany jest do następnej sceny, do spotkania z «pierwszą ofiarą» (karton V)”⁶⁶. Przysłowiowa nerwowość postaci Żydów (jak nerwowy i niespokojny koń Grottgera „k t ó r y c o ś p r z e c z u w a i c o ś w i e t r z y”) wyklucza ich ze sceny patetycznej symbiozy polskiej wspólnoty. Mowa wyklucza ze wspólnoty milczenia.

Nie inaczej, tylko: *Schronisko: Żyd, który mówi* zatytułował podrozdział swojej pracy Mariusz Bryl omawiając karton V pt. *Schronisko* późniejszego o dwa lata cyklu *Polonia*⁶⁷. Jak pisze autor – jest to parafraza tytułu tekstu Wojciecha Suchockiego pt. *Koń, który mówi*. Antysemicki kontekst tytułu wzmacnia odkryta w śledziejowickim rysunku Grottgera wymienna para Żyda i konia.

Spójrzmy uważnie na postać Żyda w *Schronisku* – pisze Bryl – Żyd-arendarz nadbiega wraz ze swoim synkiem ku powstańcom, aby ostrzec ich przed zbliżającym się oddziałem wroga. Na twarzy p r z y b y s z a maluje się ogromne przerażenie, a w jego geście i sposobie poruszania odczytujemy p o ś p i e c h. Uderza reakcja głównego powstańca na akcję Żyda – wpatruje się on intensywnie w punkt wskazywany przez ostrzegającego, nie podziela jednak jego przeżyć.

⁶³ „Pierwsza połowa – pisał – obejmuje cztery, druga trzy dalsze kartony. Pierwsze obrazy w każdej części dążą ku prawej; końcowe ku lewej”, s. 347, łączy ten podział z odmiennymi treściami poszczególnych części (religijno-solidarnościowe./martyrologiczno-heroiczne), por. I. Dzurkowska-Kossowska *Koncepcja dzieła...*, s. 46.

⁶⁴ M. Bryl *Cykle...*, s. 170 i następn.

⁶⁵ Tamże, przypis 10, s. 161.

⁶⁶ Tamże, s. 165.

⁶⁷ Tamże, s. 30.



Stojąca obok powstańca kobieta „patrzy w kierunku nadchodzącego niebezpieczeństwa również z przestachem, jednak nie jest to tylko strach o własne przetrwanie jak u Żyda, ale strach o los powstania”⁶⁸. Pierwowzorem dla omawianej sceny są dwa obrazy: Roberta Smirke’a *Lord Sandwich odmawiający opuszczenia płonącego okrętu podczas bitwy pod Sole Bay* (ok. 1800) i Josefa Dannhausera *Hulaka*, z 1836 r. (znany również jako *Żebrak*).

Poza narzucającymi się analogiami kompozycji, układu postaci i ich gestów – zauważalne są też różnice dotyczące postaci „mówiących”. Na obrazie Smirke’a tym, który zwraca się do Lorda, jest młody żołnierz. Na obrazie Dannhausera – stary żebrak, ukryty za kotarą i proszący rozbawione towarzystwo o jałmużnę. Zaskoczony Bryl zadaje pytanie: „jak to się stało, że ów przystojny młodzieniec – żołnierz – dodajmy – zamienił się w starego Żyda, skoro Grottger dosyć wiernie trzymał się pierwowzoru? Dlaczego, na przykład, nie przedstawił młodego parobka lub nawet innego powstańca, nadbiegającego z groźną wiadomością?”⁶⁹. Odpowiedź przynosi drugi obraz: młody żołnierz, zanim przeistoczył się w starego Żyda, musiał przejść przez stadium żebraka (zawłoki?). Metamorfoza w kierunku przeciwnym była niemożliwa.

^{68/} Tamże.

^{69/} Tamże.

Toniak Grottger i jego cień

W cyklu *Polonii* wymienna para Żyda i konia zyskuje jeszcze jeden, także wymienny element – kobietę. Jak zauważyła Krystyna Kłosińska⁷⁰ – w scenie *Schroniska* kobieta i Żyd należą do tej samej wspólnoty, wspólnoty przerażenia. Przerażenia, które wie. I dlatego mówi. Jak jedna z postaci Żydów na kartonie *Warszawy I*.

Z punktu widzenia dramatycznej narracji, sceny, w których pojawiają się Żydzi zapowiadają kulminację zdarzeń: *Pierwszą ofiarę w Warszawie I* i *Obronę dworu w Polonii*. W tej ostatniej – jak zauważyła Monika Grodzka⁷¹ – istnieją dwa porządki czasowe: porządek herosa oraz porządek Żyda i kobiety. Tych ostatnich łączy nadmierna gestykulacja i ekspresja: wspólnota gestu. Pochyleniu postaci Żyda odpowiada gwałtowne odchylenie kobiety: to, o czym on już wie, ona właśnie dostrzegła. Ich poruszone ramiona, linia ciał, a przede wszystkim szeroko rozstawione nogi – jak śledziejowskiego handlarza koni – uderzają nieoczekiwaną symetrią. Usytuowanie kobiety jest nienaturalne, nie od razu dostrzegamy jej stopę wybiegającą daleko poza krawędź sukni. Prawa noga powstańca niemal przydeptuje jej brzeg, broniąc dostępu do kobiety, podobnie jak opuszczona strzelba, wycelowana w „obcych” odpycha starca i dziecko od dworu. Schronisko dla nich pozostanie niedostępne.

W 1886 r. Stanisław Tarnowski opisuje tę scenę w dyskursie wykluczenia: „Żyd z a d y s z a n y, p r z e l ę k ł y, daje znać, że Moskal blisko [...] ale pośpiech i przestach d o n o s z ą c e g o Żyda, a l e w s p a n i a ł a, d u m n a a s p o k o j n a o d w a g a r a n n e g o powstańca [...] wyraz s t a ł e g o postanowienia, z i m n e j k r w i, n i e n a w i ś c i, z j a k i m i patrzy w stronę nieprzyjaciela”⁷². W pracy Bryła Żyd – na co zwróciła uwagę Krystyna Kłosińska – stoi najniżej w hierarchii bytów. Nawet pies „wierny przyjaciel bohaterskich powstańców” – jak to ujmuje cytowany autor – na nadchodzące niebezpieczeństwo patrzy „ze strachem, ale i z zawziętością”.

Zawziętość, zimna krew, opanowanie – to cechy wielu grottgerowskich bohaterów. Także piękno ciała, wyprężona sylwetka i kształtne łydki w butach z cholewami. („Lakierowane cholewy lśnią i obciskają zgrabne łydki młodych powstańców” mógłby powiedzieć Uniłowski⁷³. Fałdy skóry układają się jak rany). Już w XIX wieku zauważano idealizację męskich postaci u Grottgera, to przeinwestowanie w męskie ciało, nieporuszone i zamknięte w patetycznych gestach wbrew dramatycznym czy tragicznym perypetiom⁷⁴. Zbici w grupę powstańcy w IV kartonie *Polonii* pt. *Bi-*

⁷⁰ Wypowiedź w czasie wspomnianego seminarium prof. M. Janion.

⁷¹ Jak wyżej.

⁷² S. Tarnowski *Artur...*, s. 17

⁷³ Cyt. za: *Człowiek w oknie*.

⁷⁴ Ich fizycznej doskonałości czy idealizacji świadom był sam Grottger. Tak opisuje główną postać z kartonu III *Wojny* pt. *Losowanie rekrutów* (1866-67): „Bohater mojego teraźniejszego obrazka [...] taki śliczny, że jeszcze nigdy podobnie pięknego młodzieńca nie stworzyłem. [...] Całą postać a p p o l i ń s k i e j b u d o w y i pełną spokoju a m ę s k i e j b u t y”. Cyt. za: Artur Grottger, List do Wandy Monné z 16.X.1886, w:



stwa, w jakiś odległy, zamaskowany współczesnym kostiumem sposób przywołują płótna Jean-Louis Davida (ojciec Grottgera kształcił się w Wiedniu w kręgu jego uczniów; neoklasycystyczną stylizacją jest też karta tytułowa *Polonii*, 1863). Podobne, nienaturalnie wyprężone, odarte z symbolicznego („polski strój”) kostiumu ciała znajdziemy we współczesnych pracach Zofii Kulik (*Archiwum gestów*, 1987-1990), zmuszającej swojego nagiego modela – grottgerowskiego *ecrorché* – do niekończących się repetycji heroicznym gestów: gestów śmiesznych, bez znaczenia, odsłaniających rys masochistyczny dziewiętnastowiecznego pierwowzoru, ale i polskiej, ufundowanej na micie ofiary, kultury. Wnios-

ki Ewy Lajer-Burcharth, autorki przenikliwej analizy twórczości polskiej artystki, możemy odnieść także do Grottgera: masochistyczna jest nie tylko ikonografia jego cykli, ale także psychoseksualna logika ukryta za formalnymi jakościami jego kom-

Arthur i Wanda..., t. 1, s. 411. Antoni Potocki charakteryzuje twarze powstańców „piękne beznadziejnym i fatalnym pięknem męczeństwa”. Por. Antoni Potocki *Grottger*, Lwów 1907, s. 118. Rola „matrycy identyfikacyjnej” grottgerowskich bohaterów najlepiej widoczna jest w okresie politycznej polaryzacji Dwudziestolecia. Dla prawicowców powstańcy Grottgera wcielają męski ideał narodowy: „Typy wspaniałe, nadzwyczajne i nad wyraz rasowo-polskie: piersi potężne, karki nieugięte, burki rozwiane, spojrzenie orle”. Por. E. Niewiadomski *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 95. Znaczącą analogię dla kompozycji tej sceny odkrył Stanisław Czekalski. Przytacza on francuski sztych z ok. połowy XIX wieku pt. *Kobieta oskarżona o czary w średniowieczu, znosząca tortury bez widocznych oznak bólu: miejsce ślicznego rekruta zajmuje kobieta*. Por. S. Czekalski *Grottger, czarownice i metoda. O „Losowaniu rekrutów”, intencji artystycznej i dialogu międzyobrazowym. Uwagi na marginesie książki Mariusza Bryła*, w: *Artium Quaestiones*, T. 9, 1998, s. 203-228. Takich analogii np. w malarstwie akademickim będzie z pewnością więcej, wystarczy przytoczyć płótno Jean-Leona Gérôme’a pt. *Firyna przed sędziami*, gdzie naga kobieta staje się obiektem erotycznej gry spojrzeń otaczających ją w półkolem mężczyzn. Francuska, przytoczona przez Czekalskiego rycina wskazuje na dodatkowy, zasłonięty aspekt kartonu Grottgera: tortury i ból.

<http://rcin.org.pl>

Toniak Grottger i jego cień

pozycji, logika masochizmu⁷⁵. Analizując fotomontaże Kulik, amerykańska badaczka przyjmuje perspektywę Deleuze'a traktującego masochizm jako szczególnie rodzaj „fromalizmu” (zatrzymany ruch, brak narracji, skrajna stylizacja), a nie erotyczną czy moralną ekonomię (przyjemności/bólu lub winy/kary).

„Zamrożenie postaci” („z i m n a k r e w”) w obrębie wyobrażonej akcji – jak właśnie w scenie *Schroniska*, czy unieruchomienie i zabicie w zwarty blok grupy walczących w *Bitwie*, redukcja gestów, statyczność *Polonii* to czytelne deleuzjańskie tropy. Odnajdziemy je także szukając analogii między kartonami Grottgera a płótnami Davida.

W kontekście omawianych scen ważną jest postać Romulusa w *Sabinkach* Davida (1799, Luwr, Paryż) o ciele gładkim i wypolerowanym – posługując się słowami Lajer-Burcharth⁷⁶, wnikliwie omawiającej także twórczość francuskiego malarza – patriarchalna rekonstrukcja zdestabilizowanej po okresie Terroru męskiej tożsamości i próba restytucji męskiego podmiotu jako uprzywilejowanego znaczącego – także samego Davida – pełni w kompozycji podobną rolę jak powstaniec w *Schronisku*. Jego także możemy uznać za wizualną i narcystyczną reprezentację Grottgera, kompensującego w wyidealizowanych sylwetkach swoich męskich bohaterów własny brak: naznaczoną skazą kobiecości i nieprawego łoża genealogię, anti-bohaterską śmierć ojca (ojca, który nie walczył, a mówił), delikatne stopy i „krzywe noki Acia”, czy wreszcie walkę w Powstaniu „za pomocą kredki”. W zgarbionej „melancholijnej” figurze Żyda na kartonie *Schroniska* powracałoby zatem to, co zrepresjonowane w przeszłości, znacząc kłęską heroiczną wymowę przedstawienia.

Takich zaskakujących analogii między dziełami (a nawet biografiami) obu artystów, jest więcej. Zasygnalizuję tylko te – dla omawianych scen – najbardziej znaczące. W obu przedstawieniach: w *Sabinkach* Davida i w kartonie *Bitwy* Grottgera pojawia się ten sam motyw: martwy mężczyzna leżący u stóp walczących, którego ciało w połowie zasłonięte jest ich nogami⁷⁷. W obu dominuje naprężona

⁷⁵/ Por. E. Lajer-Burcharth *Old Histories: Zofia Kulik's Ironic Recollections*, w: „New Histories”, ed. M. Kalinowska, (katalog wystawy), Boston, 1996. Dr Izabeli Kowalczyk dziękuję za udostępnienie tekstu.

⁷⁶ E. Lajer-Burcharth *Necklines. The Art. of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven 1999. „Inspirujący dla mnie był szczególnie podrozdz. 8 rozdz. III. *The Revolution «Glacée»*”, s. 216-235. Praca Ewy Lajer podsuwa bardzo ważny trop interpretacyjny także dla *oeuvre* Grottgera, jako traumatycznej próby konstrukcji własnej tożsamości. Stanisław Tarnowski porównywał Grottgera do Słowackiego. Tułacz – pisał o nim – „obcy wśród swojej ojczyzny”. Z punktu widzenia pośmiertnej Legendy artysty – konstrukcji udanej.

⁷⁷ Znaczącą dla moich rozważań ikonograficzną analogię znalazł Mariusz Bryl. „Identyfikacyjny motyw – pisze – spotykamy na ilustracji Kaulbacha, tyle tylko, że zamiast bohaterskiego żołnierza występuje mocno przestraszona dziewczyna, chowając się przed niebezpieczeństwem w zamkniętym kręgu, utworzonym przez jej towarzyszkę”. Chodzi o karton pt. *Wierny Eckart* z serii *Goethe-Galerie*, ok. 1800 r. Wilhelma von Kaulbacha. Por. M. Bryl *Cykle...*, s. 28 przyp. 18.

Interpretacje

i m o c n o s t o j ą c a na ziemi postać pierwszego planu (w *Sabinkach* odwrócony do nas tyłem Romulus, w *Bitwie* powstaniec z opuszczonym karabinem). Ciała jeszcze żywych prężące się do ostatniej walki – to według słów Lajer-Burcharth – cielesny ideał w stanie erekcji: ponad stratą.

Ale narracja *Polonii* toczy się dalej, aż do klęski *Pobojowska* (karton IX). Na chwilę scalona tożsamość rozpada się i kawałkuje; co wyparte powraca w postaci „obcego”, ugina się i omdlewa pod naporem tego, co kobiece, układając się w inną, niemożliwą do przyswojenia przez męską, heroiczną stronę (stronę Legendy), opowieść.