

MARIA POPRZEĆKA

Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW

Mariusz Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*. Poznań 1994

Trzeba odwagi by teraz pisać o Grottgerze. Trzeba dużej odwagi, by napisać o Grottgerze dużą książkę. Nie ma bowiem w sztuce polskiej (nie tylko dziewiętnastowiecznej) artysty i dzieła, w wypadku których można by mówić o podobnym interpretacyjnym "zmęczeniu materiału". W ostatnich kilkunastu latach parę artykułów poświęcił cyklowi Grottgera Mieczysław Porębski¹, cykle doczekały się bardzo obszernych analiz w książce Waldemara Okonia *Sztuka i narracja*² i w rozprawie Ireny Dżurkowej-Kossowskiej *Cykl i seria. O nowych sposobach kształtowania ciągów obrazowych w XIX wieku*³. Jeśli dodamy do tego katalogi wrocławsko-krakowskiej wystawy Grottgera w 1988 roku⁴, materiały dwóch sesji naukowych, które wystawie towarzyszyły⁵, wreszcie teksty publicystyczne nią wywołane – trudno nie przyznać, że jest – jak pisał Jacek Waltoś – "Grottger znany na pamięć"⁶.

Ostatnio Mariusz Bryl opublikował o Grottgerze książkę 400-stronicową. W tej sytuacji pierwszym pytaniem jest nie tyle: "co jeszcze można napisać o Grottgerze"? lecz raczej: "jak jeszcze można o Grottgerze pisać". Dla Mieczysława Porębskiego grottgerowskie cykle były materiałem, na którym sprawdzał on przydatność metod semiotycznych dla badań nad sztukami plastycznymi oraz zarysował ikoniczny horyzont tychże badań. Językopodobny model sztuk wizualnych był także metodologicznym założeniem Waldemara Okonia. Bliska tej orientacji, choć nie tak konsekwentna, była Irena Dżurkowa. Bardzo różne podejścia, tak w zakresie przedmiotu, jak metody, reprezentowali autorzy wystąpień na grottgerowskich sesjach. Ostatnie piętnastolecie objawiło zatem zupełnie nowego Grottgera – już nie artysty wywołującego od dawna zakłopotanie badaczy, lecz twórcy dzieła szczególnie podatnego dla metodologicznych sprawdzianów i przymiarek (nb. przyczyny tego warte byłyby osobnej refleksji). W rezultacie wszystko jakby miało na celu zaprzeczenie przekonaniu Mieczysława Gębarowicza o beznadziei historii sztuki wobec grottgerowskiego dzieła.⁷

Z jakiego zatem stanowiska wychodzi Autor książki? Aczkolwiek prawie nie polemizuje ze swoimi poprzednikami, jest całkowicie świadomy odmienności metod swojego postępowania. Pisze we wstępie, że ich "wspólnym mianownikiem (...) jest zakorzenienie w tradycji historii sztuki, organiczne z niej wyrastanie czy też dialektyczne przewycięzanie trady-

cyjnych metodologii" (s. 9). To dość ogólnikowe zdanie (różne są bowiem tradycje historii sztuki i różne metody mogą z nich organicznie wyrastać) ukonkretnia przypis, w którym jako patroni pracy figurują Max Imdahl, Rudolf Arnheim, Wolfgang Kemp, Oskar Bätschmann, Michael Brötje, Michael Baxandall i Norman Bryson. Ten eklektyczny zestaw nazwisk zostaje jednak całkowicie uzasadniony układem i zawartością pracy, obejmującej zagadnienia tak różne, iż różnych wymagające podejść. Kolejne rozdziały poświęcone są bowiem pierwowzorom obrazowym grottgerowskich rysunków, rekonstrukcji procesu twórczego cykli, analizie struktury narracyjnej i dziejom recepcji, wreszcie "mitologicznemu" funkcjonowaniu tak osoby Grottgera, jak i jego dzieła.

W punkcie wyjścia najbliższy tradycyjnej (w rozumieniu analizy formalno-stylowej) historii sztuki jest rozdział I, traktujący o obrazowych źródłach, którymi Grottger posilkował się w swej pracy. Liczne zestawienia (Autor proponuje ich blisko setkę) są różnorodnej natury, jedne są bezsporne, inne dyskusyjne – ale nie to jest najważniejsze. Co wynika z tych zestawień? Autor zastrzega, że jego postępowanie nie ma wiele wspólnego z Motivkunde, na szczęście nie ma też nic wspólnego z jałową "wpływowologią". Posługiwanie się przez artystów dziewiętnastowiecznych najrozmaitszej proweniencji materiałami wizualnymi było praktyką powszechną. Obszary inspiracji Grottgera są rozległe, uderzające jest w nich mieszanie się sztuki wysokiej i niskiej. Przeważa jednak sztuka współczesna, a w każdym razie nieodległa w czasie i raczej nie wysokiego, galeryjnego obiegu. Więcej tu popularnych ilustracji, Schwinda i Richtera niż *Kunsthistorisches Museum*. Autor nie bez *Schadenfreude* ujawnia zaskakujące zapożyczenia, na przykład erotyczne wyobrażenia użyte dla sceny *Po odejściu wroga* (VII karton cyklu *Polonia*). Nb. ta scena, jak kilka innych "kobięcych" obrazów grottgerowskich mieści się w typowym dla sztuki dziewiętnastowiecznej kręgu krypto-sadystycznych wyobrażeń, stanowiących ulubiony teren penetracji feministycznej historii sztuki. Liczne pierwowzory – czytamy w kontekście *Wojny* – zostały poddane wielorakim, głębokim modyfikacjom. Na przykład, Autor analizując kolejne zestawienia wielokrotnie wskazuje na zjawisko, niegdyś nazwane przez Fritza Saxla "inwersją energetyczną"⁸ – ten sam gest w swej wędrówce przez obrazy służy

wyrażaniu różnych, czasem przeciwstawnych znaczeń. Właśnie, jeśli jest coś charakterystycznego w stosunku Grottgera do pierwowzorów, to wyraźna tendencja do traktowania ich jako magazynu przekształcanych biernie "pustych form", mogących przyjmować różne znaczenia, a nie jako przedmiotu intencjonalnych reinterpretacji. Stąd różne "niebezpieczne związki" międzyobrazowe, "stylistyczny eklektyzm", "nakładanie się źródeł" i inne wyróżnione przez Autora cechy grottgerowskich zapożyczeń. W omawianym rozdziale zgromadzona jest taka ilość interesującego materiału, iż wydaje się, że Autor nie do końca wykorzystał szansę, którą sam stworzył. Na przykład, decydując się na grupowanie zestawień według cykli (co niewątpliwie uczyniłoby wywód i pozwala na pokazanie różnorodności i nakładania się źródeł) jednocześnie musiał zrezygnować ze strukturalnej klasyfikacji dokonywanych przez Grottgera przekształceń i modyfikacji pierwowzorów, co mogłoby się okazać bardzo istotne dla analizy procesu twórczego.

Tej właśnie analizie poświęcony jest rozdział II – *Obraz i intencja*. Autor zakłada dwa wątki analizy: synchroniczną (dotyczącą struktury) i diachroniczną dotyczącą procesu twórczego). Realizacja tych założeń daje w efekcie niezwykle wnikliwy rozbiór grottgerowskiego dzieła – od "obrazów chodzących po głowie", poprzez szkice, studia, problemy techniczne i wykonawcze, kompozycję i dyspozycję, po ikonografię. Ta partia rozprawy chyba najlepiej ilustruje deklarowaną przez Autora chęć nawiązania do "tradycji historii sztuki", jeśli przez tążę rozumieć skupienie się na dziele samym, na jego wizualnym (choć nie tylko formalnym) istnieniu, na tym, co jest nam naocznie dostępne. To wszystko, co wynika z tak przeprowadzonych analiz, to niezwykle głębokie zakorzenienie sztuki Grottgera w akademickim *curriculum* warsztatowym, w utrwalonych wiekową praktyką procedurach twórczych, a także w zasadach teoretycznych o bardzo dawnej proveniencji. *Docere, permovere, delectare*, a nade wszystko naczelna zasada retoryczna – *persuadere* – wszystkie podstawy tradycyjnej teorii sztuki są tu obecne, wchłonięte niemal bezwiednie, przyjmowane jako oczywistość. Wnioski, jakie płyną z tego rozdziału dotyczą nie tylko Grottgera, on jest zaledwie przykładem niezwyklej żywotności zarówno praktyki, jak i teorii, które najogólniej można by nazwać "akademickimi", przykładem tym wymowniejszym, iż Grottger ani nie był typowym wychowankiem akademii, ani artystą usposobionym do teoretycznej refleksji nad sztuką, tak własną jak cudzą. Tekst tej części książki jest bardzo inspirujący, rozsianych jest w nim wiele uwag i spostrzeżeń szczegółowych ogromnie interesujących, jak na przykład fragment dotyczący podręczników teatralnych i mimicznych wykorzystywanych przez Grottgera czy "wizualnych *loci communis*" (nb. nie jestem przekonana, czy owe "pospólne miejsce" nie są dla sztuki Grottgera istotniejsze niż analizowane uprzednio pierwowzory).

Zdecydowaną zmianę punktu widzenia przynosi druga, obszerniejsza część książki, której przedmiotem nie jest już dzieło samo, lecz jego odbiór. Rozdział III: *Obraz i widz*, liczący ponad 150 stron i opatrzonej potężnym aparatem przypisów, stanowi niemal połowę całej rozprawy i jest jej dominującą partią. Jego część pierwsza, w oparciu o koncepcje

estetyki odbioru (ale nie w jej socjologizującym nurcie) oraz o pojęcie "widza implikowanego", przynosi rekonstrukcję narracyjnej struktury i poszczególnych kartonów i całych cykli. Idąc za Michaeliem Friedem⁹, Autor analizuje przemiany sposobów wewnętrznej prezentacji, od "teatralizacji" charakterystycznej dla *Warszawy I*, na rzecz akcji "pochlōniętej" w *Polonii* i *Lithuanii*. Generalnie można się z tym zgodzić, chociaż jak zwykle, gdy dla analizy przyjmuje się jeden model, rzeczywistość artystyczna okazuje się bardziej złożona (zresztą sama książka Frieda ofiarowuje więcej kategorii analitycznych niż tylko tytułowe "Absorption" i "Theatricality"). W tej świetnie napisanej pracy jedynie w tym rozdziale niektóre partie są rozwlekłe. W dążeniu do gruntowności analizy Autor bardzo szczegółowo opisuje układy kompozycyjne, chciałoby się powiedzieć "szkolne" (na przykład *Błogosławieństwo w Warszawie I* mogłoby być ilustracją do wskazówek Leonarda jak przedstawić Podniesienie¹⁰). Tymczasem, tak jak w poprzednim rozdziale, tak i tu narzucającym się wnioskiem jest powszechność stosowanych rozwiązań kompozycyjnych, potoczność metod narracji, oczywistość sposobów odwoływania się do implikowanego widza – z jakiej strony nie byłyby one analizowane. W tym zresztą zdaje się leżeć siła Grottgera – jakby nie patrzeć na jego dzieło, zawsze wszystko wpasuje się idealnie w powszedni horyzont oczekiwań. Całkowite skupienie się na kartonach wyabstrahowanych z kontekstów, skądinąd owocujące analizą tak przenikliwą, jakiej Grottger się dotąd nie doczekał sprawia, że owa bardzo w moim przekonaniu istotna dla recepcji dzieła Grottgera sprawa umyka.

Tak jak dzieło Grottgera nie doczekało się dotąd podobnej analizy, tak nie doczekało się również wyczerpująco przedstawionej recepcji w jej historycznym przebiegu, co jest przedmiotem drugiej części omawianego rozdziału. Dla jej prezentacji Autor przyjął porządek chronologiczno-rzeczowy, osobno omawiając wystawy, reprodukcje, kolejne wydania albumów, a osobno recepcję "dyskursywną", to znaczy interpretację grottgerowskiego dzieła – od autorów znajdujących artystę osobiście po czasy niemal nam współczesne. Autor zamyka swój przegląd na roku 1969, a zatem nie obejmuje właśnie wyjątkowo obfitego w grottgerologiczną literaturę ostatniego dziesięciolecia. Taki podział pozwala wyjątkowo klarownie przeprowadzić wykład, który w istocie nie odbiega od tradycyjnej, znakomicie pokazanej *fortune critique* (nie ma w tym stwierdzeniu żadnej przygany). Podrozdziałom, podobnie jak w innych częściach książki, nadane są lapidarne, celne podtytuły: *Od popularności elitarnej do popularności masowej, Między formą a treścią*. Gdyby przyszedł kontynuator Autora dopisywał kolejny rozdział grottgerowskiej krytycznej fortuny, obejmujący ostatnie lat piętnaście i tążę rozprawę, mógłby go zatytułować *Do semiotyki i z powrotem*.

Choć ambicje Autora bez wątpienia skoncentrowane były na analitycznych partiach studium, najlepiej "czyta się" rozdział ostatni, ukazujący proces mitologizacji postaci Grottgera i jego cykli. Konfrontacja legendy z dokumentami, rodzinne skandale, kompromitujące wspomnienia przyjaciela, wytropione cenzuralne cięcia wydawców listów Artura i Wandy, Potocki besztający Eligiusza Niewiadomskiego za kalandrię

świętości dzieła Grottgera przez użycie słów tak niegodnych, jak "elastyczne łono kobiety" – wiadomo jak przyjemnie czyta się demistyfikujące teksty. Trzeba jednak oddać Autorowi, że nie uległ łatwej pokusie lustracyjnej, lecz dał zarówno rzetelną analizę grottgerowskiej legendy, jak też tworzących ją mechanizmów – mechanizmów, które uruchomiła jedna kobieta i kilku przyjaciół, a które stały się trybem państwowo-rocznicowej celebry i historycznej edukacji narodu na poziomie szkolnictwa podstawowego. Nikt, nawet "wielki budowniczy świadomości narodowej"¹¹ – Matejko, nie zakorzenił się tak jak Grottger w mitologii narodowej, nie wrósł w ojczyzniany krajobraz "jak Giewont, Wawel i kolumna Zygmunta" (określenie Jacka Waltosia¹²). Dobrze więc, że Grottger pierwszy stał się przedmiotem tego rodzaju studium. Nb. historia sztuki ma tu ogromne pole do badań, autorefleksji i samokrytyki – jak na razie tylko legenda van Gogha została poddana podobnej analizie, kolejka kandydatów jest długa.

Tak jak w poprzednich rozdziałach, tak i tu jest wiele kwestii szczegółowych i ustosunkowanie się do nich przekraczałoby zwyczajowe ramy recenzji. Więc może tylko jedna pochwała dla Autora – za zdolność pytania o rzekome oczywistości. Tym pytaniem jest: jaki był stosunek Grottgera do powstania 1863 roku? Niezależnie od odpowiedzi – brawo za to pytanie!

To natomiast, co budzi zastrzeżenia to zakończenie pracy, w którym Autor opiera się na teorii "pamięci społecznej" Aby Warburga i kategorii *Pathos-formel*. Na wstępie przyznałam, że bardzo różny zespół odniesień usprawiedliwiony jest przedmiotową rozpiętością pracy, wymagającą różnych perspektyw i po-

dejsć. Wszakże połączenie estetyki recepcji z warburgowską teorią "pamięci społecznej", połączenie dokonane zresztą jak-by pospiesznie i pobieżnie, wydaje się nieprzekonywujące.

I na koniec jedno, dość zasadnicze pytanie. We wstępie postawioną i w zakończeniu przypomnianą hipotezę książki jest, że "tak silne mitotwórcze oddziaływanie cykli byłoby niemożliwe bez trwałej podstawy w arcydzielnej strukturze artystycznej dzieł". Tymczasem w całej rozprawie brak elementów wartościujących. Nawet w warstwie słownej widoczna jest dbałość o eliminację wartościujących określeń, tak pozytywnych, jak negatywnych. Czy zatem milczącym założeniem Autora jest, że przeprowadzone przez niego analizy niejako automatycznie dowodzą "arcydzielnej struktury artystycznej cykli"? Czy jest to dokonana innymi słowy i innymi metody kolejna apologia Grottgera?

Ocena tej książki, to nie tylko ocena jej samej, to także ocena postawy badawczej, którą Autor reprezentuje. Co wnosi ten "powrót do przyszłości"? Na pewno otuchą napawa, gdy historyk sztuki pisze o szkicach i studiach, o kredce i "radyrce", o wyobraźni i obrazowych pierwowzorach, a nie o paradygmatyczności, syntagmatyczności i znakach ikonicznych. Nie chodzi o to, by jak tradycjonalista odetchnąć, że oto znowu pisze się "po bożemu". Fakt, że tak pisze pracę młody, świetnie zorientowany w aktualnej historii sztuki badacz¹³ pozwala żywić nadzieję, że historia sztuki może odzyskać swą autonomię zagrożoną przez chęć upodobnienia się do innych, bardziej dynamicznie rozwijających się dyscyplin badawczych, a wraz z autonomią odzyskać i dynamikę.

Przypisy

1. M. POREBSKI, *Cykl rysunkowy Artura Grottgera "Polonia"*. "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki" 1972 zes. 10 s. 100-124; przedruk w: TENŻE, *Gloria victis*. "Folia Historiae Artium" T. XXII, 1986 s. 83-91.
2. W. OKOŃ, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*. Wrocław 1988 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 751. Historia sztuki 1).
3. I. DŻURKOWA-KOSSOWSKA, *Cykl i seria. O nowych sposobach kształtowania ciągów obrazowych w XIX wieku*; rozpr. niepubl. Na jednym z jej rozdziałów oparta jest praca tejże, *Koncepcja dzieła cyklicznego w twórczości Artura Grottgera*. [W:] Artur Grottger. *Materiały sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty*. Wrocław 1991.
4. Z okazji wystawy opublikowano dwa katalogi: P. ŁUKA-SZEWICZ, *Artur Grottger (1837-1867)*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 1987; Z. GOŁUBIEW, A. KRÓL, *Grottger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci Artysty*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988 (oraz wkładka: *Spis dzieł Artura Grottgera eksponowanych na wystawie monograficznej w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie, marzec – maj 1988*). Wciąż niepublikowany pozostaje katalog dzieł wszystkich artysty.
5. Por. przyp. 3. Materiały seminarium, które odbyło się z okazji wystawy krakowskiej pozostały nieopublikowane.
6. J. WALTOŚ, *Grottger znany na pamięć*. [W:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Warszawa 1990 s. 459-461.
7. M. GĘBAROWICZ, *Niektóre zagadnienia metodologii historii sztuki*. Cz. II. "Biul. Hist. Szt." XXXVIII 1976 nr 4 s. 329 nn.
8. F. SAXL, *Die Ausdruckgebärden der bildenden Kunst*. [W:] *Bericht über den XII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg*. Jena 1932 s. 13-25.
9. M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980.
10. L. DA VINCI, *Traktat o malarstwie (328) O zachowaniu się (postaci) będących świadkami jakiegoś wydarzenia*.
11. Określenie Juliusza Starzyńskiego: "Jan Matejko, wielki realista i budowniczy świadomości narodowej". [W:] *Jan Matejko, Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*. 23-27.XI.1953. Warszawa 1957.
12. J. WALTOŚ, o. c.
13. M. BRYL, *Plaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*. "Atrium Questiones" VI, 1993 s. 55-83.