

STANISŁAW CZEKALSKI

GROTTGER, CZAROWNICE I METODA.
O LOSOWANIU REKRUTÓW, INTENCJI ARTYSTYCZNEJ
I DIALOGU MIĘDZYOBRAZOWYM

UWAGI NA MARGINESIE KSIĄŻKI MARIUSZA BRYŁA¹

1. WSTĘP ALBO DEDYKACJA: ROZKOSZE TEKSTU

Niewątpliwą wartością pracy M. Bryła *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja* jest dostrzeżenie i wydobywanie, poprzez wnikliwe analizy, semantycznej mocy tkwiącej w strukturze wizualnej poszczególnych przedstawień cykli. Siłę ich wyrazu dostrzega autor – mówiąc najkrócej, choć to grube uproszczenie – w umiejętnym rozwiązaniu kompozycji obrazu jako płaszczyzny konstytuowania obrazowego sensu, a przy tym w wyzyskaniu i przetworzeniu rozmaitych wzorów ikonograficznych i niesionych przez nie znaczeń. Dla interpretacji immanentnej Grottgerowskich kompozycji szczególnie użyteczne okazały się metody analizy struktury wizualnej zaproponowane przez R. Arnheima i M. Imdahla, natomiast uwagi na temat związków międzyobrazowych z jednej strony inspirowane są pomysłami W. Suchockiego, z drugiej zaś zmierzają do rekonstrukcji procesu twórczego drogą wyznaczoną przez koncepcję „intencji artystycznej” M. Baxandalla. Pod względem metodologicznym praca M. Bryła stanowi zatem ciekawą próbę sprzężenia różnych perspektyw badawczych (poza wymienionymi autor odwołuje się także do propozycji W. Kempa, O. Batschmanna, N. Brysona i M. Frieda) dla możliwie wielostronnej analizy dzieł.

¹ M. Brył, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994. Dziękuję Mariuszowi Bryłowi i wszystkim Dyskutantom za cenne uwagi, które skłoniły mnie do wprowadzenia kilku zmian w obecnej redakcji tekstu.

Niezwykle gruntowne opracowanie M. Bryła zapewne może na długo onieśmielać tych, którzy chcieliby znów podjąć temat Grottgera i jego cykli. Zarazem jednak trudno byłoby ten temat uznać za wyczerpany, jako że książka nie tyle zamyka go w ostatecznych rozstrzygnięciach, co przede wszystkim otwiera nowe horyzonty widzenia *Warszaw, Polonii, Lituanii* i *Wojny*, pobudzając do dalszych dociekań. Własnym inspiracjom płynącym z tej lektury postanowiłem dać ujście najbliższej źródła (by nie rzecz w jaskini lwa), nawiązując dialog z autorem w dwóch sprawach, które podkreśliłem na wstępie: chodzi po pierwsze o analizę pojedynczego przedstawienia, po drugie o odniesienie go do pierwowzoru obrazowego. Jest to nie tyle polemika, co raczej własne „trzy grosze” dorzucone do obserwacji autora, a wynikłe z nieodpartej chęci dopisania się gdzieś na ich marginesie.

2. INTENCJA WIDZENIA CZY WIDZENIE INTENCJI?

Najbardziej dogłębnej analizie struktury obrazowej poddał M. Bryl III karton z cyklu „Wojna” – *Losowanie rekrutów*². Jego rozbudowany opis spełnia jednocześnie dwie funkcje: po pierwsze jest próbą przekładu sensu wizualnego obrazu na język dyskursywny, po drugie, zamykając rozdział *Obraz i intencja*, prezentuje ów karton jako najlepszy przykład rozwiązania „problemów, przed którymi stawał artysta każdorazowo, rozpoczynając proces twórczy, i z którymi zmagał się w toku pracy nad obrazem”.

Interpretacja kartonu prowadzona jest z myślą o dwu zwłaszcza problemach, które tu artysta pomyślnie rozwiązuje: pierwszy, naczelny, to zapewnienie „sytuacyjnej oczywistości przedstawienia” dzięki skoncentrowaniu kompozycji na głównym bohaterze (losujący młodzieniec) i uczynieniu go „podmiotem całej narracji”; sprawa druga to przekonywające unaocznienie dramatyzmu sceny przez „wnikliwą charakterystykę psychologiczną bohaterów, a także zasugerowanie ich zależności od władzy anonimowej instytucji”. Wobec tak postawionej problematyki obrazu w opisie M. Bryła subtelnie splatają się (a może i trochę przeszkadzają sobie) dwa zasadnicze wątki: jeden, pierwszoplanowy, to wątek dominacji głównego bohatera nad całością przedstawienia, drugi – drugoplanowy – to wątek presji wywieranej na niego przez państwo. Oba odnajduje autor głównie w ujęciu postaci losującego młodzieńca oraz w pełnej napięcia relacji między nim a grupą oficerów – komisją poborową – po lewej stronie obrazu. W efekcie przyjętych założeń charakterystyka sytuacji młodzieńca w obrazie rozegrana została niejako na dwa fronty: służy ona z jednej

² „*Losowanie rekrutów*”: rozwiązanie problemu, w: M. Bryl, *Cykle...*, s. 147-153.



Ryc. 1. Artur Grottger, *Losowanie rekrutów*, III karton z cyklu *Wojna*, 1866-1867, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. za: M. Bryl, *Cykle...*, il. 135

strony podkreśleniu jego roli dominującej, z drugiej – podkreśleniu ulegania przezeń presji.

O nadrzędnej pozycji losującego w kompozycyjno-narracyjnej strukturze obrazu, zdaniem M. Bryla, stanowią czynniki następujące: skoncentrowanie uwagi prawie wszystkich postaci na jego działaniu, „walory osobiste” (atrakcyjna powierzchowność, postawa pełna napięcia, ale i siły, ekspresja twarzy), wyeksponowanie postaci w kompozycji obrazu przez centralne usytuowanie, kontrast chromatyczny i achromatyczny, oddzielenie od innych postaci i swobodę ruchową, wreszcie kompozycyjne podporządkowanie linii wyznaczonej głowami oficerów względem prostej wyznaczonej prawą ręką bohatera, którą sięga on po los. Natomiast jego zmaganie z jarzmem władzy uwidacznia się w ekstremalnym oddaleniu losującej dłoni od głowy – ośrodka woli, zwróconej w przeciwnym kierunku, podobnie jak całe ciało, którego ustawienie bokiem do stołu i wazy z losami wyraża niechęć; głowa natrafia przy tym „na urzędowe obwieszczenie, które wskazuje na instytucję państwa jako czynnik zewnętrznej

presji wywieranej na bohatera”. Presję tę ewokuje także agresywna postawa i ponaglące spojrzenie przewodniczącego komisji; siła psychicznego nacisku z jego strony zostaje jednak osłabiona reakcjami dwu pozostałych oficerów, z których jeden przyjmuje postawę spokojnego wyczekiwania, drugi – postawę refleksyjną. Ostatnim czynnikiem opresji głównego bohatera jest żołnierz stojący przy drzwiach i blokujący mu możliwość powrotu do rozpaczającej matki.

Z opisu tego wynika, iż dominacja młodzieńca zaznacza się w prymarnym dla konstituowania sensu obrazu porządku kompozycyjno-narracyjnym: losujący jest – mówiąc słowami A. Riegla – „ujarzmicielem wewnętrznej jedności” przedstawienia, wszystkimi możliwymi środkami skupia w sobie maksimum ciężaru wizualnego, własnym szkieletem strukturalnym, przypominającym kształt cyfry „1”, dyktuje układ innych elementów kompozycji, poczynając od stojącej za nim miary, której forma „powtarza jak gdyby postawę i gest młodzieńca, ujawniając ukryty geometryczny szkielet postaci” i tym samym przydaje jej dodatkowej siły – a kończąc na podporządkowaniu owemu szkieletowi pozycji oficerów. Czynniki opresji losującego M. Bryl postrzega natomiast głównie w warstwie figuralnej obrazu – w „niechętnej” postawie młodzieńca, „agresywnej” – przewodniczącego i „blokującej” – żołnierza przy drzwiach, w psychologicznej charakterystyce postaci. Obwieszczenie, na które natrafia – w porządku płaszczyznowym – głowa losującego, zostało opisane jako element jedynie wskazujący na „zewnątrzny” (chyba nie wobec obrazu?) nacisk, wywierany na niego przez państwo. W ostatecznym bilansie tych czynników dominacji i ujarzmienia głównego bohatera przewaga pierwszych, osadzonych w nadrzędnej strukturze kompozycyjno-narracyjnej obrazu, wydaje się miażdżąca; młodzieniec panuje nad całą sceną i nad oficerami, co zresztą w trakcie opisu autor parokrotnie podkreśla *expressis verbis*³.

³ Zacytujmy dwa fragmenty: „Przestrzeń przed losującym oznacza (...) izolację głównego aktora, który stanął sam na sam ze swym przeznaczeniem. Kompozycyjnie zaś izolacja ta przyczynia się do jeszcze silniejszego zaakcentowania pierwszorzędnej roli młodzieńca w rozgrywającym się dramacie. Grupę drugorzędą, podporządkowaną głównemu bohaterowi, stanowią oficerowie po lewej stronie (...).” I dalej: „Zróznicowanie reakcji członków komisji, poza oczywistym wzbogaceniem narracji obrazowej, osłabia również siłę ich presji na głównego bohatera, który – nie zagrożony w fizycznej integralności – samodzielnie wybierze moment, mający zdecydować o jego losie. Tym bardziej, że w wymiarze płaszczyznowo-formalnym istnieje silny czynnik podporządkowujący trójkę oficerów – jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało – władzy młodzieńca. Chodzi o dwie równoległe linie proste: jedną, wyznaczoną głowami oficerów, drugą, wyznaczoną lewą ręką głównego bohatera. Nadrzędność tej ostatniej nie ulega kwestii: biegnie ona w pobliżu centrum kompozycji i zajmuje «wyższą» pozycję od swej – peryferyjnej, związanej z lewym brzegiem pola obrazowego – poprzedniczki. Dopóki młodzieniec nie zmieni położenia swej prawej ręki, tj. nie wykona rozstrzygającego gestu, dopóty trójka oficerów trwać będzie nieruchomo, niezdolna do jakiegokolwiek ruchu” (s. 148, 149-151).

Chęć uwydatnienia kluczowej pozycji głównego bohatera jako „centrum organizującego całe przedstawienie” w płaszczyźnie kompozycji i narracji obrazowej (ten problem obrazu uznał wszak autor za naczelny) przesłoniła w opisie dramat ujarzemia losującego, który został przez autora odsunięty na drugi plan i postawiony przede wszystkim na poziomie psychologicznej charakterystyki bohaterów, a który rozgrywa się przecież także w owym prymarnym, płaszczyznowym porządku kompozycji, przez M. Bryła „zarezerwowanym” dla podkreślenia dominującej roli młodzieńca w obrazie.

Status tego opisu jest ostatecznie niejasny. Choć na wstępie autor sygnalizuje traktowanie dzieła w kategoriach rozwiązania pewnych problemów, to jednak ich od razu nie precyzuje i samą analizę prowadzi tak, jakby z „nieuprzedzonej” pozycji rejestrował akt percepcji, notował, jak mu się obraz jawi, poczynawszy od „najbardziej uderzających cech przedstawienia”. Właściwy rejestr problemów, zhierarchizowany przez wprowadzenie ich numeracji, pojawia się dopiero po skończonym opisie, tak jak gdyby autor wyprowadzał go właśnie z samej analizy struktury wizualnej obrazu, a nie odwrotnie⁴. Trzeba ponownie wrócić do opisu, by stwierdzić, że owym rejestrem jest on „podszyty” od początku i że „Baxandallowskie” myślenie problemami prowadzi pozornie „Arnheimowski”, bezpośredni ogląd. Czy obie perspektywy rzeczywiście dają się tak po prostu uzgodnić, jak próbuje to zrobić autor? „Celem zabiegów rekonstrukcyjnych – pisze on, wyjaśniając pojęcie intencji artystycznej – jest dzieło sztuki, będące utrwalonym rozwiązaniem problemów, przed jakimi stanął artysta na początku procesu twórczego. Można zatem powiedzieć, że analiza intencji artystycznej prowadzi do uchwycenia genezy dzieła w świetle jego struktury lub – **co na jedno wychodzi** – uchwycenia struktury dzieła w świetle jego genezy”⁵. Czy aby na pewno to na jedno wychodzi? Czy droga od uchwycenia wizualnego sensu obrazu, poprzez analizę jego struktury, do pytań „genetycznych”, jakie wywołuje dopiero takie **zobaczenie** samego dzieła, prowadzi do jego interpretacji na pewno tożsamej z tą, którą daje postępowanie odwrotne – wyjście, jak to w istocie czyni M. Bryl, od

⁴ „Podsumowaniem powyższej analizy *Losowania rekrutów* – pisze M. Bryl – winien być rejestr problemów, przed którymi stanął artysta rozpoczynając i kontynuując pracę nad swym dziełem. Naczelnym problemem, od którego pozytywnego rozwiązania zależało powodzenie dzieła, było zapewnienie «sytuacyjnej oczywistości», czyli natychmiastowej zrozumiałości unaocznionego momentu. Przetłumaczony na język malarski problem ten oznaczał więc po pierwsze – potrzebę koncentracji kompozycji na głównym bohaterze, po drugie zaś – konieczność uczynienia go podmiotem całej narracji. Drugim istotnym problemem był imperatyw jasnego i jednoznacznego unaocznienia głębszego – «ludzkiego» – wymiaru rozgrywającego się dramatu. Oznaczało to wnikliwą charakterystykę psychologiczną bohaterów, a także zasugerowanie ich zależności od władzy anonimowej instytucji” (s. 153).

⁵ Podkreślenie moje.

problemów widzianych u genezy dzieła, przyjętych za kluczowe i wspólne dla procesu tworzenia wszystkich cykli, i wskazujących, czego w pojedynczym dziele wypatrywać?⁶

Próbując pogodzić różne perspektywy badawcze w jednym, ale wielostronnym ujęciu kartonów Grottgera, autor nie waha się przed nałożeniem na siebie metod M. Baxandalla, R. Arnheima i M. Imdahla w interpretacji obrazu *Losowanie rekrutów*. Łączy je niepostrzeżenie, jakby w ich fuzji nie było żadnego problemu. Tymczasem metody te, jeśli konsekwentnie podążać za każdą z nich, niekoniecznie schodzą się ze sobą, a miejscami – wychodząc z odmiennych założeń i idąc w różnych kierunkach – raczej wchodzą sobie w drogę. Arnheim zakłada „bezinteresowne” – wolne od uprzednich oczekiwań i obranych celów interpretacyjnego dyskursu – otwarcie widza na sens obrazowy, którym samo dzieło „promieniuje”, jeśli tylko nastawić oczy na postrzeganie dynamicznych relacji w jego strukturze. Trudno to założenie spełnić, jeżeli analiza tego rodzaju zostaje w określony sposób sfunkcjonalizowana względem zasadniczego wyводу prowadzonego w książce i podjęta w bezpośrednim kontekście rozważań dotyczących intencji artystycznej. Baxandall z kolei, patrząc na dzieło pod jednym tylko, wybranym kątem – pod kątem domniemywanych problemów, przed jakimi stawał twórca – zastrzega, że wskazanie w obrazie ich konkretnego rozwiązania jest instrumentem historycznej eksplikacji dzieła i służy weryfikacji trafności twierdzeń na temat okoliczności i czynników jego powstania, ale nie jest tożsame z wyłożeniem sensu obrazowego. To subtelne, ale bardzo istotne rozróżnienie ginie, gdy „rozwiązanie problemu” staje się jak gdyby tematem *Losowania rekrutów*, wysnutym z analizy jego struktury wizualnej, tzn. gdy obserwacje dotyczące intencji dzieła M. Bryla transmituje metodami Arnheima i Imdahla, z założenia służącymi możliwie pełnej interpretacji semantycznych jakości tkwiących w samym obrazie, interpretacji transhistorycznej, możliwie niezależnej od czynników pozostających poza tym, co jawi się w rzeczywistości czysto oglądowej skończonego dzieła.

3. IMDAHL VERSUS ARNHEIM: DIALEKTYKA OBRAZOWEGO SENSU

Na instrumentalizację analizy sensu obrazowego względem analizy intencji dzieła nakłada się w tekście M. Bryla budzące wątpliwości sprzężenie obu metod analizy immanentnej znaczenia obrazu: „psychologicz-

⁶ Przystępując do swego opisu, M. Bryl pisze: „Obecnie na przykładzie *Losowania rekrutów* dokonamy analizy skończonego dzieła, traktując je jako rozwiązanie problemów, przed którymi stawał artysta **każdorazowo**, rozpoczynając proces twórczy (...) (s. 147). Podkreślenie moje.

no-percepcyjnej” R. Arnheima i „ikonicznej” M. Imdahla. Powstaje tu problem „wyważenia” sensu obrazowego w rekonstruującym go opisie.

Otóż z przeprowadzonej przez M. Bryła analizy *Losowania rekrutów* wylania się, jak widać z rekapitulacji powyżej, złożona struktura semantyczna obrazu, budująca napięcie między opozycyjnymi biegunami sensu – ubezwłasnowolnieniem i dominacją głównego bohatera. Struktura ta przypomina model języka obrazowego i jego interpretacji charakterystyczny dla ikoniki M. Imdahla. O ile jednak Imdahl zakłada, że obraz dokonuje sobie tylko właściwej kondensacji przeciwnych znaczeń w ponadopozycyjną totalność „zarówno-jak” czy „nie tylko-lecz także”, o tyle opis M. Bryła dialektykę tę przekształca w relację typu „raczej-niż”: młodzieńiec jest postacią raczej dominującą niż ubezwłasnowolnioną, raczej samodzielną niż podporządkowaną. Wyraźne przeniesienie semantycznego ciężaru obrazu na jedną stronę, naruszające równowagę ikonicznej dialektyki, widoczne jest od początku opisu, kiedy autor wychodzi od owych „najbardziej uderzających cech przedstawienia” – do których należy „nadrzędna pozycja młodzieńca w kompozycyjno-narracyjnej strukturze obrazu” – trochę tak, jak gdyby chwycił pierwsze, dominujące wrażenie, które z miejsca narzuca się po spojrzeniu na rysunek i które prowadzi dalszą analizę. Taki przebieg opisu i interpretacji, określony raczej przez główny, wiodący temat obrazu, niż przez właściwy ikonice system spiętrzania i równoważenia dialektycznych opozycji znaczeń, charakterystyczny jest dla metod opartych na psychologii postaci, m. in. dla R. Arnheima (zwłaszcza „wczesnego”, z okresu *Sztuki i percepcji wzrokowej*).

Specyfiką metody ikonicznej jest założenie, że dialektyczny związek opozycyjnych znaczeń powstaje w jednym i tym samym obrazowym porządku, spinającym relacje „sceniczne” i planimetryczne – w transscenicznym systemie linii pola; te same elementy kompozycji niosą w nim jednocześnie i nierozdzielnie przeciwstawne sensy (np. zarówno dominacja – jak podporządkowanie postaci Chrystusa, współobecne w jednym skosie wiążącym głowy Jego i Judasza w *Pojmaniu* Giotta)⁷. Arnheim natomiast pozostaje przy wyodrębnieniu w obrazie dwóch różnych porządków, płaszczyznowego i przestrzennego, twierdząc, iż znaczenie obrazu rodzi się z ich wzajemnego oddziaływania, a ponadto w kompozycji płaszczyznowej wyróżnia elementy w jeden określony sposób nacechowane pod względem dynamicznym i semantycznym, które konstytuują sens obrazowy w relacji jedne do drugich, na zasadzie wspierania się lub przeciwstawiania sobie, tak, że ostatecznie równoważą się dopiero w całości obrazu, wspólnie rozgrywając zarazem jego dominujący, dynamiczny temat. Zdaniem Arn-

⁷ Zob. M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, „Artium Quaestiones” IV, 1990.

heima „kompozycja opiera się na punkcie i kontrapuncie – tj. na wielu elementach zarazem przeciwstawnych i wzajemnie się równoważących. Lecz te antagonistyczne siły nie są sprzeczne czy skłócone. Nie tworzą dwuznaczności. Dwuznaczność zaciemnia wypowiedź artystyczną, powoduje bowiem, że widz waha się między dwoma czy nawet kilkoma twierdzeniami, z których nie powstaje żadna całość. Kontrapunkt obrazowy jest z reguły hierarchiczny – to znaczy, jakiejś sile nadrzędnej przeciwstawia podrzędną. Każda zależność sama w sobie pozostaje nie zrównoważona; w strukturze całego dzieła wszystkie związki i zależności nawzajem się równoważą”⁸.

Czy są to tylko niuanse teoretyczne i czy niezależnie od nich metody Imdahla i Arnheima, konsekwentnie stosowane, dadzą się bez problemów pogodzić w jednej interpretacji (biorąc pod uwagę także polemikę Imdahla z analizą struktury Sedlmayra, poprzez psychologię postaci bliską Arnheimowi) – to jest właśnie zasadnicze pytanie, jakie się tutaj rodzi⁹. Wrażenie sprzeczności między obu metodami wynika zapewne w ja-

⁸ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 53.

⁹ Imdahl przeciwstawił ikonikę analizie struktury Sedlmayra, posługując się modelowym przykładem analizy *Ślepców* Bruegla. Według Sedlmayra struktura tego obrazu „opiera się na dysonansie: z przodu niesamowitość, z tyłu przytulność”; dominujący w kompozycji opadający skos, który łączy postaci ślepców na pierwszym planie, u dołu, pokazuje jednoznacznie ich upadek, a przeciwstawiają mu się „spoczywające” linie horyzontalne u góry, na planie dalszym. Jest to zatem – komentuje Imdahl – „zwykła opozycja, której brak ponadopozycyjnego godzenia przeciwieństw, gdyż ani niesamowitość nie zawiera momentów przytulności, ani ta nie zawiera momentów niesamowitości”. Przecistawiając takiemu ujęciu interpretację ikonyczną Imdahl zwraca uwagę, że dla przedstawienia upadku ślepców decydujący jest zarówno jednoznaczny skos w dół, jak również ciągle powracający w tym ruchu ruch ku górze, a „to Zarówno-Jak radykalizuje się w postaci powalonego”; tutaj „najbardziej graniczny moment ślepoty jest dialektycznie pogodzony z momentem otwierania się na objawienie”. Arnheim, przywołując ten sam obraz, wskazuje, tak jak Sedlmayr, wyłącznie na stroboskopowy, jednoznaczny ruch upadku ślepców. Bliskie analogie z Sedlmayrowskim modelem interpretacji, zakwestionowanym przez Imdahla, wykazują także inne analizy Arnheima – np. analiza *Zmartwychwstania* Piero Della Francesca. Arnheim opiera ją na generalnym przeciwstawieniu (dysonansie) bezruchu – spokoju – boskiej wieczności Chrystusa w górnej części obrazu i chaotycznego ruchu żołnierzy – niepokoju ziemskiej egzystencji w strefie dolnej. U góry temat wieczności Chrystusa został dookreślony przez jednoznaczne ukierunkowanie fałdów Jego szaty – ze strony lewej, gdzie suche drzewo w tle jednoznacznie symbolizuje śmierć – ku prawej, gdzie drzewo obsypane liśćmi również jednoznacznie symbolizuje życie. Szczególnie charakterystyczna w konfrontacji z analizami ikonicznymi Imdahla jest również interpretacja *Oplakiwania* Giotta, w której Arnheim, koncentrując się m. in. na skośnej linii grzbietu pagórka, wyznaczającej dynamiczne relacje kompozycyjne między postaciami, na moment przyjmuje jej obustronne ukierunkowanie, po to tylko, by wskazać na zdecydowaną dominację „wznoszącego się ruchu zmartwychwstania z lewa na prawo” nad „schodzeniem ku śmierci”; ta właśnie przewaga – ostatecznie jednoznaczna – jest tematem obrazu.

kiejś mierze z istotnych różnic w sposobie ujmowania przez nie czasu obrazowego i jego stosunku do czasu opisowej narracji. O ile Arnheim próbuje oddać dynamikę obrazowego przedstawienia możliwie bezpośrednio przez narrację opisu, dokonując, jak pisał M. Bryl, „subtelnych, prawie niezauważalnych przejść” od jednego do drugiego porządku, o tyle Imdahl postępuje wprost przeciwnie: celowo obnaża sprzeczności między porządkiem obrazu z jego symultanicznym i wielowymiarowym czasem – a linearnie, logiką narracji rozwijającym się dyskursem¹⁰. Biegunowo odmienne sposoby prowadzenia opisu budują w konsekwencji inny porządek strukturalizacji wydobywanego przezeń obrazowego sensu: „dialektyczny” u Imdahla i rozwijający „główny temat” u Arnheima. Wydaje mi się, że gdzieś na styku tych koncepcji powstaje ów schemat „raczej-niż”, na którym zasada się analiza *Losowania rekrutów* w książce M. Bryla.

Analiza ta potwierdza, iż widzimy w obrazie to, na co nastawiamy swój ogląd; punkt wyjścia interpretacji określa jej kierunek i rzutu na punkt dojścia. Wyszędłszy od problemów dostrzeżonych uprzednio w sferze intencji *Wojny*, M. Bryl zobaczył podporządkowanie sceny *Losowania rekrutów* losującemu młodzieńcowi. Ja zaś, wobec wyrażonych wyżej wątpliwości, nieco przewrotnie, w imię przywrócenia kompozycji Grottgera „Imdahlowskiej” równowagi „zarówno-jak”/„nie tylko-lecz także” – przeciwstawiam tamtej analizie analizę własną, opartą na „Arnheimowskiej” zasadzie głównego, dominującego tematu – ale nie dominacji, jak u M. Bryla, lecz opresji młodzieńca – i również odwrotnej relacji „raczej-niż” między tymi biegunami sensu. Wychodząc z innych przesłanek oglądu, inaczej interpretuję sam obraz, po to, by w jego zobaczeniu znaleźć punkt wyjścia do dalszych pytań i problemów, które mieściłyby się z grubsza w sferze objętej przez Baxandalla pojęciem artystycznej intencji.

4. LOSOWANIE REKRUTÓW: SĄDZONY, KTÓRY MILCZY¹¹

Losujący młodzieniec stanowi tu centrum kompozycyjne i narracyjne – co jest oczywiste i uwagom M. Bryla na ten temat nie sposób odmówić słuszności – ale co nie zmienia faktu, że jednocześnie obraz ukazuje zniewolenie bohatera przez machinę władzy; to właśnie jest głównym tematem przedstawienia. Władza – wojsko – panuje przede wszystkim nad miejscem, w którym rozgrywa się scena: siedzibą komisji poborowej. Wyłączną domeną wojska jest lewa strona obrazu, utrzymana zasadniczo

¹⁰ Por. M. Bryl, *Plaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” VI, Poznań 1993.

¹¹ Parafrazuję tytuł podrozdziału *Schronisko: Żyd, który mówi* z książki M. Bryla, który jest z kolei parafrazą tytułu artykułu W. Suchockiego *Koń, który mówi* („Teksty” 1979, nr 4).

w ciemnej tonacji, przy stosunkowo płynnym rozłożeniu ciemniejszych – dominujących nad całością – i jaśniejszych – wybijających się z niej – walorów, co daje obraz mrocznego wnętrza, z którego światło wydobywa kształty postaci i przedmiotów, fragmentarycznie tylko je akcentując. Nad tą połową pola obrazowego niepodzielnie panują odziani w ciemne mundury oficerowie siedzący za stołem. Prawą stronę natomiast mocna pionowa linia znacząca krawędź ściany wyraźnie dzieli na dwie zasadnicze strefy skontrastowane pod względem oświetlenia: lewą jasną, w której znajduje się młodzieniec – jego intensywnie biała koszula stanowi najjaśniejszy akcent całej kompozycji, centrum światła, zdającego się promieniować na ścianę w tle – i prawą znów ciemną, nad którą panuje stojący w drzwiach żołnierz. Strefa ciemności wypełniająca lewą stronę obrazu nieznacznie przekracza pionową jego oś, zaś po drugiej stronie obszar mroku przekracza połowę prawego pola kompozycji; w ten sposób powstaje opisany przez R. Arnheima „efekt tłoka” – napierające z obu stron masy ciemności wydają się ścisnąć skrawek światła, wykrojony w mroku przez jaśniejącą postać głównego bohatera. To pierwszy zasadniczy czynnik wywieranej na niego presji. Przesunięcie ciemnego tła z lewej strony obrazu, niczym kotary, na prawo, zaakcentowane jest odsunięciem granicy mroku, wyznaczonej krawędzią jasnej ściany, od lewego brzegu pola obrazowego, o który opiera się sylwetka siedzącego oficera na pierwszym planie. Wzmaga to efekt ekspansji tej strony obrazu na strefę zajmowaną przez głównego bohatera. Kurtyna ciemnego tła przelamuje opór pionowej osi pola obrazowego, anektuje ją, a jednocześnie zagarnia i przeciąga rękę losującego, uwięzioną w wazie, na swoją stronę.

O ile górą napiera na strefę młodzieńca ciemny pas ściany, poniżej wdziera się w nią głębiej blok stołu, przecinając postać w partii bioder. Nogi mężczyzny, wizualnie związane z konturem spływającej z blatu narzuty, zostają tym samym obezwładnione, zaś widoczny tylko od bioder do pasa zarys jego spodni przybiera formę analogiczną do formy wazy z losami. Elementy wojskowej maszyny przymusu wydają się w efekcie pochłaniać jego postać, narzucając jej swoje kształty, słowem – **wcielać** go do służby. W taki też sposób widziałbym upodobnienie sylwetki losującego do drewnianej miary za jego plecami, przeciwnie niż M. Bryl, który sugerował, iż to miara jest wizualnie podporządkowana młodzieńcowi, powtarza jego postawę i gest, przydając im mocy i zdecydowania, służy – przynajmniej pośrednio – uwydatnieniu naturalności i trwałości położenia jego głowy.

Miara jawi się jednak przede wszystkim jako instrument presji wywieranej na bohatera. Jej działanie pozostaje w optycznym związku z szerokim ciemnym pasem występu ściany, silnie indukującym pionową oś kompozycji, którą przekracza i prze dalej w kierunku młodzieńca. Za-

razem jednak oś zatrzymuje po lewej stronie obrazu wazę; ta ostatnia trzyma się także mocno swej pozycji pośrodku płaszczyzny stołu. Jednocześnie, wobec rysującej się w pobliżu pionowej osi obrazu analogii form między wazą a biodrami młodzieńca, oś ta nasuwa się jako możliwa oś ich symetrii, wzbudzając postrzeżeniową siłę dążenia wizualnego wzoru do prostszego, klarownego układu; konfiguracja wazy i młodzieńca wykazuje więc także tendencję ruchu w lewo. Na ten kierunek przyciągania postaci losującego nakłada się skierowany przeciwnie, wskazany wyżej napór elementów tła z lewa na prawo. Prowadzi go ów ciemny pion miary, drugi obok stołu element związany z lewą stroną obrazu, który wdziera się w jasną strefę przypisaną młodzieńcowi i wbija się, niczym klin, za jego plecy, z jednej strony blokując mu indukowany przez oś obrazu ruch w lewo, z drugiej – poziomym ramieniem – pociągając za sobą ku niemu kurtynę mroku: ciemny pas ściany.

W efekcie sprzężenia tych przeciwstawnych napięć kierunkowych ręka młodzieńca, maksymalnie już wyprostowana i naprężona, wydaje się dotkliwie rozciągana między lewą a prawą stroną obrazu, między osadzoną po lewej wazą, w której uwięziona jest jego dłoń i która wizualnie przyciąga jego postać w tym kierunku, a przywierającą do jego pleców i napierającą nań miarą. Tę pełną napięcia sytuację utrzymuje w dynamicznej równowadze optyczne zwięźnięcie pola obrazowego od lewej strony przez wspomniane już przesunięcie ciemnego segmentu tła tak, że na prawo od właściwej osi obrazu indukowana jest druga, konkurencyjna oś całej kompozycji, która przebiega dokładnie pomiędzy ciemnym pasem ściany za ręką młodzieńca a pionem miary i stanowi jednocześnie oś symetrii między losującym a wazą; odległość między tym pozornym, przesuniętym lewym brzegiem pola obrazowego a wazą jest taka sama, jak między prawym brzegiem a postacią młodzieńca. Tak rozwiązana kompozycja obrazu każe niezmiennie trwać bohaterowi w owym stanie rozpięcia i rozciągania między lewą a prawą stroną.

Kolejnym elementem utrwalającym tę jego pozycję jest zauważona przez M. Bryła korespondencja, równoległość linii wyznaczonej przez jego rękę utkwioną w wazie i linii wyznaczonej głowami siedzących za stołem oficerów. Interpretując jednak tę zależność kompozycyjną M. Bryl sugerował, że to oficerowie są przez nią podporządkowani młodzieńcowi, „który – nie zagrożony w fizycznej integralności – samodzielnie wybierze moment, mający zadecydować o jego losie. (...) Dopóki młodzieniec nie zmieni położenia swej prawej ręki, tj. nie wykona rozstrzygającego gestu, dopóty trójka oficerów trwać będzie nieruchomo, niezdolna do jakiegokolwiek ruchu”. Z drugiej jednak strony autor słusznie zauważa istotne napięcie, jakie zyskuje gest młodzieńca przez wyrażające jego niechęć ekstremalne oddalenie głowy, jako ośrodka woli, od sięgającej po los dłoni.

Głowa „odchylona zostaje od pionowej osi ciała w ten sposób, że mamy do czynienia z linią o przeciwstawnych wektorach ruchu: ręka kieruje się w lewo i w dół, głowa zaś – w prawo i w górę. Na płaszczyźnie psychologicznej napięcie to scharakteryzowane zostało jako napięcie między podjętym działaniem a wolą działającego, przeciwstawiającą się narzuconej z zewnątrz konieczności”. Skoro więc gest młodzieńca jawi się jednak jako wymuszony, wiedziony nie jego wolą, lecz zewnętrzną presją, to czy można jednocześnie twierdzić, że jest odwrotnie, że to młodzieniec jest panem swego działania i to on swym gestem „trzyma w garści” oficerów? Sam M. Bryl dostrzega tu paradoks i w tym momencie wydaje się przyjmować „Imdahłowską” dialektykę, tyle że znów nierównomiernie rozkłada w niej ciężar sensu – paradoksalnie „na korzyść” losującego.

Czy jednak obraz faktycznie tak to przedstawia? Spójrzmy. Wobec wizualnego ubezwłasnowolnienia postaci młodzieńca, którego mechanizm zrekonstruowaliśmy powyżej, odchylenie głowy rzeczywiście pozostaje jedynym ruchem, jaki wykonuje on „sam z siebie”, wykazując wolę oderwania się od wazy, a tym samym od narzuconej mu konieczności losowania. Próbuje on zarazem – daremnie – uwolnić głowę od cienia drewnianej miary, która poniżej przyspila jego ramię i napiera na plecy. Zdaniem M. Bryla ta konfrontacja z miarą ujawnia naturalność i trwałość położenia głowy losującego. Co do trwałości – zgoda, co do naturalności, jeśli miałyby ona oznaczać, jak rozumiem, pewną swobodę pozycji – sądzę wręcz przeciwnie. Odchylona względem napierającej miary głowa młodzieńca natrafia z drugiej strony na wiszące na ścianie urzędowe obwieszczenie, które nie tylko – jak to ujął M. Bryl – „precyzuje sens jego czynu” i nie tylko „wskazuje na instytucję państwa jako czynnik zewnętrznej presji wywieranej na bohatera”; jest ono, dodajmy, czymś więcej niż po prostu znakiem, przywołaniem państwa działającego niejako z zewnątrz w stosunku do samego obrazu, co mogłoby sugerować niejasne pojęcie „zewnętrznej presji”. Ta presja konkretnie zachodzi w obrazie – jasny prostokąt papieru wizualnie przeciwstawia się krągłej i ciemnej głowie młodzieńca; głowie, a więc woli. Zostaje ona zakleszczona, wciśnięta między miarę, od której cienia nie może się oderwać, a obwieszczeniem, z którym się zderza. Jeśli gest ręki młodzieńca pochodzi stąd, to nie od głowy samej; jest on raczej pochodną jej osaczenia i ubezwłasnowolnienia przez machinę władzy. O ile w relacji do sięgającej po los ręki ukierunkowanie głowy młodzieńca postrzegane jest jako przeciwstawne i wyrażające niechęć, o tyle w relacji do obwieszczenia na ścianie staje się ono pochylem oznaczającym poddanie i rezygnację. Ostatecznie wola, której się ręka młodzieńca poddaje, jest wolą z jednej strony tą, którą wyraża państwowy dekret o poborze, z drugiej zaś tą, której kierunek wyznacza ją głowy siedzących za stołem oficerów. Warto zauważyć, że oba te wy-

znaczniki woli władzy łączy jedna linia, głowa młodzieńca jest jakby nanizana, a ręka powtarza ten kierunek.

Gest ręki wydaje się prowadzić miara, która pionową listwą przeszywa ramię losującego tak, że zostaje ono osadzone na niej niczym na zawiasie. Natomiast własnym poziomym ramieniem – antytezą odwróconej twarzy młodzieńca – miara, niby jakiś dźwig, najpierw kieruje jego ramię, wbrew woli, ku wazie, a dalej, wchodząc w napięcie z wyznaczonym przez rękę skosem w dół, optycznie wymusza już następny jej ruch – w górę, z wyciągniętym losem. Bezwolna (poddana woli komisji poborowej) ręka losującego jest więc ostatecznie rozciągana między wazą a miarą siłami działającymi jednocześnie w dwóch kierunkach: na linii lewa-prawa (waza-pionowa listwa miary) i góra-dół (waza-poziome ramię miary).

Z pełnym napięciem i targanym przeciwstawnymi siłami unieruchomieniem głównego bohatera, rozpiętego w co najmniej niewygodnej pozycji między dwoma stronami obrazu, rozciągniętego między wazą a miarą, kontrastuje swoboda ruchów i dynamika zróżnicowanych póz oficerów. Jeżeli przyjąć, jak to sugerował M. Bryl, że linia indukowana między głowami powoduje ich unieruchomienie wprowadzając zależność od gestu ręki losującego, w której skupia się jakoby władza nad ruchem w obrazie, to jednocześnie – by nie rzec: tym bardziej – zauważyć należy relację przeciwną: to właśnie uszeregowanie siedzących oficerów w jednej linii wyznaczonej ich głowami wywołuje dynamiczny efekt stroboskopowy, jakby w tych trzech postaciach ukazywały się trzy kolejne fazy pozycji, niecierpliwie zmienianej podczas długotrwałego siedzenia za stołem i lustrowania młodzieńca. Ów przeciąg czasu, kiedy oficerowie wiercą się, prostują i opierają łokciami na stole, odchylają do tyłu i pochylają naprzód, zakładają nogę na nogę i odpierając znużenie, podtrzymują dłonią głowę – dla niego jest trwaniem w nienaturalnej, wymuszonej, napiętej pozycji, czasem znoszenia nękających go sił, doświadczania opresji. Parafrazując myśl M. Bryla – jeśli ze strony głównego bohatera coś trzyma oficerów w napięciu, to jest to jedno pytanie: ileż on zdzierży?

*

Z tak zobaczonym obrazem spróbujmy teraz wkroczyć w obszar intencji artystycznej w poszukiwaniu wzorów ikonograficznych, którymi Grottger mógł się posiłkować, stając przed problemem przedstawienia sceny losowania. Ogólny schemat koncepcyjny sceny, w której wazą się losy samotnego bohatera, pozbawionego wolności i poddanego władzy zasiadających za stołem funkcjonariuszy państwa, nasuwa skojarzenia ze sceną sądu; młodzieniec odgrywa tu rolę skazańca przyjmującego, wbrew swej woli, wyrok losu. Pełen napięcia kontrast między jego milczeniem a nachalnością głównego „sędziego” ma oczywiście swój ikonograficzny pierwowzór w przedstawieniu Chrystusa przed Piłatem lub Kajfaszem.



Ryc. 2. Michał Elwiro Andriolli, *Szóść Murawiewa*, 1864, repr. za: M. Bryl, *Cykle...*, il. 48

To „mesjanistyczne” odniesienie jest, jak zobaczymy później, bardzo ważne (zwłaszcza asocjacja z sądem religijnym, sprawowanym przez arcykapłana), ale nie śpieszmy się z tym wątkiem. M. Bryl sugeruje oparcie *Losowania rekrutów* na *Sądzie Murawiewa* Andriollego. Znajdujemy tu, jak pisze, „podobną sytuację «skazańca» stojącego przed siedzącymi za stołem wojskowymi, (...) żołnierzy z karabinami, widzów wskazujących na sądnego, drzwi w głębi. Najbardziej może uchwytnym podobieństwem charakteryzują się postaci siedzących na skraju stołów oficerów (...)”. Rzeczywiście. Warto dodać, że scena sądu u Andriollego skonkretyzowana jest jako moment przesłuchania. Jeden z oficerów w gwałtownym ruchu podrywa się zza stołu, wymachując przed podejrzanym jakimś papierem – dowodem winy; inny wskazuje na domniemanego winowajcę oskarżycielskim gestem, by przekonać żołnierza stojącego obok, który najwidoczniej, w takim razie, przekonany nie jest, zastanawia się, podobnie jak pozostali oficerowie zachowujący spokój. Tu wyrok nie jest jeszcze przesądzony. Oskarżony – jeszcze nie skazaniec – nie traci pewności siebie, mocno stoi na nogach, dumnie wyprostowany, patrzy na sędziów z góry i prężąc pierś uchyla się przed podsuwany mu dokumentem.

Tymczasem spójrzmy ponownie na karton Grottgera. Tu sytuacja młodzieńca jest beznadziejna. Nie ma on szans uchylecia się przed „dowodem winy” – przesądającym jego los dekretem o poborze (papier na ścianie, na który nakłada się, „przytrzymywana” przez miarę, twarz losującego). Nie jest to zwykłe przesłuchanie, lecz proces, w którym wyrok – przy płaszczyznowej lekturze obrazu – dotkliwie naruszający fizyczną integralność postaci skazańca, już się na nim odbywa. To jest przesłuchanie pod presją, można by rzec, z torturami. Wobec dramatyzmu położenia młodzieńca, doświadczanych przez niego nacisków i przeciągań, może wręcz dziwić zimny spokój, jaki – mimo dostrzeżonego przez M. Bryla strachu, oporu i nadziei – panuje w jego obliczu. Zaiste: jak długo wytrzyma?

5. BRANKA, CZYLI POLOWANIE NA CZAROWNICE

Znamionując scenę losowania udręczenie głównego bohatera – rys nieobecny u Andriollego – odnajdujemy w dziewiętnastowiecznej ilustracji, przedstawiającej *Kobietę oskarżoną o czary w średniowieczu, znoszącą tortury bez widocznych oznak bólu* (w czasach inkwizycji odporność na ból przyjmowano za dowód czarownictwa, potem – za najbardziej typowy symptom hysterii). Ta scena inkwizycyjnego sądu nad domniemaną czarownicą, pomimo oczywistych różnic – jak choćby format obrazu, tutaj prostokąt wydłużony wertykalnie – jest pod wieloma względami podobna



Ryc. 3. Kobieta oskarżona o czary w średniowieczu, znosząca tortury bez widocznych oznak bólu, francuski sztych z połowy XIX w., repr. za: I. M. Sallman, *Czarownice oblubienice Szatana*, Wrocław 1994, il. s. 141

do kompozycji Grottgera. Analogiczny jest przede wszystkim zasadniczy motyw konfrontacji głównego bohatera (bohaterki), znoszącego katusze, rozciąganego, z „badającym” go trójosobowym trybunałem. Podobnie jak u Grottgera, trybunał ten zajmuje lewą stronę kompozycji, postać ofiary znajduje się tuż przy pionowej osi obrazu po stronie prawej, a przy prawym brzegu pola obrazowego i nieco z tyłu mamy postać żołdaka.

Choć w *Losowaniu rekrutów* dochodzą jeszcze postaci drugoplanowe, nie jest ich tak wiele, jak u Andriollego; ogólna liczba osób i ich zagęszczenie na kartonie *Wajny* jest proporcjonalne do tego, jakie występuje w scenie inkwizycyjnej, przy uwzględnieniu zmiany formatu z wydłużonego pionowo na wydłużony poziomo. Kompozycja przestrzenna obu tych scen, w przeciwieństwie do *Sądu Murawiewa*, ma także podobną, niewielką głębokość, zaraz za głównymi postaciami jest zabudowana wydatnie artykułowaną architekturą. Szereg istotnych analogii występuje również w szczegółach. Podobny jest kompozycyjny zabieg wysunięcia postaci po lewej stronie obrazu poza linię wyznaczającą brzeg pola obrazowego, z tym że rytownik sceny inkwizycyjnej wykracza poza właściwą ramę kompozycji, a Grottger dokonuje tego w jej obrębie, wprowadzając element pozornej ramy wewnątrz przedstawienia. Na obu obrazach w grupie trzech siedzących postaci mężczyzna pierwszy z lewej znajduje się najbliżej widza, odwrócony nieco tyłem i odchylony w tył na stołku, w najswobodniejszej pozie, prawą rękę i nogi wysuwa daleko na prawo. Głowy dwóch pozostałych mężczyzn znajdują się nieco wyżej, a w stosunku do siebie mniej więcej na jednym poziomie, obaj opierają się o stół i podani są do przodu, jeden bardziej, drugi mniej, jeden – trzymający papiery – w pozie zdecydowanie agresywnej w stosunku do ofiary, drugi w pozie refleksyjnej, z ręką przy twarzy; tych dwu mężczyzn Grottger zamienił przy tym miejscami i rolami, miejsce inkwizytora „agresywnego”, usytuowanego najbliżej ofiary i pod filarem, przydzielając ponadto w swej kompozycji żołnierzowi stojącemu przy miarze.

W obu kompozycjach na jednej linii, wznoszącej się z lewa na prawo, znajdują się głowy siedzących (w przypadku sceny inkwizycyjnej tylko dwóch) i ofiary. Stół z kałamarzem i tkwiącym w nim piórem, choć u Grottgera wysunięty przed losującego i przesłaniający jego nogi (w wypadku sceny z czarownicą odwrotnie), w obu kompozycjach usytuowany jest pod podobnym kątem w stosunku do płaszczyzny obrazu (lekkim skosem „ucieka” w głąb z lewa na prawo) i – tak czy inaczej – wkracza w przestrzeń ofiary, poza pionową oś. Postaci głównych bohaterów obu przedstawień, mimo istotnych różnic, nie tylko płci – czarownica rozciągana jest na osi góra-dół, a losujący głównie na osi lewa-prawa (stosownie do odmienności formatów kompozycji), ona zwrócona jest twarzą do trybunału, on odwraca się tyłem – łączą również istotne podobieństwa:

ukazanie „w trzech czwartych”, wyprężenie ciała w pionie, lekki skłon głowy, walor młodości i fizycznej atrakcyjności, bujna czupryna, niewinne rysy twarzy i jej niewzruszony, w obliczu opresji, wyraz, wreszcie wydobycie obu postaci najsilniejszym w całej kompozycji kontrastem kolorystycznym (u niego: czerń włosów i kokardy pod szyją – biel koszuli; u niej: czerń sukni – biel ciała). I ona, i on mają związane i unieruchomione nogi; ona – powrozem z ciężarkami, on – konturem stołu. I wreszcie ostatnia postać ze sceny inkwizycyjnej – żołdak obsługujący wyciąg, narzędzie tortur: jego miejsce w kompozycji Grottger przekazał żołnierzowi stojącemu w drzwiach, a twarz – także drugiemu żołnierzowi, do którego należy zapewne obsługa miary.

Wobec tych uderzających zbieżności obu przedstawień można przyjąć, iż Grottger oparł swe *Losowanie rekrutów* na owej scenie inkwizycyjnej, zachowując – przy zasadniczej zmianie tematu i wszystkich zmianach w rozwiązaniu szczegółów – jej istotny sens: ukazanie udręki głównego bohatera, poddanego działaniu maszyny władzy, w której trybach waży się jego los. Wielkim osiągnięciem artystycznym twórcy *Wojny* była przy tym znakomicie przeprowadzona transpozycja obrazu tortur, przedstawionych w pierwowzorze z całą dosłownością użytej ikonografii, na działanie samej struktury obrazowej, z wykorzystaniem dynamicznych i ekspresyjnych potencji tkwiących w płaszczyźnie i w możliwościach jej kompozycyjnej organizacji, obliczonej na wzbudzenie wizualnych napięć i sił postrzeżeńowych. Grottger redukuje rolę narzędzi tortur, które, przedstawione w całej ich przedmiotowej konkretności i w klarownie wyłożonej – jak na schemacie technicznym – mechanice ich działania, w scenie inkwizycyjnej mają kluczowe znaczenie dla ukazania opresji głównej bohaterki. W *Losowaniu rekrutów* ów straszliwy wyciąg służący rozciąganiu ofiary przekształca się w „niewinny” z pozoru przedmiot – prostą drewnianą miarę, a ciężarki uwiązane do nóg – w równie niewinną w swej zwykłej funkcji wagę z losami, w której tkwi ręka młodzieńca. Instrumentami katuszy losującego stają się te przedmioty jedynie w płaszczyźnie obrazu.

6. KONKLUZJA: NAJOBZRYDLIWSZY ZABYTEK ŚREDNICH WIEKÓW

Jeśli zatem posłużył się Grottger tą prostą ilustracją zbrodniczego działania inkwizycyjnej maszyny, to nie tylko – i nie tyle – dla przejęcia kompozycyjnego schematu, pewnych póz, gestów czy typów fizjonomicznych; chodziło mu – jak to określił M. Bryl – o „wynajdywanie znaczeń”, o twórczą i samodzielną aktualizację ikonograficznej „podkładki”, taką, która w jego własnym dziele, w nowym wyobrażeniu, przechowa istotny,

głębszy sens obrazu już tkwiącego gdzieś w zbiorowej świadomości, w „muzeum wyobraźni”, a przez to nada czytelny uniwersalny wymiar znaczeniu jego *Wojny*. Problem ten, który przedstawił M. Bryl na przykładzie *Boju* z cyklu *Lituania*, dotyczy także i *Losowania rekrutów*. O tym, jak istotny w toku pracy nad *Losowaniem* był taki właśnie sposób myślenia Grottgera, przyjmujący za punkt wyjścia obecny w wyobraźni, a przez to znaczeniowo nośny schemat ikonograficzny, świadczą słowa artysty, zwierającego się narzeczonej: „Najgorsza jest ta okoliczność, że w budowie obrazu zapewne znaczne porobię odmiany, a to dlatego, że robi wrażenie raczej jakiejś sceny inkwizycyjnej aniżeli assenterunkowej”¹². Wzór obrazowy określił zatem wyobrażenie Grottgera na temat sceny *Losowania rekrutów* do tego stopnia, że artysta miał wręcz problemy z jego przetworzeniem. Choć ostatecznie świetnie mu się to udało, wizja średniowiecznej maszyny tortur wciąż, jak widzieliśmy, wyziera zza kartonu *Wojny*, łącząc się z innymi aluzjami do średniowiecza, które przewijają się przez ten cykl – przede wszystkim w alegorycznych postaciach Artysty i Muzy, przeniesionych do wojennego piekła z *Boskiej komedii* Dantego. Dochodząc do koncepcji swej *Wojny*, artysta pisał do narzeczonej: „O tem, co Koć zamyśla: – Wojna i wojna! – (...) Czem ona się stała dla ludzkości, o tem mówić nie potrzeba. Krótko powiedziawszy: plaga dzisiejszej ludzkości, **najobrzydliwszy zabytek średnich wieków** – żywioł, którym się wszyscy brzydzą i przed którym jak najdalej uciec by pragnęli – a przecież taki, który do dzisiaj w nas samych żywymy i cierpimy”¹³.

7. EKSKURS: HISTERYCZKA I CZAROWNICA, CZYLI KOBIEȚA ROMANTYCZNA I PAMIĘĆ OBRAZOWA

Można byłoby już na tym skończyć, ale wywołana tu postać czarownicy kusi, by pójść jeszcze dalej. Otóż *Losowanie rekrutów* stanowi rozwinięcie i swoistą aktualizację tematu *Branki*, podjętego przez Grottgera we wcześniejszym cyklu *Polonia*. Widzimy tam zrozpaczoną niewiaścę, rzucającą się w gwałtownym lamencie do drzwi, za którymi znika w mroku pojmany przez żołnierzy mężczyzna. Scenę losowania obserwujemy jakby od drugiej strony – od strony wojska i zabranego przezeń młodzieńca. Wyraźnym łącznikiem z przedstawieniem *Branki* jest motyw otwartych drzwi, za którymi tym razem majaczy w mroku postać lamentującej kobiety; ponadto mężczyznę z kartonu *Polonii* i losującego z *Wojny* łączą podobieństwo stroju – biała koszula wpuszczona w ciemniejsze spodnie.

¹² List Grottgera do Wandy Monné, cyt. za: Bryl, s. 101.

¹³ List Grottgera do Wandy Monné z 5 września 1866, cyt. za: *Grottger* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe Kraków 1988, s. 62. Podkreślenie moje.

Z zapisków Grottgera wynika, że ostateczna wersja *Losowania rekrutów* wyłoniła się z planowanego pierwotnie przedstawienia o temacie i tytule takim samym, jaki wystąpił w *Polonii* – miała to być również *Branka*. Gdy zaś pomysł *Losowania rekrutów* już się wykrystalizował, Grottger określił tę scenę w liście do Wandy Monné jako „losowanie podczas branki”. Można zatem powiedzieć, że oba kartony łączą się, ponad odrębnością cykli, w jedno wyobrazenie przymusowego poboru do wojska.



Ryc. 4. A. Grottger, *Branka*, II karton z cyklu *Polonia*, 1863, wł. Szepmuveszeti Muzeum, Budapeszt

Odnosząc przedstawienie *Branki* do tradycji ikonograficznej, śladem artystycznej intencji dzieła Grottgera, M. Bryl zwraca uwagę, że w postaci głównej bohaterki aktualizuje ono „motyw rozpaczającej matki z chrześcijańskiej ikonografii Rzezi Niewiniątek”, i dodaje, że skojarzenie to „wspomaga (...) Chrystus na krzyżu, wyeksponowany za pomocą światła i miejsca w polu obrazowym”. W dalszej części książki, nawiązując do teorii Aby Warburga, już tylko w przypisie autor sugeruje „otwarcie Grottgerowskich «formuł patosu» na inne, nieintencjonalne związki obrazowe”, wskazując, iż „np. kobieta z *Branki* może stać się kolejnym wciele-

niem Marii Magdaleny pod krzyżem (...). Ja bym jednak to właśnie nawiązanie postawił na pierwszym miejscu – przez asocjację z rozpaczą Marii Magdaleny postać lamentującej kobiety znacznie bliżej wiąże scenę pojmania „w soldaty” i Ukrzyżowania. Wspólne odniesienie do scen Pasji Chrystusa stanowi też kolejne istotne ogniwo spajające ze sobą *Brankę* i *Losowanie rekrutów*.

Mimiczny język gwałtownych poruszeń i ekspresyjnych gestów kobiecego ciała jako „matryc wyrazowych” namiętności, emocji i głębokich napięć psychicznych, tak jak to widzimy w niezwykle dramatycznej, ale zarazem konwencjonalnej pozie kobiety z *Branki*, nasuwa z kolei skojarzenia nie tylko z retoryką teatralną i Warburgiańską typologią „formuł patosu”, lecz także z histerią jako chorobą wyobraźni odtwarzającej utrwalone w niej przedstawienia, w efekcie (tzn. w widzialnych objawach) będącą również mimicznym wcieleniem stereotypowych kobiecych wizerunków, wytworzonych przez kulturę¹⁴. W okresie gdy Grottger tworzył swe cykle, obraz kobiety-histeryczki przeniknął do romantycznych wyobrażeń na temat kobiety w ogóle, kobiecej natury w spięciu z jej społeczną rolą. Histeria – pisał Paul Briquet – jest wynikiem „istnienia u kobiety uczuć najszlachetniejszych i najbardziej godnych podziwu, uczuć, których tylko ona zdolna jest doznawać”¹⁵. Można powiedzieć, że histeria została uznana za swoistego rodzaju, przerysowaną i chorobliwą, metaforę niezgłębionej kobiecej duszy i zarazem nieszczęsnego kobiecego losu, w którym nierozdzielnie splatają się miłość i ból, namiętne uczucia i niemożność zaspokojenia skrywanych pragnień; losu, który porządek społeczny wtlacza w narzucone role: dziewicy lub płodnej matki, muzy lub demona, istoty kruchej i biernej lub więdźmy.

Szczególny udział w utrwaleniu i spopularyzowaniu takiego „histerycznego” i heroicznego zarazem, romantycznego wizerunku kobiety, miał wybitny i niezwykle popularny historyk Jules Michelet, głównie za

¹⁴ Na ten mimiczny aspekt histerii zwrócił uwagę Paul Briquet, *Traite clinique et therapeutique de l'hysterique*, Paris 1859. Por. E. Trillat, *Historia hysterii*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 97-101. Koncepcję tę rozwinął później J. M. Charcot, tworząc słynną „ikonografię histerii”, wskazującą na podobieństwo histerycznych póz do wyobrażeń kobiet w dramatycznych scenach, skonwencjonalizowanych w historii sztuki, zwłaszcza zaś w wizerunkach kobiet opętanych, wiedźm i czarownic, w przedstawieniach egzorcyzmów itp. Interesującego porównania w tym kontekście między „ikonografią histerii” Charcota a koncepcjami „Mnemosyne” i „Pathosformel” Warburga dokonała ostatnio S. Schade, *Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The „pathos formula” as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg*, „Art History”, Vol 18, no 4, December 1995.

¹⁵ P. Briquet, op. cit. (zob. przypis 14); cyt. za: E. Trillat, op. cit., s. 98.

sprawą trzech książek: *L' Amour* (1858), *La Femme* (1859) i wreszcie *La Sorcière* (1862 i ponownie 1865). Tytułowa postać z książki ostatniej, czarownica, zyskała w tym kontekście znaczenie specjalne o tyle, że była pozytywną bohaterką ponurych wyobrażeń o czasach inkwizycji. Posądzenie o czary – dowodzi Michelet – faktycznie godziło w najczystsze i najwartościowsze przymioty każdej kobiety, które okazały się niebezpieczne dla systemu religijnego ucisku. Gorączka czarownictwa – tu obserwacje historyka potwierdzają współczesne mu diagnozy medyczne – była rodzajem społecznej psychozy, wywołanej działaniem inkwizycyjnej maszyny; psychoza ta udzielała się również nieszczęsnym, wystawionym na oskarżenie kobietom w postaci hysterii, swymi objawami naśladowującej symptomy opętania. Michelet od początku lat czterdziestych XIX w. był głównym prowodyrem antykatolickiej krucjaty, za którą szła fala wójującego laicyzmu, znamionującego atmosferę intelektualną we Francji następnych dziesięcioleci. Jego książka dawała pożywkę tym nastrojom, roztaczając wizję inkwizycji jako zbrodniczej maszyny kościelnej władzy, katującej niewinne istoty posądzane o konszachty z diabłem i magiczne praktyki. Michelet heroizował zarazem postać nieszczęsnej kobiety-męczennicy jako ofiary barbarzyństwa i ciemnoty katolickiego kleru, a przy tym bohaterki zbuntowanej przeciwko religijnej władzy; autor *Czarownicy* widział w niej patronkę walki o wolność uciskanych ludów.

Postać rzucającej się w rozpacz niewiasty z *Branki* Grottgera z jednej strony przywołuje zatem tradycyjne wyobrażenia świętej Marii Magdaleny, z drugiej – współczesny artyście „histeryczny” typ kobiety, identyfikowany z postacią niegdyś czarownicy, którą Kościół prześladował pod zarzutem opętania przez demony. (W tym kontekście warto zauważyć, jak bardzo podobne są znane z historii malarstwa ekspresyjne pozy kobiet opętanych w scenach egzorcyzmów – pozy uznane potem za typowo histeryczne – i pozy typowe dla rozpaczających Marii pod krzyżem)¹⁶. Szczególne miejsce w społecznej pamięci, jakie tematyka inkwizycji zyskała wówczas, gdy Grottger tworzył swe cykle, zapewniało odpowiedni kod czy wyobrażeniową kliszę, umożliwiającą interpretację *Branki* i *Losowania rekrutów* jako echa scen polowania na czarownice i tortur zadawanych im przez kościelne trybunały – echa nałożonego na tradycyjne przedstawienia Pasji Chrystusa.

Ale i to jeszcze nie koniec.

¹⁶ Zob. np. Mistrz San Severino, *Egzorcyzmowanie opętanej przez diabła* (Muz. Horne, Florencja), czy Andrea del Sarto, *Scena z życia św. Filippo Benizzi* (fragment fresku w SS. Annunziata we Florencji).

7. HEREZJA: POLSKA – CZAROWNICĄ NARODÓW?

Michelet kreował czarownice na natchnione bohaterki uciskanych ludów, których męczeńska śmierć siała ziarno wyzwoleniczej rewolty przeciw tyranii Kościoła, ponieważ sam był opętany demonem mesjanizmu. W tym samym czasie i w tym samym duchu pisał, pod silnym wpływem Mickiewicza, o Polsce, widząc w niej współczesną czarownicę, której męczeństwo zaowocować miało wyzwoleniem narodów Europy¹⁷. Jeśli można przypuszczać, że Grottger zainteresował się jego osobliwą historiozofią, to właśnie ze względu na ów polski wątek. W rok po ukazaniu się *Czarownicy*, czyli w roku 1863, wychodzi w Paryżu, Brukseli i Lipsku książka *La Pologne martyr*, będąca znacznie rozszerzoną wersją dziełka pt. *Kościuszko. Legenda demokratyczna*, które w przekładzie X. Godebskiego opublikowała Biblioteka Polska w Paryżu w roku 1851. Pisma Micheleta wyraźnie łączy ten sam dialektyczny model myślenia: panujący system władzy, nacechowany bezdusznością i martwością, wyłania opozycję – ożywczego, wyzwoleniczego ducha, który za cenę ofiary męczenników systemu przenika świadomość ludu, co ostatecznie prowadzi do zniesienia tyranii. Analogiczna dialektyka określa stosunek między procesami rzekomych czarownic a terrorem katolickiego kleru oraz między Polską i ofiarami branki a rządami zaborców. Pomijając zamieszczoną w pierwszej części *La Pologne martyr* biografię Kościuszki, wywody Micheleta można streścić następująco:

Tak jak o czarownicach pisze autor, że zrodziły je „czasy rozpaczy” pod rządami Kościoła, a one, będąc owocem tyranii, przyczyniły się do obalenia jej systemu zwracając lud przeciwko bezdusznej władzy, tak też pisze o Polakach, których ucisk zaborców – chodzi tu przede wszystkim o zabór rosyjski – uczynił narodem dumnych męczenników, swoją ofiarą czarujących naród oprawców przeciwko carskiemu imperatorowi. System władzy caratu opiera się na dwóch filarach: religii i przymusowym poborze do wojska na wieloletnią służbę, będącą skutecznym instrumentem wyjaławiania rosyjskiej duszy. Natomiast Polak, pisze Michelet, „zakuty w kajdany, wleczony żeby zostać żołnierzem Rosji, zbity kijami, wycieńczony głodem, kiedy pada w drodze i podnosi się dżgany spisą kozacką, czuje że jest męczennikiem za sprawę Polski”¹⁸. Branka zatem, mająca służyć pogębieniu Polaków, wzbudza nienawiść do zaborcy, a jednocześnie ożywia i wzmacnia poczucie narodowe, gdy „każda wioska, każdego roku,

¹⁷ Na temat historiozofii Micheleta, jego stosunków z Mickiewiczem i wątku polskiego w jego pisarstwie zob. W. Weintraub, *Profecja i profesura. Mickiewicz, Michelet i Quinet*, Warszawa 1975.

¹⁸ J. Michelet, *Kościuszko. Legenda demokratyczna*, przeł. X. Godebski, Paryż 1851, s. 60. Dalsze cytaty z tego samego źródła.

w żałobie i rozpacz, widzi porwanie swoich dzieci, które znikają na zawsze". I dalej komentarz, sprowadzający ten obraz do piekła, gdzie rozlega się diabelski śmiech: „Ciekawym jest rozważenie środków rozlicznych i sztuk, używanych przez machiawelizm trzech mocarstw, celem podburzenia nienawiści: dowcipna mechanika! Żadne widowisko na świecie nie mogło nigdy więcej rozradować piekła. Ale nie... piekło jest na tej ziemi". Budzą się więc demony i zaczynają działać magiczne moce: oto naród polski, swą postawą dumnego męczeństwa, „nie mówiąc, nie działając”, czarownie „obłąkał” Rosję; „Tak to Polak przenika, opanowuje duszę rosyjską. Jeden Polak uwięziony w cytadeli, jeden Polak wcielony do pułku, wstrząsa i zakłóca wszystko. (...) Wstrząśnienie moralne zaczęło się, rośnie, podbija. Ten i ów duma, rozumie: «przecież to człowiek, ten więzień – cierpi – nie widać po nim, żeby był winnym». Od owego dnia, w którym żołnierz powiedział to sobie i dumać zaczął, od owego dnia, mówię, serce jego bunt podniosło”¹⁹. Zaduma, zwątpienie, narusza system państwa, gdyż państwo rosyjskie, gdzie car jest głową Kościoła, a „Kościół całkowicie materialny, antypod ducha” jest elementem maszyny władzy – to państwo zbudowane jest „na wierze, na wierze bydłczej, barbarzyńskiej, ślepej, bez litości (...), pociągającej za sobą zagładę ducha i osoby”. To z kolei łączy Kościół carski z Kościołem katolickim, sprzymierzeńcem Rosji. Michelet ubolewa głęboko nad przywiązaniem do niego Polaków i by wytrącić ich z zaślepienia, stawia im przed oczy jego niechlubną historię, będącą w istocie historią wszelkich nieszczęść i prześladowań. Autor utożsamia inkwizycyjną i kontrreformacyjną tyranję Kościoła z tyranją carskiego zaborcy. Polska, głównie przez „najazd Jezuitów”, stała się krajem religijnego ucisku, przez co zrobiła sobie wrogów – i zarazem sojuszników Rosji – w innych państwach słowiańskich. Powinna ona odwrócić się od katolicyzmu i zbratać ze Słowianami innego wyznania, by dopełnić mesjańskiego dzieła w imię nowej religii świata, religii „zbawienia wszystkich przez wszystkich”.

Nie chcę przekładać urojeń Micheleta wprost na *Losowanie rekrutów* Grottgera, z którym się jakoś jednak kojarzą. Liczne odwołania Grottgrowskich przedstawień do ikonografii i symboliki nie tylko religijnej, ale i konkretnie katolickiej, nie pozwalają oczywiście skojarzenia tego posuwać tak daleko, jak daleko zapuszcza się francuski mesjanista w swym antykatolickim zaciętrzewieniu. Tym niemniej samo ujęcie tematyki „rekrutacyjnej” przez pryzmat wyobrażeń „inkwizycyjnych”, wprzęgniętych w mit narodowej martyrologii, wydaje się łączyć artystyczną wizję

¹⁹ W tym kontekście nowego znaczenia nabrałaby obserwacja M. Bryla na temat jednego z członków komisji poborowej w *Losowaniu rekrutów*, pierwszego z lewej, który mimo iż należy do aparatu wojskowej władzy, przyjmuje postawę refleksyjną, wpada w zadumę nad tragicznym losem głównego bohatera.



Ryc. 5. A. Grotzger, *Z krzyżem po śniegu*, karton z cyklu *Sybir*, 1866, repr. za: A. Potocki, *Grotzger*, Lwów 1907

Grottgera z osobliwą historiozofią Micheleta, z którą na pewno zetknął się – choć nie wiadomo, na ile blisko – w kręgu Hotelu Lambert, gdy pracował nad swą *Wojną*. W listach do Wandy Monné ze stycznia i lutego 1867 Grottger dwukrotnie, wśród relacji na temat swego cyklu, pisze o Michelecie, a wzmianki te świadczą, że znał jego książki i żywił dlań uznanie; raz wspomina o nim jako o znakomitym piewcy kobiet, powołując się na *L'Amour* i *La Femme*, za drugim razem donosi o swym zamiarze, by „przez Mickiewicza [syna – przyp. S.C.] zapoznać się z p. Micheletem” i sportretować tego „człowieka wielkiej zasługi”²⁰. Z drugiej strony o tym, że idee mesjanistyczne przenikają do twórczości Grottgera w okresie pracy nad *Wojną*, wymownie świadczą powstały wówczas cykl *Sybir*, a zwłaszcza rysunki *Rekreacja na Sybirze (Ciosanie krzyża)* i *Z krzyżem po śniegu*, gdzie męka polskich zesłańców 1863 roku ukazana została jako droga krzyżowa. W związku z powyższym znaczący wydaje się także dziesiąty karton z cyklu *Wojna – Świętokradztwo*, gdzie postać Chrystusa na krzyżu, obwieszono wojennym rynsztunkiem, przeistacza się w ofiarę współczesnego wojskowego barbarzyństwa. A może i drugi karton z tego cyklu, *Kometa*, bezpośrednio poprzedzający *Losowanie rekrutów*, podsuwa mesjanistyczny kod odbioru kolejnych przedstawień przez analogię do gwiazdy betlejemskiej?

Wszystko to wprawdzie nie daje jeszcze wystarczających podstaw, by ostatecznie wykazać, że Grottger uległ wpływowi mesjanizmu w wydaniu Micheleta, który rolę mesjasza składającego ofiarę za zbawienie ludzkości przeniósł jednocześnie na postać czarownicy i polskiego rekruta. Niech jednak problem relacji między programem *Wojny* a Micheletowską historiozofią, choć trudny do rozstrzygnięcia, pozostanie przynajmniej pytaniem; jeśli prowokującym, to może także otwierającym twórczość Grottgera na próby nowych odczytań.

²⁰ Por. *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Artura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki*. Podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. II, Medyka-Lwów 1928, s. 61 i 91.