

Mariusz BRYL

ZAROİŁO SIĘ OD GROTTGERA...

Sfera symboliczna – bo o niej tu głównie mówimy – to sfera doceniana przez silne państwa. Im silniejsze jest państwo, tym większy nacisk kładzie na tę sferę. Im słabsze – tym bardziej ustępuje pola silniejszemu, a jego elity, kamuflując swój strach i serwilizm, jawnie lekceważą narodowe imponderabilia, od czasu do czasu instrumentalizując je w służbie bieżącej polityki. Państwem, które znakomicie rozumie wagę sfery symbolicznej w egzekwowaniu swojej dominacji nad innymi państwami (narodami) jest Rosja.

LOSY LEGENDY

Zaroilo się od Grottgera. Wszędzie pełno jego obrazów: w prasie, na portalach internetowych, plakatach anonsujących uroczyste sesje, akademie i koncerty. W trakcie tych ostatnich ich uczestnicy konfrontowani są często z imaginariem Grottgerowskim, jak to miało miejsce w przypadku ruchomego tła sceny hip-hopowego (!) koncertu pieśni powstańczej. I nie ma w tym nic dziwnego – jest początek roku 2013 (piszę te słowa na początku marca), okrągła rocznica Powstania Styczniowego, okazja, by przypomnieć o tym wielkim narodowym zryw, tragicznym, ale w ostatecznym rachunku zwycięskim, bo kształtującym patriotyczną świadomość następnych pokoleń. Zarówno tego najbliższego, które wyłoniło obu głównych architektów Niepodległej, jak i pokoleń wnuków i prawnuków powstańców. Ci ostatni, realizując odziedziczony imperatyw patriotyczny, uczestniczyli w dwóch kolejnych zrywach – Powstaniu Warszawskim i Powstaniu Antysowieckim: obu, podobnie jak Powstanie 1863 roku, zakończonych klęską militarną i polityczną i zarazem zwycięstwem moralnym polskości, bo potwierdzającym wartości konstytuujące tożsamość naszego narodu jako wspólnoty etycznej.

Czas komunizmu był czasem wielkiej podmiany wartości, z której w rezultacie miał się wyłonić nowy sowiecki naród polski, czyli zatomizowana masa ludzka, pozbawiona wspólnotowego kodu kulturowego przekazującego wspomniane imperatywy. Nie do końca się to udało, choć stopień zaawansowania tego procesu był na tyle znaczny, że jego skutki odczuwamy do dziś. Nie do końca się udało, o czym świadczył wybuch pierwszej „Solidarności”: owo niebywale szesnaście miesięcy błyskawicznego odtwarzania więzi społecznych i początku „uobywatelniania” się Polaków jako członków wspólnoty narodowej hołdującej wartościom republikanizmu i niepodległości. „Solidarność” wyhamowała ów postępujący proces sowietyzacji i ubezwłasnowolnienia polskiego narodu, nie była jednak w stanie go zatrzymać. Zamach 13 grudnia 1981 roku był

w tym sensie niewątpliwie zbrodnią na narodzie polskim, popełnioną przez tak zwanych polskich komunistów po to, by zachować totalitarną władzę na zasadzie wewnętrznej okupacji (przez „polskie” wojsko i aparat bezpieczeństwa), będącej ogniwem okupacji zewnętrznej (Układu Warszawskiego).

Nic dziwnego, że po akcie krwawego stłumienia „Solidarności” w publicystyce podziemnej okres owych szesnastu miesięcy porównywano do lat 1860-1862, do okresu przedpowstaniowego (a zwłaszcza do tak zwanych czasów polskich wiosną 1861 roku), który miał charakter „rewolucji moralnej”, pokojowej próby odbudowy życia społecznego w oparciu o obudzone poczucie wspólnoty narodowej. „Rewolucja moralna” lat 1980-1981, która do końca zachowała swój pokojowy charakter, została stłumiona tak skutecznie, że już nigdy (jak dotąd) się nie powtórzyła. W tym sensie rok 1989 nie był rokiem 1918 – wybuchem Polski niepodległej, umożliwiającym budowę niepodległego państwa w oparciu o ufundowaną etycznie wspólnotę narodową. Był natomiast długo przygotowywaną i kontrolowaną przez siły starego systemu operacją tak zwaną transformacji ustrojowej, z której wyloniła się obecna hybrydalna i w dużym stopniu dysfunkcjonalna forma polskiej państwowości, określana mocno na wyrost mianem III RP. Wszystko to jest zresztą dobrze opisane, od 1989 roku narosła już całkiem pokaźna literatura naukowa (historyczna, politologiczna, socjologiczna, ekonomiczna czy medioznawcza), przynosząca wszechstronne analizy polskiego systemu po transformacji.

Obok „postkomunizmu”, kategorią, za pomocą której próbuje się ujmować ten stan rzeczy, jest „postkolonializm”. Rzadziej mówi się o „neokolonializmie”, a szkoda, bo wydaje się, że „post” zlewa się u nas w jedno z „neo”. Proces post-neo-kolonizacji Polski jest już mocno zaawansowany, przy czym, poza momentem zewnętrznym, obejmuje on także moment wewnętrzny, będący kontynuacją dawnej okupacji wewnętrznej, której podmiotem był PRL-owski aparat państwowy. Ten moment wewnętrzny określany jest przez stan polskich elit, przy czym pojęcie elity rozumiemy tu socjologicznie, aksjologicznie neutralnie, jako grupę mającą większy niż inne grupy społeczne dostęp do władzy, pieniędzy, prestiżu – i w tym sensie integralny element każdej wspólnoty, działający albo na jej rzecz, albo przeciw jej interesom. Problem z polskimi elitami polega na ich wykorzenieniu, wyobcowaniu z narodowej wspólnoty, na ojkofobiecznym do niej stosunku. Jednym z najbardziej drastycznych przejawów owej nienawiści do własnego domu jest praktykowana przez nie od roku 1989 względem polskiego narodu pedagogika wstydu, mająca pozbawić nas poczucia dumy z przynależności do wspólnoty narodowej o określonej tożsamości ufundowanej na określonej, afirmowanej tradycji, którą najkrócej ujmuje hasło: Bóg–Honor–Ojczyzna.

O tym wszystkim trzeba pamiętać, by zobaczyć w szerszym kontekście, jako konsekwencję i część pewnego procesu, niedawne zawirowania w Sejmie

w związku z projektem ogłoszenia roku 2013 Rokiem Pamięci o Powstaniu Styczniowym. Wydarzenie sprzed stu pięćdziesięciu lat, a raczej sposób jego upamiętnienia stał się ponownie przedmiotem „kontrowersji” o groteskowo-rytualnym charakterze. Bezpośrednio po roku 1864 było ono naprawdę kontrowersyjne, przy czym odnośnie do tamtych lat to eufemizm, bo chodziło wówczas o radykalne odrzucenie idei zrywu, przekładające się nierzadko na wzgardę okazywaną jego uczestnikom. Potem nastąpił okres wyparcia, trwający kolejne trzy dekady. Dopiero pod koniec dziewiętnastego wieku zaczęła się szerzyć legenda Powstania, której nośnikiem było nie tylko medium dyskursywne, ale także wizualne – masowo rozpowszechniane imaginarium powstańcze, w którego centrum znalazły się cykle Artura Grottgera. Oczywiście, cały ten czas trwały dyskusje nad „słusznością” zrywu 1863 roku – aż do roku 1918, który ostatecznie rozstrzygnął tę kwestię na jego rzecz. Kult Powstania Styczniowego stał się integralną częścią oficjalnej ideologii polskiego odrodzonego państwa, a weteranom 1863 roku przysługiwało na uroczystościach patriotycznych wyróżnione miejsce: przed żołnierzami służby czynnej. Powstanie Warszawskie 1944 roku zaktualizowało nie tylko mit Powstania, ale i kontrowersje wokół niego, przy czym odtworzona została dawna logika argumentacji, zarówno pro (musiało wybuchnąć, było konieczną manifestacją istnienia polskiego narodu i jego dążenia do niepodległości), jak i kontra (wynikiem nieodpowiedzialności przywódców była niepotrzebna ofiara ułatwiająca zniewolenie, czyli sowietyzację narodu). Jeśli teraz prześledzimy losy „mitu powstańczego” w III RP, to ponownie dostrzeżemy więcej różnic niż podobieństw między rokiem 1918 a rokiem 1989.

Cezura roku 1989 tylko pozornie pociągała za sobą oficjalną, państwową afirmację Powstania Warszawskiego. Co prawda celebrowano kolejne rocznice jego wybuchu, dopuszczając do udziału w ich obchodach samych powstańców, jednak fasada ta zastaniała jedynie kontynuację stanu rzeczy z PRL-u, wyrażającą się w zachowaniu przez funkcjonariuszy reżimu komunistycznego uprzywilejowanej pozycji w stosunku do prześladowanych przez nich polskich patriotów. Ci ostatni stawali się zresztą po roku 1989 – rzecz nie do pomyślenia w II RP względem powstańców 1863 roku – obiektem prześladowania ze strony maintreamu medialnego (do dziś najpotężniejszego narzędzia ojkofoobicznych elit), czego najbardziej drastycznym przykładem był niesławny artykuł-paszkwil w „Gazecie Wyborczej” o powstańcach mordujących Żydów, opublikowany w roku 1994 w oczywistym celu: zanieczyszczenia polskiej pamięci w pięćdziesiątą rocznicę bohaterskiego zrywu¹. A jednak Powstanie Warszawskie nie dało się zepchnąć do wstydliwych zakamarków świadomości zbiorowej i w końcu doczekało się spektakularnego muzeum, gdzie żywa obecność historii zapew-

¹ Zob. M. C i c h y, *Polacy – Żydzi czarne karty powstania*, „Gazeta Wyborcza” z 29-30 I 1994, s. 13n.

nia nieustanne odnawianie się powstańczego mitu. To, że Powstanie 1944 roku wyszło zwycięsko z tej ogniowej próby, zawdzięczamy zarówno pielegnowaniu pamięci o nim przez mieszkańców Warszawy, jak i niezłomnej politycznej woli ówczesnego prezydenta stolicy Lecha Kaczyńskiego.

Ograniczona, raczej taktyczna aniżeli trwała, aprobata tego projektu ze strony elit (nie dziwi, że dziś – w połowie marca 2013 roku – słyszymy na przykład o braku zgody władz Warszawy, by stacja metra obok Muzeum Powstania Warszawskiego nosiła jego imię, choć taka jest, dotąd przestrzegana we wszystkich przypadkach, zasada nazywania stacji – od ważnych instytucji znajdujących się w pobliżu) była możliwa dzięki funkcjonowaniu Powstania głównie w kontekście walki z jednym okupantem (choć trudno do końca ukryć antysowieckie ostrze pamięci o tym zrywie): hitlerowskim (lub nazistowskim, bo używanie identyfikacji narodowej – Niemcy – uważane jest obecnie za w najwyższym stopniu niestosowne). Widać to wyraźnie, gdy przywołamy los pamięci o uczestnikach kolejnego zrywu niepodległościowego, tym razem skierowanego już wyłącznie przeciw drugiemu, zwycięskiemu okupantowi – Powstania Antysowieckiego, trwającego z różnym natężeniem przez wiele lat powojennych. Pierwszą publikacją (i w ogóle – z różnych względów – najważniejszą książką pierwszej dekady po roku 1989), która oddawała sprawiedliwość „żołnierzom wyklętym”, była Czerwona msza, czyli uśmiech Stalina² Bohdana Urbankowskiego. Dopiero po dziesięciu latach monumentalny IPN-owski Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944-1956³ nadgonił czas, przynosząc w miarę kompletny pejzaż Powstania Antysowieckiego. „Żołnierze wyklęci”, albo lepiej – „żołnierze niezłomni”, nie mają obecnie szans na zajęcie należnego im miejsca w oficjalnej, państwowej pamięci III RP choćby w ramach obchodów organizowanych 1 marca w ustanowiony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Lecha Kaczyńskiego w 2010 roku Narodowy Dzień Pamięci Żołnierzy Wyklętych. Obchody, które w tym roku rozlały się nieoczekiwanie szeroką falą po całym kraju, organizowane są oddolnie i wbrew rządzącym elitom. A nieliczne miejsca pamięci, jak choćby pomnik bohaterkiej „Inki”, bezczeszczone przez „nieznanych sprawców”. Dla elit III RP anatema „nacjonalizmu” i „antysemityzmu”, jaką nałożyły na ostatnich żołnierzy Niepodległej, jest niczym ostatnia reduta, której poddanie nieuchronnie prowadziłoby do tych elit unicestwienia.

Sfera symboliczna – bo o niej tu głównie mówimy – to sfera doceniana przez silne państwa. Im silniejsze jest państwo, tym większy nacisk kładzie na tę

² Zob. B. U r b a n k o w s k i, *Czerwona msza, czyli uśmiech Stalina*, t. 1-2, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1998.

³ Zob. *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944-1956*, red. R. Wnuk i in., Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa-Lublin 2007.

sferę. Im słabsze – tym bardziej ustępuje pola silniejszym, a jego elity, kamuflując swój strach i serwilizm, jawnie lekceważą narodowe imponderabilia (vide pomnik pod Ossowem, wystawiony bolszewickim najeźdźcom 1920 roku z inicjatywy ówczesnego marszałka sejmu, a obecnego prezydenta), od czasu do czasu instrumentalizując je w służbie bieżącej polityki (vide prezydencki Marsz Niepodległości w roku 2012). Państwem, które znakomicie rozumie wagę sfery symbolicznej w egzekwowaniu swojej dominacji nad innymi państwami (narodami) jest Rosja. Ze szczególną pieczołowitością broni ona swojego symbolicznego stanu posiadania na obszarach, nad którymi (jak wierzy – chwilowo) utraciła bezpośrednią kontrolę militarno-polityczną. Ta przemyślana rosyjska strategia utrzymywania duchowego władztwa nad innymi odnosi znaczące (jakkolwiek niezaskakujące w świetle tego, co zostało już powiedziane) efekty wobec współczesnej Polski: od pomnika „czterech śpiących”, przez superprodukcję Rok 1612⁴ z udziałem „gwiazdy” polskiego kina w roli demonicznego polskiego hetmana, aż do współfinansowania niesławnego Pokłosia⁵, najbardziej ostatnio jaskrawego przykładu samozniewolenia elit III RP. Przykłady można by mnożyć: ich wspólnym mianownikiem jest walka o kształt pamięci, o wizję wspólnej (!) przeszłości, o to, czyja wersja historii stanie się dla tej pamięci najbardziej rozpowszechnioną i sugestywną pożywką. Jak wynika z analiz podręczników historii w polskich szkołach, z kształtowanego w nich obrazu historii Polski w dwudziestym wieku Rosja wychodzi całkiem nieźle, polscy patrioci natomiast – niekoniecznie⁶.

„LOCI COMMUNES”

A jednak, mimo wszystko, zaroilo się od Grottgera. Wykorzystujący jego obrazy zakładają ich rozpoznawalność i dlatego reprodukują je, gdzie tylko się da. Kartony cykli przywoływane są dziś jednak wyłącznie jako ilustracje, tracąc na samodzielności jako dzieła sztuki, a przecież to ten właśnie status przesądził ongiś o ich recepcyjnym sukcesie i sile społecznego oddziaływania. Gdy przed wielu laty, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zajmowałem się cyklami Grottgera, to na ten właśnie aspekt położyłem największy akcent. Swoją książkę na temat Grottgerowskich cykli⁷, rozpoczynałem od dwóch znamienitych wypowiedzi: „Emigracja to ucieczka

⁴ Rok 1612, Rosja, 2007, reż. W. Chotinienko.

⁵ Pokłosie, Polska, 2012, reż. W. Pasikowski.

⁶ Zob. świetną książkę Andrzeja Nowaka *Strachy i Lachy. Przemiany polskiej pamięci 1982-2012* (Biały Kruk, Kraków 2012).

⁷ Zob. M. B r y l, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1994.

od rysunków Grottgera» – zanotował w swym dzienniku Andrzej Bobkowski⁸, a słowa te padły 20 sierpnia 1944 roku w kontekście tragedii Powstania Warszawskiego. Motyw ten powrócił kilka lat później w rozważaniach Bobkowskiego na temat przyczyn wyjazdu Conrada z Polski. «Conrad [...] mógł także uciekać od tego, co skrótowo nazywa się sztychami Grottgera. Świetnie go rozumiem»⁹. «Grottger stał się [...] najdoskonalszym wyrazicielem pewnych stron psychiki narodu. [...] odżyła sztuka Grottgera i jej klimat w dobie powstania warszawskiego i żyje po dzień dzisiejszy»¹⁰ – stwierdzał z kolei Mieczysław Gębarowicz. I dodawał: «Wydobyć tę treść drogą analizy formalnej niepodobna, mierzyć ją racjonalistycznymi kategoriami estetyki przodujących narodów świata jest bezcelowe»¹¹ ¹².

Przytaczając te wypowiedzi na początku swej rozprawy, tak je komentowałem: „Obie wypowiedzi, choć odmiennie wartościują przywoływane zjawisko, zgodne są co do jego istoty. Sztuka Grottgera dotyka najgłębszych pokładów narodowej psyche, uczestniczy w procesie kształtowania, utrwalania i przekazywania narodowych mitów, znajdujących się u podstaw kolektywnej świadomości Polaków. Grottgerowskie cykle zrosły się tak silnie z tym, co niekiedy określa się mianem «polskości», że – jak w przytoczonej wypowiedzi Bobkowskiego – mogą nawet ową jakość reprezentować na zasadzie *pars pro toto*. Gębarowicz jako historyk sztuki konstatuje bezradność swej dyscypliny w obliczu twórczości Grottgera, a u podstaw takiego stanowiska leży przekonanie o nikłej w porównaniu z innymi wartościami aktualizowanymi przez odbiorców cykli wartości artystycznej dzieł autora Polonii”¹³. W moim przekonaniu stanowisko zajęte przez Gębarowicza, silnie zakorzenione w opozycji forma-treść, prowadziło do nieuzasadnionej deprecjacji artystycznej jakości obrazów Grottgera i uzależniało ich oddziaływanie od bliskiej sercu odbiorców (ale czy wszystkich i czy zawsze?) tematyki.

Pytałem więc: „Czy istotnie tak silnie mitotwórcze oddziaływanie cykli byłoby możliwe bez trwałej podstawy w arcydzielnej strukturze wizualnej obu Warszaw, Polonii, Lituanii i Wojny? Czy swoją «wielkość» cykle te opierają wyłącznie na wartości «dodanej», czerpanej z innych niż artystyczny obszarów, takich jak: historia, ideologia, literatura? Wydaje się, że jest to po prostu niemożliwe, że mitotwórcze działanie cykli jest zakorzenione w przemyślanej

⁸ A. B o b k o w s k i, *Szkice piórkiem (Francja 1940-1944)*, t. 2, Instytut Literacki, Paryż 1957, s. 435.

⁹ T e n ż e, *Coco de Oro. Szkice i opowiadania*, Oficyna Liberałów, Warszawa 1989, s. 247.

¹⁰ M. G ę b a r o w i c z, *Niektóre zagadnienia metodologii historii sztuki cz. II*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 4, s. 341.

¹¹ Tamże.

¹² B r y ł, dz. cyt., s. 7.

¹³ Tamże.

*i doskonale zrealizowanej strukturze wizualnej kartonów*¹⁴. Taki był punkt wyjścia i teza. A punkt dojścia? Dla podsumowania rozwiniętych na kilkuset stronach analiz „poetyki i recepcji” cykli sięgnąłem do kategorii „Pathosformel” Aby’ego Warburga (swoją drogą była to relatywnie wczesna nie tylko na polskim gruncie recepcja myśli tego wybitnego, przez pół wieku zapoznanego, a obecnie przeżywającego swój wielki renesans historyka sztuki). Po scharakteryzowaniu koncepcji Warburga konkludowałem: „Kategoria «Pathosformel» i teoria «pamięci społecznej» Aby’ego Warburga okazują się zatem niezwykle pomocne w dookreśleniu roli, jaką w kształtowaniu polskiej świadomości (i podświadomości) narodowej odegrały Grottgerowskie cykle, oraz funkcji, jaką pełnią one nadal w świadomości narodu. Kartony cykli powstawały jako «środek rozsadzający» wobec pozbawionej humanitarystycznego patosu sztuki polskiej współczesnej Grottgerowi. Funkcjonowały wśród jego współczesnych jako «wentyle emocji» i «estetyczne oczyszczenie». Zgodnie z zasadą «mne-micznej katharsis» przypominały i jednocześnie łagodziły narodowe cierpienie, aktywizowały i natychmiast neutralizowały emocje, tworząc ową «przestrzeń rozważki», działając jako «wytwór ugody» między potrzebami i ich zaspokojeniem, między popędem i działaniem, między pragnieniem niepodległości, wolności i niemożnością ich osiągnięcia»¹⁵.

Jak widać, teoria Warburga tyleż podsumowywała moje analizy sposobu ugruntowania mitotwórczego oddziaływania cykli w arcydzielnosci ich wizualnej struktury, co przenosiła je na inny poziom, otwierając na antropologicznie rozumiany obszar tego, co obrazowo-mitotwórczo-irracjonalne. Cofnijmy się jednak do zawartych między punktem wyjścia i powyższą Warburgiańską puentą ustaleń historyka sztuki co do podstawowych cech poetyki Grottgerowskich cykli, które zadecydowały o ich sukcesie. Był to splot wzajemnie się uzupełniających i wspomagających czynników. Znakomite opanowanie warsztatu rysownika, skutkujące doskonałą iluzją rzeczywistości przedstawionej, szło w parze z równie znakomitym operowaniem retoryką wizualną, które przejawiało się choćby w sięganiu po obrazowe wspólne miejsca (łac. loci communes), zapewniające wysoki stopień perswazyjności przedstawień, dzięki któremu nie odczuwano na przykład dysonansu wobec wzajemnej gry typowości i indywidualizacji zarówno sytuacji, jak i postaci. Perfekcja na obu tych polach, obliczona na zaspokojenie podstawowych oczekiwań widza co do realizmu i zrozumiałości scen, nie była celem samym w sobie, ale niezbędnym środkiem umożliwiającym skuteczne rozwinięcie narracji obrazowej. Narracyjność bowiem to sedno Grottgerowskiej poetyki. Stwierdzenie to wydawać się może oczywiste: bądź co bądź mówimy tutaj o cyklach, zatem formie narracyjnej

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 377.

par excellence. Jednak chodzi o coś więcej niż tylko zdeterminowane wielością scen w danym cyklu rozciągnięcie opowieści w czasie. Chodzi o narracyjność wewnątrz każdego poszczególnego przedstawienia, o ukonstytuowanie takiej struktury obrazowej, w którą wpisana jest temporalizacja danego wydarzenia, polegająca na aktualizacji wymiarów przeszłości i przyszłości odniesionych do momentu terażniejszości. Coś podobnego postulował wobec malarstwa Lessing w swoim *Laokoonie*¹⁶ (1766), mówiąc o konieczności wyboru przez artystę „owocnego momentu”, który pozwoliłby widzowi na zrekonstruowanie tego, co poprzedzało ów moment i tego, co po nim nastąpiło.

W ciągu stulecia, jakie upłynęło od postulatu niemieckiego estetyka, akademickie malarstwo historyczne, ewoluujące w kierunku historycznego *genre*’u, a następnie popularne medium ilustracji prasowej, wypracowały bogaty repertuar chwytów narracyjnych apelujących do powszechnie przyjętego wśród odbiorców horyzontu oczekiwań określonego przez mimetyczny (nastawiony na realizm) i literacki (nastawiony na opowieść) kod odbioru. Strategia nadawcza Grottgera mieściła się znakomicie w tym horyzoncie, łącząc mimetyczne ujęcie rzeczywistości z podwójną temporalizacją: wewnętrzną (pojedynczego przedstawienia) i zewnętrzną (następstwem kartonów cykli). W rezultacie widz ówczesny, chociaż – albo właśnie dlatego, że – miał do czynienia ze starannie przemyślaną, wręcz wyrafinowaną strukturą artystyczną, zupełnie nie był tego świadom i traktował świat przedstawiony cykli jak „życie samo”. (Działał tu mechanizm podobny do tego, który ujawnił niegdyś Mahatma Gandhi, przyznając autorefleksyjnie, że nic nie jest tak kosztowne, jak stworzenie wrażenia ubóstwa i prostoty). Właśnie ta natychmiastowa oczywistość i zrozumiałość stanowiła istotę struktury oddziaływania kartonów Grottgera i zarazem fundament ich popularności. Nie należy oczywiście zapominać o istotnej roli obu mediów – wykonania (rysunku czarną i białą kredką na tonowym, lekko kremowym kartonie) i kopiowania (czarno-białej fotografii) – których specyfika umożliwiła zmniejszenie dystansu między oryginałami a reprodukcjami, co przydawało tym ostatnim aury autentyczności, przyczyniając się do ich szybkiego rozpowszechnienia i zawładnięcia masową wyobraźnią przez Grottgrowskie *imaginarium*.

PRAGNIENIE MITU – PRAGNIENIE PRAWDY

Czyżby zatem – tak samo jak wówczas – zaroilo się dziś od Grottgera? Mówiąc „wówczas”, mam na myśli okres pierwszej masowej popularności

¹⁶ Zob. G. E. L e s s i n g, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Universitas, Kraków 2012.

Grottgerowskich cykli, trwający od końca lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku do czasu odzyskania niepodległości, w którym najliczniej reprodukowano utwory Grottgera, zarówno pod postacią albumów (najróżniejszych zresztą formatów), jak i pocztówek czy ilustracji prasowych. Czy nadal kartony Grottgera stanowią imaginacyjne miejsca wspólne naszej narodowej wspólnoty? Zestawmy dwa świadectwa. Pierwsze pochodzi z końcowych lat wspomnianego okresu reprodukcyjnej prosperity Grottgera. Bronisław Dembiński, jeden z najwybitniejszych polskich historyków, wielki polski patriota, zasłużony dla obrony interesów II RP w Europie, dziś właściwie postać zapoznana, zanotował 8 października 1914 roku – a znajdował się wówczas we Lwowie, zajętym właśnie przez wojska rosyjskie: „Co nas tu czeka? Drobnny szczegół świadczy o duchu nowej administracji! Urzędnik-generał zwiedzał zakłady prywatne gimn.[azjalne] i zakład p. Strzyłkowskiej. Tu zauważył Lituanie Grottgera i nie mógł ukryć swego niezadowolenia. A przecież ta Litwania – nie podpadała pod cenzurę ros.[yjską]. Tu nikt nie potrzebował pytać się o pozwolenie w Petersburgu czy Moskwie... To wyjawienie niezadowolenia świadczy o zachłanności, o niewzruszonym dążeniu, aby nas nigdy w niczem i w nikim nie uznać, nie uznać naszej przeszłości i przyszłości, o dążeniu, aby nas objąć i zniszczyć jako samodzielną jednostkę. Mamy utonąć w morzu słowiańskim... Znamienna ta wizyta rozdziera mgłę obietnic...”¹⁷.

I świadectwo drugie, które przywołałem przed laty we wspomnianej książce o „poetyce i recepcji” cykli Grottgera. Jeden z górników z kopalni „Wujek” tak wspominał przygotowania do jej obrony w grudniu 1981 roku: „Gdy doszły nas wiadomości o masakrze w kopalni «Staszic», w nocy z wtorku na środę, wszedłem do kuźni. Zobaczyłem tam kilkudziesięciu mężczyzn w wieku dwadzieścia kilka lat, wszystkie paleniska były rozpalone. Przypomniał mi się obraz Kossaka (sic!) Kucie kos, pomyślałem, że gdyby umiano ten zapal wykorzystać, to chłopcy ci przewróciliby Polskę do góry nogami”¹⁸. Tak komentowałem te słowa: „Górnicy w 1981 roku kujący pręty i piki w kopalnianej kuźni z myślą o obronie narodowej wolności [...], gotujący się do walki na śmierć i życie, walki nierównej, skazanej na przegraną, ale «koniecznej» dla zmanifestowania buntu wobec nagiej przemocy, i ich kolega, również górnik, obserwujący przygotowania i «myślący Grottgerem», a raczej – trwalszymi od samego nazwiska artysty jego dziełami! To wydarzenie mówi wszystko o rodowodzie tożsamości narodowej Polaków, o jej oparciu na «miecie powstań-czym»”¹⁹. „Kilka lat później”, kontynuowałem, „autor podziemnego wydania

¹⁷ B. D e m b i Ń s k i, *Pamiętnik 1914-1919*, rękopis w zbiorach Archiwum PAN w Poznaniu, Materiały Bronisława Dembińskiego, sygn. 112.

¹⁸ Cytat z pamięci, audycja telewizyjna prezentująca film dokumentalny *Kopalnia „Wujek”*, Program I TVP, 15 XII 1989, godz. 17.55-18.25.

¹⁹ B r y l, dz. cyt. s. 372.

kalendarza «Solidarności» na rok 1988 w ilustracjach, mających przedstawić najważniejsze wydarzenia i postaci z historii współczesnej Polski, na pierwszym miejscu – dla upamiętnienia daty powstania styczniowego – umieścił właśnie Bój z Lituanii²⁰.

Pisząc to w roku 1990, sam dawałem – widać to teraz z dystansu – świadectwo swojego uczestnictwa w ciągłej aktualizacji Grottgerowskich cykli, właściwej dla dekady lat osiemdziesiątych, zakładając jako oczywistość także uczestnictwo swoich potencjalnych czytelników. Nie dostrzegałem, że właśnie wtedy rozpoczął się proces niszczenia polskiej pamięci i świadomości narodowej, który przez kilka lat wokółokrągłostołowych poczynił większe spustoszenia, aniżeli cały okres PRL-u²¹. O ile w przypadku górników z „Wujka”, zarówno oni, jak i strzelający do nich funkcjonariusze systemu, wykształceni na tych samych podręcznikach, podzielali imaginarium i mit powstańczy, tylko przeciwnie wobec zawartego w nim imperatywu działali (tu od czasów Dembińskiego niewiele się zmieniło), o tyle obecnie trudno byłoby założyć możliwość podobnej wspólnoty aktualizacyjnej opartej na loci communes Grottgerowskich cykli. Od roku 1989 wytworzyły się w Polsce dwie wspólnoty etyczne (dlatego mówi się niekiedy o „dwóch narodach”), z których jedną można by rzeczywiście obdarzyć mianem „narodu odnarodowionego”, bo cechuje ją nie tylko ikonoklazm (ten w tym przypadku nie jest domeną mas, ale „twórców kultury”; ciekawe skądinąd, że zwykły podział ról zostaje tu odwrócony), ale w przeważającej mierze indyferentność wobec narodowych imponderabiliów, również obrazowej natury. Widać to dobrze AD 2013, gdy kartony Grottgera przywoływane są – jako spajające wspólnotę imaginarium – przez jedną tylko stronę. Nie ma wątpliwości, że w sytuacji przyszłego buntu, natychmiast ożyje „mit powstańczy” i jego niewymazywalna z kolektywnej pamięci Polaków wizualizacja – Grottgerowskie kartony.

Bo do czego innego, do jakich innych mitotwórczych dzieł wizualnych mogłaby się odwołać masowa wyobraźnia zbuntowanego, „powstańczego” narodu polskiego? Jaki gatunek artystyczny, lub szerzej, jaka dziedzina sztuki mogłaby dziś przejąć funkcję ucieleśniającego mit i zarazem mitotwórczego obrazu? Odpowiedź wydaje się oczywista: kino. Bo czyż zasygnalizowane wyżej, specyficzne cechy poetyki cykli Grottgera i ich recepcji, nie przypominają poetyki i recepcji pewnego typu filmu fabularnego, cechującego się sugestywnym iluzjonizmem, wartkim rozwojem akcji w oparciu o stały repertuar chwytów narracyjnych, konwencjonalizacją sytuacji, postaci, ich reakcji i relacji et cetera? A wszystko to po to, by widz mógł wnikać w świat przedstawiony i przeżywać rozgrywający się na ekranie dramat. Oczywistą odmienność

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. Nowak, dz. cyt.

mediów – nieruchomych kartonów i ruchomego obrazu – można próbować osłabić wskazaniem na wewnętrzną narracyjność obrazów Grottgera z jednej strony, a z drugiej strony, na myślenie przez wielu reżyserów pojedynczymi kadrkami, tyle tylko, że szybko po sobie następującymi. Można by zgłosić kolejne zastrzeżenie: o ile powszechność i głębia oddziaływania Grottgerowskich cykli wynikała z ich dostępności w prywatnych przestrzeniach, z faktu, że reprodukcje wiszące na ścianach dworów i mieszkań lub przechowywane w szufladach w postaci albumów czy kolekcji pocztówek towarzyszyły mieszkańcom na co dzień i mogły być po wielokroć poddawane skupionej kontemplacji, o tyle współczesna kultura wizualna, przyzwyczajając do odbioru rozproszonego, nie-uważnego, zmusza kino do potęgowania środków utrzymywania uwagi widzów (większym tempem akcji, niesamowitością fabuły, nowymi efektami specjalnymi czy ulepszaniem techniki przekazu), sprawiając, że traci ono tym samym możliwość trwalszego i głębszego zapadania w świadomość odbiorców.

Jeszcze nie tak dawno zastrzeżenie to miałyby rację bytu. Ale dziś? Gdy każdy z nas ma w komputerze lub na „przenośnym twardym dysku” prywatną filmotekę? Lub gdy może „wejść do Internetu”, by oglądać co tylko dusza zapragnie „online”? Dziś taki właśnie kontemplacyjny odbiór w przestrzeni prywatnej, jaki był właściwy dla recepcyjnej sytuacji odbiorców reprodukcji Grottgerowskich kartonów, jest udziałem milionów widzów digitalnie zapośredniczonych filmów, które można zatrzymywać, cofać, zapamiętywać, co przypomina proces oglądu nieruchomego medium malarstwa. Wydaje się zatem, że przewyżczyliśmy problem różnicy medium i sytuacji recepcyjnej. Ale czy rzeczywiście „grottgerowski” filmowy dramat historyczny, najlepiej rozwinięty do rozmiarów fresku historycznego, z elementami chwytającego za serce melodramatu i przymieszką zapierającego dech patosu, podniesiony do rangi eposu narodowej, czy takie dzieło mogłoby dziś działać równie mitotwórczo jak jego „pierwowzór”? Czy może – niezależnie od tego, co byłoby kanwą takiego filmu, niezależnie od wielkości budżetu i talentu reżysera, pozostałby on tylko kolejną pozycją kina – w najszerszym tego słowa znaczeniu – rozrywkowego, bez szans na mitotwórcze kreowanie zbiorowej wyobraźni Polaków?

Na razie trudno to sprawdzić. Polityczne uwarunkowania III RP nie sprzyjają finansowaniu takich przedsięwzięć (jak na przykład Historia „Roja”, czyli w ziemi lepiej słyhać²² Jerzego Zalewskiego), nie zapewniają też promocji najwybitniejszym spośród już powstałych (jak na przykład Generał Nil²³ Ryszarda Bugajskiego) i – co najważniejsze – nie stwarzają zbytniego zapotrzebowania na prawdę historyczną (jak na przykład Katyń²⁴ Andrzeja Wajdy). Ostatni

²² Polska, 2012.

²³ Polska, 2009.

²⁴ Polska, 2007.

z wymienionych tu filmów należy uznać za straconą szansę, no ale nic w tym dziwnego, akurat Wajda nie za bardzo – a świadczy o tym cała jego twórczość – nadaje się do kreowania afirmatywnej, czy nawet niemistyfikowanej wizji polskiej przeszłości²⁵. Tymczasem zamierzona mistyfikacja przeszłości nigdy nie doprowadzi do powstania mitu. Mitotwórcza siła Grottgerowskich „formuł patosu” zakorzeniona była przecież w prawdziwościowej relacji z rzeczywistością historyczną. Tylko ten życiodajny grunt może zakorzenić mit i zapewniać mu wieczną żywotność. Z potencjalnie mitotwórczego obrazu przeświecać musi prawda dziejowa. Polska wspólnota (jak każda inna) musi bronić się przed „falszywymi mitami” na swój temat – najefektywniej we współczesnej kulturze wizualnej można to robić za pomocą arcydzieł sztuki filmowej. Póki co, ciężar tej obrony spoczął na mniej eksponowanym od fabuły gatunku filmowym – dokumencie. To tutaj toczy się od lat dwudziestu główny bój o polską pamięć i polską świadomość, o prawdziwy obraz polskiej historii i współczesności.

Grzegorz Braun, Maria Czerniakowska, Maciej Drygas, Maciej Gawlikowski, Robert Kaczmarek, Grzegorz Królikiewicz, Ewa Stankiewicz, Jerzy Zalewski (by wymienić tych z największym dorobkiem) – za każdym z tych twórców stoją dokonania oczyszczające polską pamięć z deformujących naleciałości i zarazem użyźniające ją tym, co dotąd było w niej nieobecne. Wszystkie razem już teraz tworzą prawdziwą narodową filmotekę, która, gdyby tylko funkcjonowała w powszechnej świadomości, mogłaby przygotować grunt pod dzieła fabularne o potencjale mitotwórczym. Próbę takiego przejścia od dokumentu do fabuły podjął Jerzy Zalewski, którego fabularne przedsięwzięcie Historia „Roja”..., poprzedzała dokumentalna Elegia na śmierć „Roja”²⁶. „Palec Boga” i „pazur diabła” – te dwie przeciwstawne moce wpływające na bieg dziejów przywołane zostały przed kilku laty przez Grzegorza Królikiewicza w jednej z audycji z cyklu „Mistrzowie dokumentu” prezentowanej przez TVP Historia i chyba tylko on, który mistrzowsko opanował język filmowy i potrafi go używać w sposób niekonwencjonalny, mógłby pokusić się o stworzenie arcydzieła unaczynającego zmaganie wspomnianych mocy w polskiej historii. Na pewno nie nadaje się do tego język filmowy wzorowany na zbanalizowanym, efekciarskim języku kina hollywoodzkiego, który wszystko, czego się tylko dotknie, zamienia w „Midasowe złoto” – jeszcze jeden produkt przemysłu rozrywkowego zapraszający, by „zabawić się na śmierć”, według określenia Neila Postmana. Tymczasem tutaj chodzi o coś zupełnie innego: o odbudowę dążenia do prawdy i zarazem o zaspokojenie pragnienia mitu. Być może właśnie taki rezultat dałoby połączenie niekonwencjonalnej formy narracyjnej filmów Królikie-

²⁵ Zob. świetny przyczynek do odbrązowionej biografii reżysera: P. Włodarski, *Pan Andrzej. Opowieść dokumentalna o Andrzeju Wajdzie*, nakładem autora, 2001.

²⁶ Polska, 2007.

wicza z tradycyjną formą powieści i opowiadań Józefa Mackiewicza? Obaj są twórcami „dla dorosłych” (by nawiązać do tytułu najważniejszej, moim zdaniem, książki minionej dekady *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewiczu*²⁷), obaj też, będąc bezwzględnymi fanatykami prawdy, takiej samej bezwzględności wymagają od odbiorców. A mit, powtórzmy to po raz ostatni, można budować wyłącznie na prawdzie, inaczej, prędzej czy później, staje się on karykaturą samego siebie.

²⁷ Zob. Grzegorz Eberhardt, *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewiczu*, Wydawnictwo Lena–Stowarzyszenie „Solidarność Walcząca”, Wrocław 2008.