

IRENA KOSSOWSKA  
Warszawa

### GOYA CZY GROTTGER. DWA CYKLE O WOJNIE

Geniusz Francisco Goi fascynował krytyków i artystów, inspirował twórców o rozmaitych dążeniach i postawach artystycznych, przynależnych do rozmaitych kierunków i nurtów, impresjonistów równie mocno, jak symbolistów i ekspresjonistów<sup>1</sup>. W polskich kręgach artystycznych przełomu XIX i XX wieku sztuka Goi szczególnie intensywnie oddziaływała na wyobraźnię Stanisława Przybyszewskiego, który odnajdywał w dziełach artysty egzemplifikację swych ekspresjonistycznych teorii; Przybyszewski dostrzegał w *oeuvre* Goi głównie wątki okultystyczne, aspekty czarnej magii i satanizmu. Jako redaktor naczelny krakowskiego „Życia” reprodukował na łamach pisma ryci-

---

<sup>1</sup> O zainteresowaniu twórczością Goi w europejskich środowiskach artystycznych, począwszy od drugiej połowy XIX w., pisali: A. Ph. McMahon, *Goya, the First Modern*, „The Arts”, 1926, nr 14, s. 3; J. Adhémar, *Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIXe siècle*, [w:] *Catalogue de l'exposition Goya à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris 1935, s. 1-7; R. Huyghe, *Peintures de Goya de collections de France*, Paris 1938; E. H. Gombrich, *Imagery and Art in the Romantic Period*, „Burlington Magazine”, 1949, nr 91, s. 153-158; X. de Salsas Bosch, *Miscelânea goyesca. Goya y los Vernet*, „Archivo Español de Arte”, 1950, s. 337-346; tenże, *El segundo texto de Matheron*, „Archivo Español de Arte”, 1963, s. 297-305; H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965 (polskie tłum. S. Błaut, *Symbolizm*, Warszawa 1972, s. 100, 110, 114-115, 116, 143, 179, 206, 235, 276, 286, 302); tenże, *Idealismus und Symbolismus*, Wien 1972; J. Gallego, *Goya en el arte moderno*, „Goya” 1970/1971, s. 252-261; I. Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge–Harvard 1972; Th. Hertz, *Goya and the Crisis in Art around 1800*, [w:] *Goya in Perspective*, red. F. Licht, Englewood Cliffs, NJ 1973, s. 92-113; N. Glendinning, *Goya and his Critics*, New Haven–London 1977; tenże, *Variations on a Theme by Goya „Majas on a Balcony”*, „Apollo”, January 1976, s. 40-47; F. Licht, *Goya: The Origins of Modern Temper in Art*, New York 1979; J. Białostocki, *The Firing Squad. Paul Revere to Goya: Formation of a New Pictorial Theme in America, Russia and Spain*, [w:] *Art the Ape of Nature. Essays in Honour of H. W. Janson*, New York 1981, s. 549-558.

ny artysty, sam będąc właścicielem dwóch jego cyklów graficznych *Caprichos* i *Disparates (Proverbios)*<sup>2</sup>.

Wszystkie cztery cykle graficzne Goi zgromadził w swej kolekcji Feliks Manggha Jasiński, wytrawny znawca twórczości wielkiego Hiszpana. Jasiński był gorącym orędownikiem nowatorskich prądów w sztuce współczesnej, promował grafikę jako samodzielną dziedzinę sztuki, a w Goi widział zarówno znakomitego mistrza swej epoki, jak i prekursora nowych tendencji artystycznych.

W listopadzie 1902 roku Manggha zorganizował w krakowskich Sukiennicach wystawę, na której zestawiał trzy cykle poświęcone wojnie: Francisco Goi, Artura Grottgera i Valère Bernarda. Zamierzał w ten sposób rozpetać „wojnę” intelektualną, ostrą polemikę o sztuce i kryteriach estetycznego wartościowania. Pokaz poprzedziły dwa artykuły pióra Jasińskiego, pierwszy charakteryzujący graficzną spuściznę Goi<sup>3</sup>, i drugi, zatytułowany *Wojna*, w którym autor rzucił krytykom i miłośnikom sztuki wyzwanie – zakwestionował powszechnie uznaną rangę twórczości Grottgera<sup>4</sup>. Prowokacja spełniła swą rolę – wywołała na łamach prasy burzliwą dyskusję, w której spierano się o artystyczną przewagę jednego z dwóch, jakże odmiennych w swej stylistyce i ekspresji dzieł: *Los Desastres de la guerra* Goi i *Wojny* Grottgera. Jasińskiemu wtórowali wybitni artyści: Leon Wyczółkowski i Konstanty Laszczka, poparł go w wypowiedzi o charakterze pastiszu Adam Nowaczyński: „Kłamstwo o Grottgerze, idealny nimb Grottgera, krzykliwy kult Grottgera, oficjalnie trwać powinien jeszcze”<sup>5</sup>.

Grottger, jako twórca czterech cykli oddających atmosferę wydarzeń, których kulminację stanowiło powstanie 1863 roku, uznany został przez pokolenie modernistów za spadkobiercę romantycznych wieszczów, za kontynuato-

---

<sup>2</sup> Z listów Przybyszewskiego do Ernesta Prochazki wynika, że najpierw umożliwił on reprodukcję rycin ze swej kolekcji na łamach „Moderni Revue” w Pradze, po czym przedrukował kilka z nich w „Życiu”. Miał również uczestniczyć w otwarciu zapowiadanej na jesień 1901 r. monograficznej wystawy Goi w salonie warszawskiej „Chimery”, która nie doszła jednak do skutku. Przybyszewski odkrył twórczość Goi w czasie swej podróży do Hiszpanii w 1898 r. Cykl *Caprichos* został jednak po raz pierwszy przywieziony z Hiszpanii do Polski w 1873 r. przez Józefa Feliksa Zielińskiego. Na początku naszego stulecia rodzina Zielińskich przekazała dzieło Goi wraz ze swym księgozbiorem w darze Towarzystwu Naukowemu Płockiemu.

<sup>3</sup> *Goya. Urywek z polskiej „mangghi”*. Z powodu wystawy *akwafort*, „Głos Narodu”, 10 (1902), nr 256, s. 2-4.

<sup>4</sup> *Wojna*, „Głos Narodu”, 1902, nr 260, s. 4.

<sup>5</sup> Tamże, nr 269, s. 2.

ra tradycji patriotycznej poezji polskiego romantyzmu. Podniosły ton jego dzieł, nasycony dramatyzmem nastrój i wizyjność nokturnowych obrazów sprawiły, iż przyznano mu miano „poety”<sup>6</sup>. Jego wielkość jako piewcy powstańczego heroizmu i męczeństwa narodu polskiego wydawała się niekwestionowalna i niezachwiana. Jasiński zaatakował znieścacka – w *Wojnie* Grottgera dostrzegł brak siły ekspresji i głębi wyrazu oddającej wagę i tragizm podjętego tematu. Zachwycała go *Lituania* natężeniem emocji i napięciem wyobraźni. W *Wojnie* natomiast, jak twierdził, imaginacja artysty zagubiła się w szczegółach i anegdocie, wyczerpała w alegorii; dramatyzm scen osłabł do poziomu trywialnego sentymentalizmu. „Grottger był poetyczną duszą, takim naszym, bardzo kochanym i przeważnie – bardzo słabym artystą-plastykiem, pozbawionym indywidualności. *Wojna* Grottgera to zbiór sentymentalnych przeważnie, blado-poprawnych anegdotek. [...] Epizody u Goi to kartki księgi. Epizody u Grottgera to nowelki”<sup>7</sup>. Zdaniem Jasińskiego, Goya osiągnął w *Desastres* ideową syntezę tematu wojny, uzmysłowił jego sens ponadhistoryczny, uniwersalny. Sprawiała to kondensacja wrażeń i wspomnień twórcy, dynamika przedstawień, naturalizm ujęcia oraz olbrzymie napięcie emocjonalne. „Żadna muza sentymentalna nie oprowadza artysty po tym kraju, skąpanym we krwi, usianym stosami trupów. Malarz-realista, jakim był Goya, dał nam oczywiście szereg epizodów, faktów rzeczywistych. Ale geniusz jego sprawił, iż ten szereg faktów zlewa się w syntezę: to wojna ze wszystkimi swymi okropnościami: to j a k i ś naród, walczący z j a k ą ś armją. To nie Hiszpanie, to nie armja francuska. [...] Życie! życie! jeszcze raz życie! Anegdotka – nigdy! Zapewne: oficjalnego piękna w akwafortach Goi, który umiał jednak pięknie malować piękne kobiety, zupełnie nie ma. Robią one przeważnie wrażenie przygnębiające, często odpychające, jeśli chodzi o treść, porywające potęgą i oryginalnością interpretacji. Innym razem, spojrzawszy na kilka, niby od niechcienia rzuconych kresek, widz zdziwiony szepce: ten słynny Goya, to tylko to? Bo tylko artysta rozumie, ile artyzmu i pracy kosztuje uogólnianie rzeczy, dające ich istotę”<sup>8</sup>.

Lakoniczność i fragmentaryczność opisu wojennych zdarzeń stanowiły w oczach innych polskich krytyków niewybaczalny błąd Goi, prowadzący do trywializacji i karykaturalności wyobrażeń, a także świadczący o warsztatowej

<sup>6</sup> Por. W. J u s z c z a k, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 39-40.

<sup>7</sup> *Wojna*, s. 3-4.

<sup>8</sup> *Goya. Urywek z polskiej „mangghi”*, s. 3.

nieporadności. Ludomir Benedyktowicz pisał: „Istotna różnica indywidualna między tymi artystami polega na tem, że gdy Grottger odczuł tragedją wojny duszą, to Goya odczuł ją zmysłami, że kiedy w pierwszym umysł wzrusza się ciosami, bijącymi w duchową stronę człowieka, to w drugim widzimy jedynie zamachy i uderzenia, raniące ciało ludzkie. [...] U Grottgera widzę żywych ludzi, którzy mają duszę i są złożeni z kości i ciała, tj. z form wyrażonych niezmiernie subtelnie za pomocą logicznie przeprowadzonego światłocienia, ujętego w umiejętnie i z temperamentem kreślony kontur – u Goi widzę karykatury, podobne niekiedy do rozplaszczonych żab, wyrażone za pomocą rozczochranego światłocienia”<sup>9</sup>.

Dyskusja odżyła w 1903 roku w Warszawie przy okazji monograficznej wystawy grafiki Goi, zorganizowanej w Salonie Aleksandra Krywulta. W artykule pt. *Goya czy Grottger* Kazimierz Broniewski tak podsumował wyniki rozgorzałej polemiki: „Opinia, wynikła z porównania, wypadła dla Grottgera nieszczęśliwie, wielkość jego sprowadzono do pospolitości”<sup>10</sup>. Autor przeciwstawił się tym, jego zdaniem, krzywdzącym dla polskiego „romantyka” ocenom, wysnuwając przenikliwą refleksję: „Porównanie bowiem obydwóch cyklów musi być porównaniem dwóch odmiennych organizacji duchowych. [...] Goya to myśliciel, który wszystkie zagadnienia społeczne obejmuje, począwszy od moralności, a kończąc na ekonomii. Grottger – to poeta, który pomysł swój zamknął tylko w sferze uczuć. [...] A forma? Goya – etyk, pragnie uszlachetnienia ludzkości; ludzi, jakimi są, nienawidzi. Nie tworzy więc dla nich, nie dba, czy go rozumieją, namiętność swoją zwraca bezpośrednio ku swoim ideom. Chwyta przeto kolejne epizody poszczególne i rzuca je we fragmentarycznych, dorywczych szkicach, którym myśliciel często nadaje formę daleką od rzeczywistości; mniej dba o formę artystyczną, niż o myśl własną. [...] *Wojna* Goi jest pełną życia kroniką artystyczną wypadków, Grottgera *Wojna* jest poematem artysty, w którego duszy romantyzm owej doby odbił się z siłą pierwszorzędną. Goyę odczytywać będzie ten tylko, kto dla myśli uwzględni częsty brak formy, u Grottgera myśl, uczucie i forma dają harmonię zupełną, którą każdy zrozumie”<sup>11</sup>.

Spostrzeżenia te są szczególnie intrygujące dla współczesnego badacza, który koncentruje się na analizie form narracji w dziełach plastycznych. Czy można się zgodzić z Broniewskim, gdy ten podkreśla, iż „chaos epizodów

<sup>9</sup> *Wojna*, „Głos Narodu”, 1902, nr 266, s. 3.

<sup>10</sup> „Kurier Warszawski”, 1903, nr 134, s. 3-4.

<sup>11</sup> Tamże, s. 3.

[...] pochłania całokształt wyrazu” w *Desastres*? Niewątpliwie tak, gdyż takie właśnie wrażenie wywołuje typowy dla graficznych cykli Goi brak zwartej, koherentnej, całościowej struktury; sposób uporządkowania rycin wydaje się w nich przypadkowy, pozbawiony oczywistej logiki i konsekwencji.

\*

W *Los Desastres de la Guerra* (1810-ok. 1820), podobnie jak we wcześniejszym cyklu *Caprichos*, Goya przekształcił zaczerpnięty z tradycji „capriccio” typ serii graficznej w oryginalną formułę cyklicznego obrazowania<sup>12</sup>. Odszedł w niej całkowicie od fabularnej sekwencji na rzecz nieregularnych ciągów obrazowych zbudowanych na podstawie wariantowych rozwiązań powtarzających się motywów, na zestawieniach motywów podobnych i zderzeń motywów przeciwstawnych. Repetycja tematów już podejmowanych, ujmowanych za każdym razem pod innym kątem, oddaje natarczywość wstrząsających obrazów, powracających w pamięci uczestnika wojennej gehenny. Wariantowe ujęcia scen potęgują grozę wydarzeń, wzmacniają oskarżycielski ton dzieła. Gwałtowne przeskokki z tematu na temat, podobnie jak obsesyjne drążenie paru motywów, służą tworzeniu fragmentarycznej, epizodycznej wizji wojny, odzwierciedlają chaos i przypadkowość wypadków,

---

<sup>12</sup> Tytuł *Los Desastres de la Guerra* nadano dziełu przy jego pierwszej edycji w 1863 r., dokonanej przez Real Academia de Nobles Artes de San Fernando w Madrycie. Cykl w oryginalnym kształcie, wraz z pierwotnym autorskim tytułem, numeracją i odrębnymi legendami, zachował się w zbiorze próbnych odbitek, który Goya ofiarował Ceán Bermúdezowi prawdopodobnie po to, by dokonał stylistycznej korekty podpisów pod rycinami. Pełny tytuł brzmiał *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas*. Por. E. Lafuente Ferrari, *Goya. Complete Etchings, Aquatints and Lithographs*, London 1963; T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, London 1964; P. Gassier, J. Wilson, *Goya. His Life and Work, with Catalogue Raisonné of his Paintings, Drawings and Engravings*, Fribourg-London 1971.

Związki graficznych cykli Goi z tradycją „capriccio” omawiają: P. I l l i e, *Concepts of the Grotesque before Goya*, [w:] *Studies in Eighteenth Century Culture*, red. R. C. Rosbottom, t. V, Madison 1976, s. 185-202; t e n Ź e, *Capricho/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth Century Usages*, „Hispanic Review”, 1976, nr 44, s. 239-255; J. D o w l i n g, *Capricho as Style in Life, Literature and Art from Zamora to Goya*, „Eighteenth Century Studies”, 10(1977), s. 413-433; I. K o s s o w s k a, „*Caprichos*” Francisco Goi. Nowa forma cyklu w grafice, „Rocznik Historii Sztuki”, 22 (1996), s. 1-40.

Sposób uporządkowania rycin w *Desastres* omawia G. A. W i l l i a m s, *Goya and the Impossible Revolution*, London 1976, s. 141-163.

przekazują wrażenia nie tyle bezstronnego obserwatora, co przerażonego bezmiarem cierpienia świadka walk i represji. Nieregularne zakomponowanie *Desastres* wraz z syntetyzującą stylistyką rycin sprawiają, że cykl nie jest odbierany jako wojenna kronika czy reportaż, lecz jako „parafraza” na temat wojny, oddająca kwintesencję ludzkich przeżyć w obliczu masowej zbrodni. Stężona ekspresja dopełniających się obrazów współtworzy symboliczną, ponadczasową wymowę dzieła, odnoszącą się zarówno do hiszpańskiej wojny z Napoleonem, jak i do każdej wojny pojmowanej jako totalny kataklizm. Luźny sposób uporządkowania rycin ma także głębsze epistemologiczne znaczenie: daje świadectwo poznawczym ograniczeniom nowoczesnego człowieka, który na podstawie cząstkowych, efemerycznych doświadczeń nie może opisać otaczającej rzeczywistości w sposób kompletny i wyczerpujący.

Strukturę *Desastres* tworzą trzy części tematyczne: pierwsza obrazuje okrucieństwa i prześladowania lat wojny 1808-1814, druga poświęcona jest okresowi głodu w Madrycie w latach 1811-1812, ostatnia, zatytułowana *Caprichos enfáticos*, odnosi się do czasów restauracji rządów Ferdynanda VII. Mimo stylistycznej niejednorodności obrazowego ciągu, wynikającej z wymieszania rycin pochodzących z trzech faz realizacji cyklu, każdą z części cechuje odmienna poetyka<sup>13</sup>. Z naturalistyczną deformacją realiów w części pierwszej kontrastuje metaforyczna interpretacja politycznej rzeczywistości w części końcowej. Część środkową, pełniącą funkcję łącznika, odróżnia od dynamicznej i dramatycznej początkowej partii cyklu żałobno-elegijny nastrój.

Zastosowaną przez Goyę formułę narracji uzmysłowi omówienie kilku wybranych motywów tematycznych.

Cykl otwiera obraz o charakterze prologu, zatytułowany *Smutne przeczucia tego, co ma nastąpić* (*Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*).

---

<sup>13</sup> Wyraźną odmienność stylistyki, ekspresji i wymowy trzeciej części cyklu tłumaczy fakt, iż koncepcja *Caprichos enfáticos* była późniejsza od idei przedstawienia epizodów wojny i głodu, organicznie z nią nie związana i uwarunkowana odmienną sytuacją polityczną; por. A. V a l l e n t i n, *Goya. Les Désastres de la guerre*, Paris 1955; N. G l e n d i n n i n g, *El asno cargado der reliquias en los „Desastres de la guerra de Goya”*, „Archivo Español de Arte”, 1962, nr 35, s. 221-230; t e n ż e, *Goya and Arriaza's „Profecia del Pirineo”*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1963, nr 26, s. 363-366; t e n ż e, *A Solution to the Enigma of Goya's Emphatic Caprices. Nos 65-80 of the „Disastres of War”*, „Apollo”, 1978, nr 107, s. 186-191; E. S a y r e, *The Late „Caprichos” of Goya*, Cambridge 1971; t a ż, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, kat. wyst., Boston 1974; G. L e v i - t i n e, *Goya, les emblèmes et la revanche de „L'âne portant des reliques”*, „Gazette des Beaux Arts”, 1979, nr 93, s. 173-178; *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen. 1789-1830*, kat. wyst., Hamburg 1980.



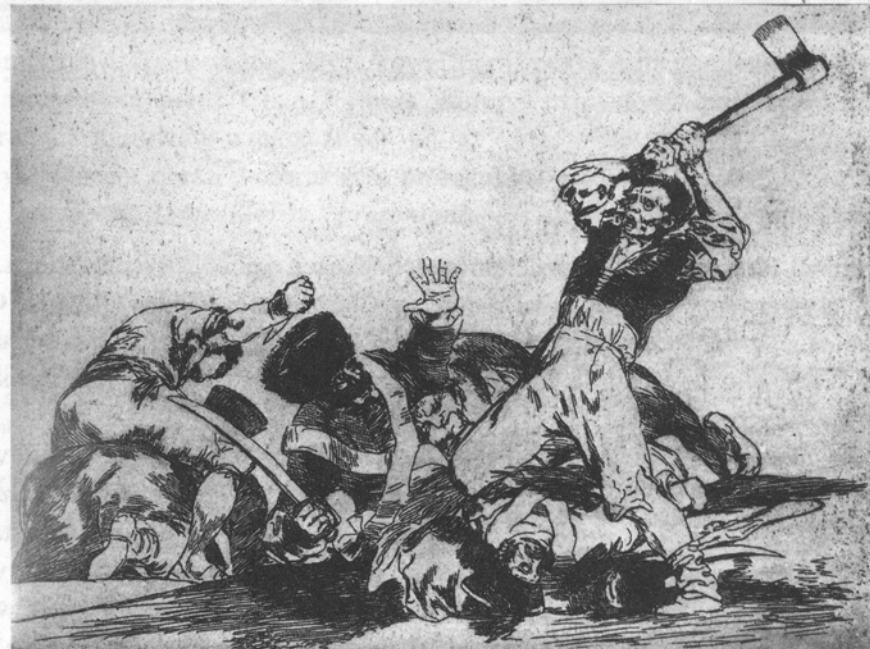
1. F. Goya, *Smutne przeczucia tego, co ma nastąpić, Desastre I* z cyklu *Desastres*, 1810-ok. 1820

Wizerunek dręczonego przeczuciem nadchodzącej Apokalipsy człowieka jest zsekularyzowaną wersją motywu modlitwy Chrystusa na Górze Oliwnej. Gest bezimiennego bohatera Goi oddaje bezradność i rozpacz w obliczu nieuchronnego cierpienia; wyłaniające się z ciemności monstra postaciują lęki i obsesje współczesnego „proroka”.

Początkowa sekwencja *Desastres* jest w swej ekspresji bardzo gwałtowna. Goya przedstawia w dwóch rycinach, D2 *Śluszenie czy niesłuszenie* (*Con razon ó sin ella*) i D3 *To samo* (*Lo mismo*), epizody ludowego powstania 1808 r. Artysta uwypukla desperację Hiszpanów w starciu z regularnym wojskiem okupanta. Beznamiętnej rutynie walki francuskich żołnierzy przeciwstawia furię ataku hiszpańskich *guerrillas*. Niepohamowane okrucieństwo cechu-



2. F. Goya, *Śluszne czy niesłuszne, Desastre 2*



3. F. Goya, *To samo, Desastre 3*





4. F. Goya, *Kobiety dodają odwagi*, *Desastre 4*



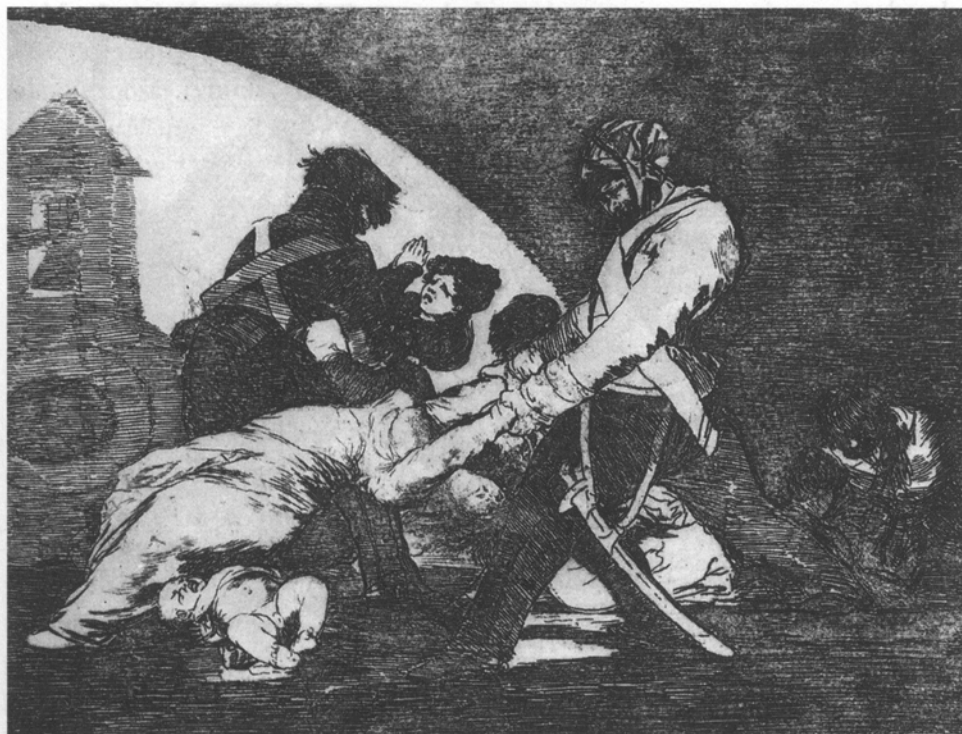
5. F. Goya, *I są jak dzikie bestie*, *Desastre 5*



6. F. Goya, *One nie chcę*, *Desastre 9*



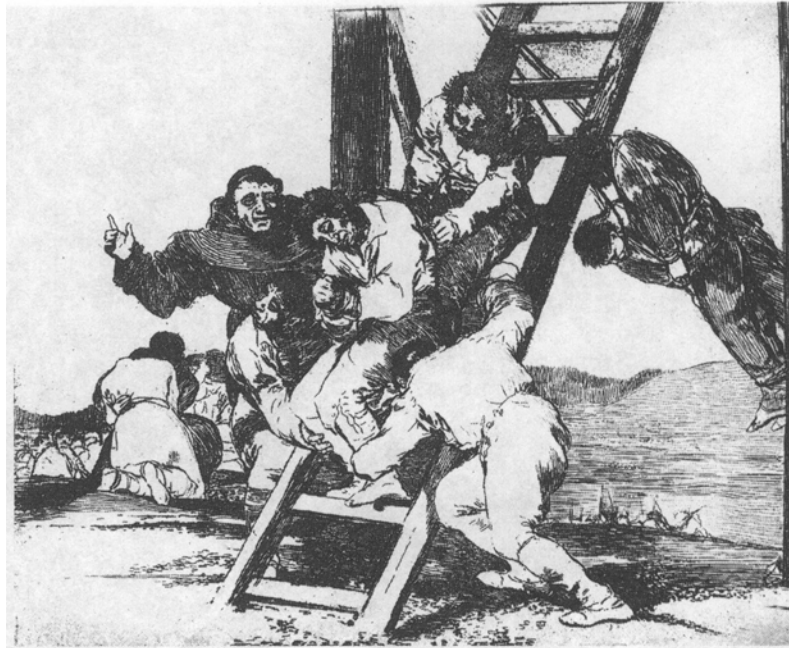
7. F. Goya, *Te także nie*, *Desastre 10*



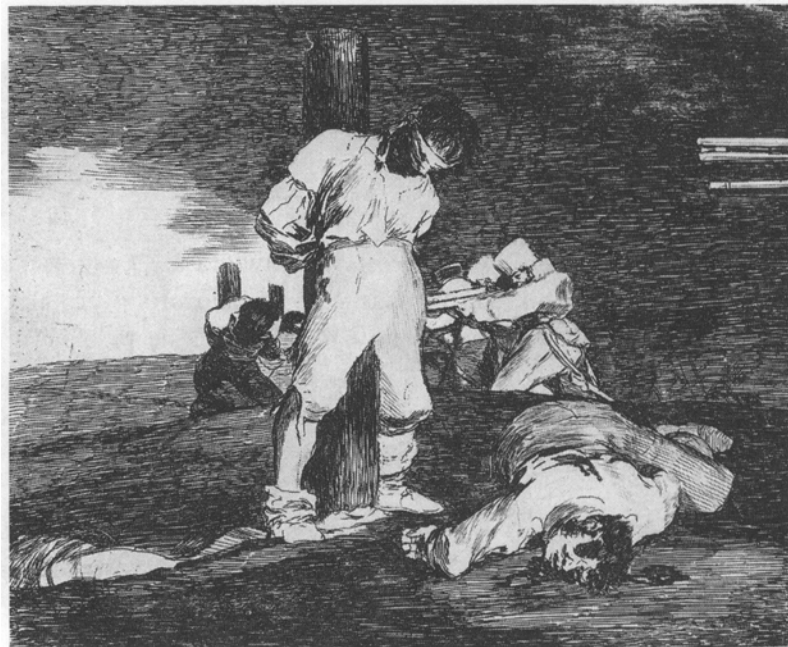
8. F. Goya, *Ani te, Desastre 11*

je obie strony. W tej początkowej parze rycin zawiera się kwintesencja wymowy I części cyklu; lud hiszpański ukazany jest jako ofiara brutalnej przemocy przeradzająca się w osaczoną bestię, która broniąc się przekracza wszelkie normy etyczne.

Goya rozwija temat skrajnej determinacji powstańców, ukazując w kolejnej parze rycin heroizm hiszpańskich kobiet. W D4 *Kobiety dodają odwagi* (*Las mujeres dan valor*) i D5 *I są jak dzikie bestie* (*Y son fieras*) rozpacz, nienawiść i strach potęgują ich siły w śmiertelnym starciu z wrogiem. W chaosie i bezprawiu wojennym, w akcjach odwetowych i aktach krwawej zemsty, zatracają się podziały między żołnierzami a cywilami, mężczyznami a kobietami.



9. F. Goya, *Ciężki jest ten krok!*, *Desastre 14*



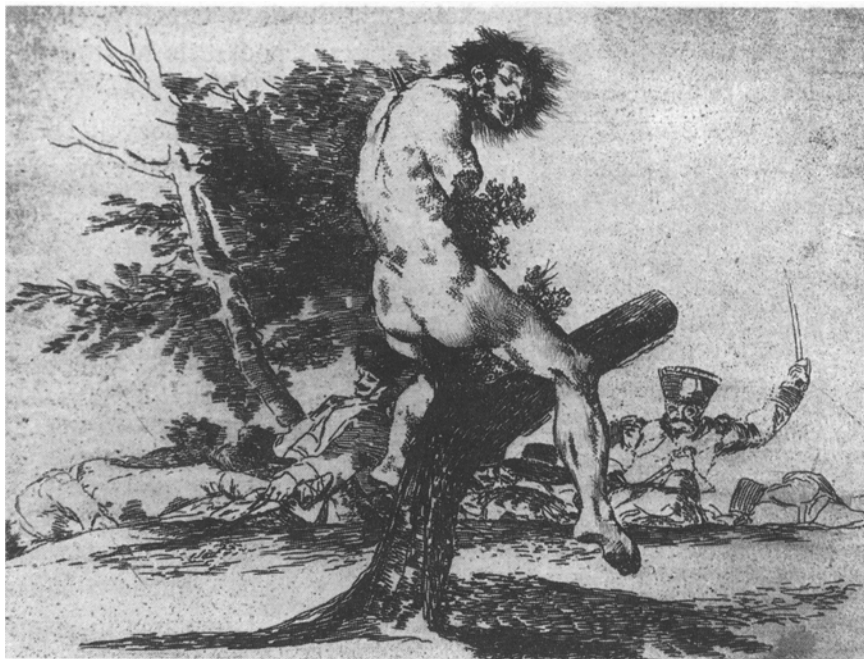
10. F. Goya, *I nie ma na to rady*, *Desastre 15*

Motyw gwałtu na bezbronnych kobietach ujmuje w trzech wersjach sekwencja rycin D9-D10-D11. Ciągłość tematyczną podkreśla tu stopniowanie lakoniczności tytułów: *One nie chcą* (*No quieren*), *Te także nie* (*Tampoco*) i *Ani te* (*Ni por esas*). Wycinek młyńskiego koła w kompozycji D9 i łuku sklepienia w D11 zwierają symboliczną klamrą ten dramatyczny tryptyk, który obrazuje bezwzględność aktów przemocy. Jego wymowę wzmacnia scena zniewolenia ukazana w D13 *Gorzka obecność* (*Amarga presencia*). Brutalność gwałtu nasila się jeszcze w epizodzie przedstawionym w D19 *Nie ma już czasu* (*Ya no hay tiempo*).

W rycinach D14 *Ciężki jest ten krok!* (*Duro es el paso!*) i D15 *I nie ma na to rady* (*Y no hay remedio*) pojawia się temat egzekucji. Nie wiadomo, kim są skazańcy w pierwszej scenie: czy są to ludowi patrioci, czy *afrancesados*, zwolennicy reform w duchu francuskiego Oświecenia traktowani przez zrewoltowane masy jako kolaboranci, czy też francuscy cywile mieszkający w Hiszpanii. Koszmarowi ostatnich chwil życia pod szubienicą towarzyszy gest błogosławieństwa udzielanego przez mnicha. Temu odruchowi humanitaryzmu Goya przeciwstawił w D15 bezduszny akt rozstrzelania hiszpańskich powstańców. Usunięcie z kadru ryciny postaci żołnierzy plutonu egzekucyjnego, podobnie jak nieokreślona liczba pali ze skazańcami w nagim pejzażu, uzmysławiają automatyzm, anonimowość i ogrom dokonywanej zbrodni.

Obraz egzekucji odnawia się w D26 *Nie można na to patrzeć* (*No se puede mirar*) i powraca ze zdwojoną siłą w parze rycin D28 *Motłoch* (*Populacho*) i D29 *Zasłużył na to* (*Lo merecía*). Goya przedstawia tu w dwóch wariantach scenę linczu dokonywanego przez społeczeństwo na *afrancesados*. Artysta oddaje z naturalistyczną precyzją okrucieństwa oprawców. O ile jednak tytuł D28 wyraża potępiający bestialstwo obiektywizm, o tyle tytuł D29 wydaje się usprawiedliwiać sadyzm katów ciężarem win torturowanego.

Ogrom demoralizacji, jaką niesie wojna, ukazuje w najbardziej wyrazisty sposób sekwencja rycin D31-D39. Następuje tu najsilniejsza kondensacja obrazów masakry, maksymalna intensyfikacja grozy i cierpienia. Napięcie emocjonalne i siła oskarżenia rosną wraz z mnożeniem epizodów przedstawiających bestialskie egzekucje, perfidnie wynajdywane przez Francuzów sposoby znęcania się nad pojmanymi powstańcami. Naturalizm obrazowania osiąga w tych najtragiczniejszych scenach ludzkiej Apokalipsy formę ekstremalną. Nie sposób pojąć tego, czemu świadectwo dają oczy, nie sposób znaleźć racjonalne przesłanki dla wytłumaczenia krwawej zbrodni. Podkreślają to tytuły: *To jest brutalne!* (*Fuerte cosa es!*), *Dlaczego* (*Por qué?*), *Co więcej można zrobić?* (*Qué hai que hacer mas?*), *Z powodu nożyka* (*Por una nava-*



11. F. Goya, *To jest gorsze*, *Desastre 37*



12. F. Goya, *Barbarzyńcy!*, *Desastre 38*



13. F. Goya, *Wielki wyczyn! Z martwymi!*, *Desastre* 39



14. F. Goya, *Nieszczęsna matka!*, *Desastre* 50

ja), *Nie wiadomo za co* (*No se puede saber por qué*), *Także nie* (*Tampoco*), *To jest gorsze* (*Esto es peor*), *Barbarzyńcy!* (*Barbaros!*).

Kompozycyjne wyizolowanie postaci skazańca w D34 monumentalizuje cierpienie jednostki do wymiarów cierpienia ogólnoludzkiego. Wpisanie w abstrakcyjną przestrzeń zdeformowanej twarzy zamęczonego Hiszpana przenosi ciężar ludzkich grzechów poza bieg historii. Przygniatające brzemie win rośnie w D35 wraz z mnożeniem na platformie straceń przywiązanych do pali skazańców.

Tytuł D39 *Wielki wyczyn! Z martwymi!* (*Grande hazaña! Con muertos!*) maksymalnie potęguje krzyk protestu, po czym w toku narracyjnym cyklu następuje wyciszenie dramatyizmu.

Rycina D48 otwiera drugą część *Desastres*, którą stanowi sekwencja siedemnastu obrazów poświęconych tematowi głodu, jaki panował w Madrycie od września 1811 do sierpnia 1812 roku. Monotonia obrazowego ciągu, w którym natarczywie powracają i przeplatają się epizody agonii, zbierania zwłok, daremnej żebraniny i solidarnego dzielenia się odrobiną stawy tworzy żalobno-elegijny nastrój, jakże odmienny od gwałtownego dramatyizmu pierwszej części cyklu. Nastrój ten pogłębia statyczność następujących po sobie, grupowych kompozycji wtopionych w abstrakcyjną przestrzeń. Wyrazowo nie zróżnicowany spektakl udręczenia mieszkańców spacyfikowanego Madrytu wydaje się tak rozciągnięty w czasie, jak oczekiwanie na przypadkowy posiłek czy wydłużone cierpienia głodowej śmierci, jak powolne wyniszczenie tysięcy ludzkich istnień.

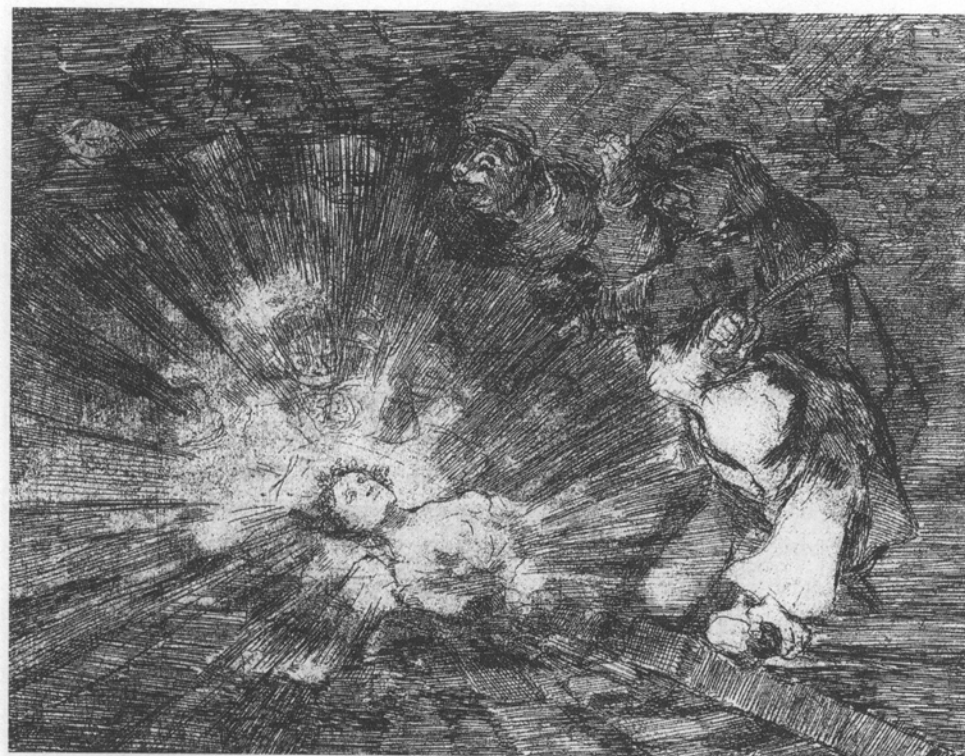
Trzecią część *Desastres*, zwaną *Caprichos enfáticos*, recenzenci krakowskiej i warszawskiej wystawy Goi zgodnie pominęli milczeniem, może ze względu na jej całkowicie odmienną od części pierwszej i drugiej poetykę, opartą na hermetycznej symbolice i alegoryzacji. *Caprichos enfáticos* stanowią gorzkie podsumowanie hiszpańskiej wojny o niepodległość, nie odnoszą się jednak bezpośrednio do niej, lecz do okresu, który nastąpił po jej zakończeniu. Spiętrzając aluzje i metafory, Goya napiętnował tu zarówno reakcyjne rządy Ferdynanda VII, jak i fanatyczny Kościół wspierający terror, wstecznicstwo i obskurantyzm.

Polscy krytycy, koncentrując się na szybko biegnącej sekwencji wojennych epizodów, nie podjęli również próby interpretacji dwóch dopełniających się rycin, które zamykają cykl: D79 *Prawda umarła* (*Murió la Verdad*) i D80<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Oryginalny zbiór odbitek próbnych *Desastres* zawiera 82 ryciny samego cyklu i trzy





15. F. Goya, *Czy zmartwychwstanie?*, *Desastre 80*

Tytuł D80 *Czy zmartwychwstanie?* (*Si resucitará?*) odnosi się do emanującej światło personifikacji Prawdy, którą wtrącił do grobu zwarty krąg grabarzy-prześladowców. Końcowy ton cyklu daje wyraz nadziei na polityczne przemiany, jaką zrodziła w 1820 roku rewolucja Rafaela de Riego. Ton nadziei na zwyciężenie zła nawiązuje także do symbolicznych podtekstów prologu – po modlitwie Chrystusa na Górze Oliwnej następuje Droga Krzyżowa i Zm martwychwstanie.

---

dodatkowe ryciny o mniejszym formacie, przedstawiające więźniów w celi. Ryciny D81 i D82 nie były uwzględniane w kolejnych edycjach; por. Lafuente Ferrari, dz. cyt.; Harris, dz. cyt.; Gassier, Wilson, dz. cyt.

\*

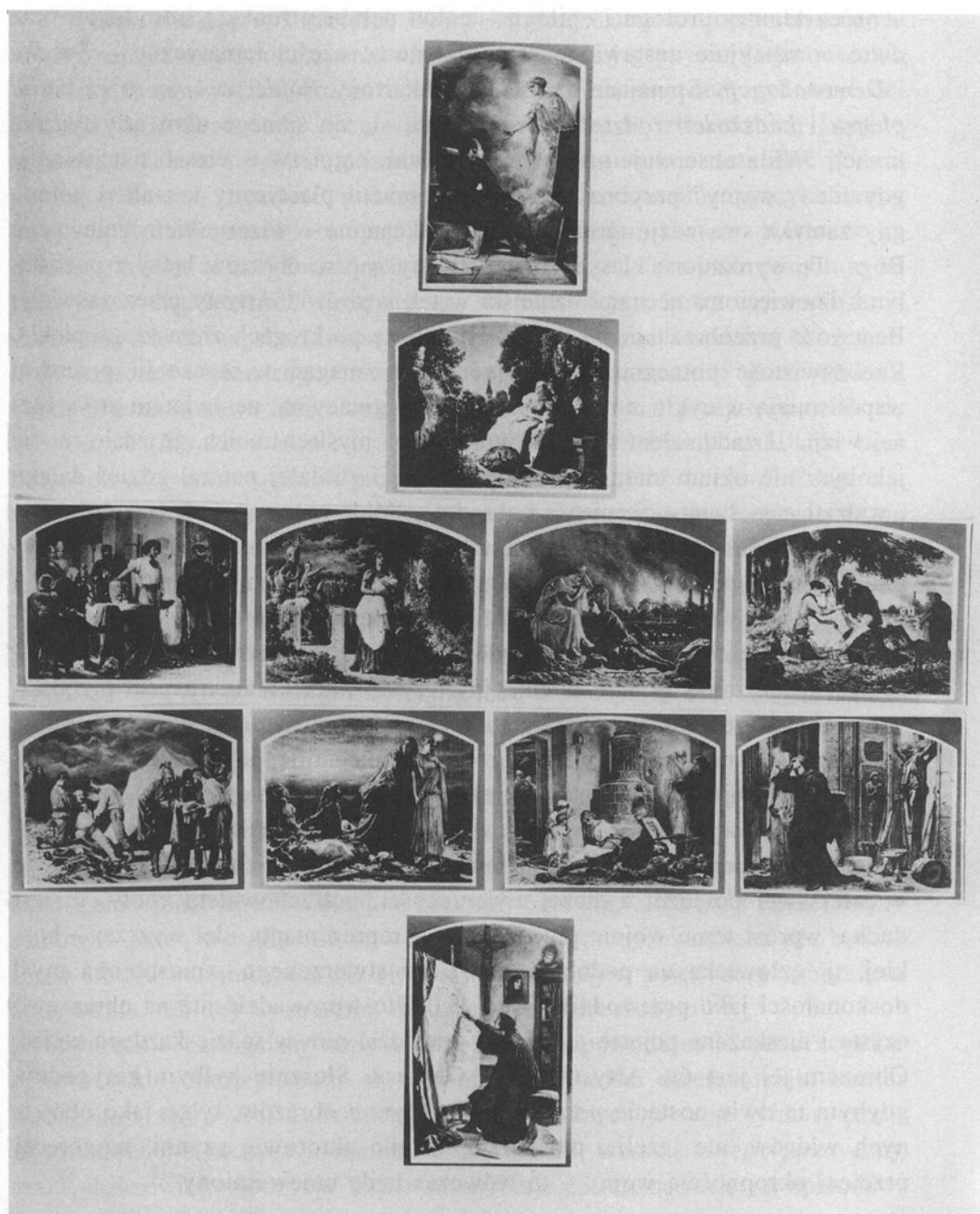
W alegoryczną klamrę prologu i epilogu ujął swój cykl poświęcony wojnie również Artur Grottger. Nadał jednak dziełu zupełnie odmienną od *Desastres* strukturę, strukturę której krytyk początków naszego stulecia przypisał znamię poetyckości. „Grottger-poeta, ukazuje ludzkość w jej nieszczęściu, jako zaś artysta przewyższa Goyę jednolitością kompozycji. W samym założeniu pomysłu artystycznego idea klęsk wojny występuje u niego jako całość, która przesuwa się przed oczami jego w wizjach, ściśle ze sobą związanych wspólnością myśli i uczuć. U Goi chaos epizodów czyni więcej ruchu, ale pochłania całokształt wyrazu; w cyklu Grottgera czuć, że obraz każdy jest tylko składową częścią wyrazu ogólnego, podporządkowaną misternie logice kompozycji”<sup>15</sup>.

I znów z refleksją Kazimierza Broniewskiego nie może się nie zgodzić współczesny badacz analizujący zastosowaną w *Wojnie* formę narracji. Analiza taka wskazuje, iż sekwencję jedenastu scen tworzących cykl można wpisać w ramy nadrzędnej, zrytmizowanej, symetrycznej struktury<sup>16</sup>.

*Wojna* Grottgera jest dziełem niejednorodnym stylistycznie i wyrazowo niespójnym; biedermeierowski sentymentalizm i teatralna aranżacja scen łączą się tu niezbyt szczęśliwie z realizmem ujęcia szczegółów, klasycyzująca stylizacja i alegoryzacja – z późnoromantycznym symbolizmem. Nad brakiem formalnej harmonii dominuje jednak całościowa koncepcja literacka – idea zilustrowania tematu wojny. U początków dzieła leżała intelektualna spekulacja artysty; pomysł rysunkowego cyklu poświęconego wojnie zrodził się w 1858 roku w Wiedniu. Grottger przystąpił do jego realizacji latem 1866 roku w Porębie koło Oświęcimia, kończył zaś go pośpiesznie w roku następnym w Paryżu, będąc pod presją zbliżającego się terminu otwarcia Wystawy Światowej. Zachowany w listach artysty do narzeczonej szczegółowy opis procesu tworzenia *Wojny* pozwala na rekonstrukcję zamierzonego układu kompozycyjnego dzieła. Poszczególnych scen nie łączy tu ciągła, spójna akcja. Zgodnie z komentarzem Grottgera, można w strukturze cyklu wyróżnić

<sup>15</sup> B r o n i e w s k i, dz. cyt., s. 3.

<sup>16</sup> Por. M. P o r ę b s k i, *Styl wieku XIX*, [w:] *Sztuka drugiej połowy XIX w. Materiały sesji SHS 1971*, Warszawa 1973, s. 189-190; t e n ż e, *Gloria victis*, „Folia Historiae Artium”, 22 (1986), s. 88-89; I. K o s s o w s k a, *Koncepcja dzieła cyklicznego w twórczości Artura Grottgera*, [w:] *Artur Grottger. Materiały sesji zorganizowanej w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci artysty*, red. P. Łukaszewicz, Warszawa 1991, s. 52-56.

16. A. Grotter, Cykl *Wojna*, 1866-1867

– prócz klamry prologu i epilogu – człon pełniący funkcję introdukcji oraz dwie opozycyjnie zestawione czteroczłonowe części tematyczne – *Smutku* i *Demoralizacji*. Spinające całość cyklu kartony *Pójdź za mną przez padół płaczu* i *Ludzkości, rodzie Kaina* odnoszą się do samego aktu artystycznej kreacji. Widz obserwuje artystę w pracowni, najpierw w chwili natchnienia, gdy idea „wojny” przybiera w jego wyobraźni plastyczny kształt, i potem, gdy zamyka swą wizję moralizatorskim akcentem – wizerunkiem gniewnego Boga. Tę wyróżnioną klasycyzującą stylistyką parę obrazów łączy z pozostałymi dziewięcioma scenami dantejski wątek wędrowki Artysty przez zaświaty; Beatrycze przeobraża się tu w przewodniczkę po kręgach ziemskiego piekła. Rzeczywistość potoczna, realia twórczych zmaganiań w otoczeniu pracowni współlistnieją w cyklu z rzeczywistością imaginacyjną, ze światem artystycznej wizji. „I zadumałem się i tak utonąłem w myślach moich, że zdało mi się jakoby nie okiem ciała, ale duszy tęsknej i zbolałej patrzył gdzieś daleko i widział całe światy cierpienia i zbrodni. «Pójdź za mną, a wiele zobaczysz» – rzekł mój Geniusz. Ja ciężko westchnąłem i poszedłem. [...] Strasznie cierpiałem, wiele przebolełem, wreszcie ocknąłem się z mojego dumania. Bogu dziękuję, że to wszystko było tylko marzeniem o wojnie i jej kłęskach!”<sup>17</sup> Wprowadzenie do wojennych epizodów alegorycznego motywu artysty i towarzyszącej mu muzy podkreśla fikcyjny, czysto intelektualny aspekt przedstawionych zdarzeń. Idealna para stanowi narracyjne medium; walor moralnej doskonałości, nadany jej przez Grottgera, akcentuje poprzez kontrast zło, jakie niesie wojna, sprawia, iż jej reakcje na ukazane nieszczęścia mają charakter modelowy, narzucają widzowi sposób emocjonalnego odbioru scen, wzmacniają moralizatorski ton dzieła. „A więc chcąc zbrodnię przedstawić w całej swej potędze, a raczej zwierzęcości, potrzebowałem cnoty, to jest ducha, wprost temu wojnie przeciwnego – reprezentanta idei wyższej – boskiej, tj. człowieka na podobieństwo Boże stworzonego, a uosobioną myśl doskonałości jako przewodnika jego. [...] Oto wprowadzić już na obraz owo czyste i nieskażone pojęcie o cnocie i uprzedzić nim w sądzie każdego widza. Obrazem jej jest ów Artysta i jego Geniusz. Słusznie byłbym karygodny, gdybym te dwie postacie postawił na każdym z obrazów, tylko jako obojętnych widzów, ale jeżeli i oni wystąpią jako aktorowie czynni, najgoręcej przejęci okropnością wojny – to wówczas będę uniewinniony”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> S. T a r n o w s k i, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 95, 97.

<sup>18</sup> *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, t. I, Medyka–Lwów 1928, s. 371.

Odrębną pozycję w strukturze *Wojny* zajmuje *Kometa*. Przedstawionej tu idyllicznej scenerii i rodzinnemu ciepłu malowniczej grupy w parku zostanie w dalszych ogniwach cyklu przeciwstawiony chaos wojennej gehenny, destrukcja ustalonego ładu życia i moralności. Motyw złowróznej komety sprawia, iż scena ta pełni rolę introdukcji; poprzez swą kontrastowość podnosi ona treściową zwartość sekwencji ośmiu epizodów ilustrujących temat „wojny”. Aprioryczność koncepcji literackiej względem kształtu plastycznego dzieła sprawiła, iż nad formalną niespójnością tej części cyklu dominuje jej tematyczna dwudzielność. Dramatyczny wymiar wojny, który egzemplifikują sceny poboru do wojska (*Losowanie rekruta*), rozstania z rodziną (*Pożegnanie*), ucieczki z płonącego miasta (*Pożoga*) oraz tułaczki i głodu (*Głód*), Grottger przeciwstawił złu moralnemu, jakie rodzi wojna, przejawiającemu się w zdradzie (*Zdrada i kara*), grabieży (*Ludzie czy szakale?*), zabijaniu bezbronnych (*Już tylko nędza*) i profanacji świątyń (*Świątokradztwo*). Zderzenie wątku cierpienia ofiar wojny z wątkiem jej deprawującego oddziaływania wyjaśniają słowa artysty: „Nad *Wojną* długo i długo rozpamiętując, przyszedłem do konkluzji, że obrazy, które wykończyłem i już zaprojektowałem, są tylko pierwszą częścią *Wojny*, a nie skończonym – wyczerpanym objektem. Zupełnie niechcący się to stało, że w szeregu niniejszym, wystawię tylko jedną, ujemną stronę wojny, tj.: Wojnę jako straszny i przerażający smutek. A przez to jeszcze wszystkiego nie powiedziałem, bo Wojna jest także demoralizacją”<sup>19</sup>.

Epizody obrazujące poszczególne aspekty wojny uporządkowane są w ramach obu części cyklu na zasadzie sukcesywnej kumulacji i nasilania się nieszczęść. Narrację cyklu organizuje zasada narastającego napięcia psychicznego i emocjonalnej kulminacji w ostatnim ogniwie. „Pierwsza część *Wojny* stanowiła jedną w sobie całość – a myśl w niej przeprowadzona nie będzie się w środku kulminowała, ale stopniowo za każdym pojedynczym obrazem potęgowała, tak aby w ostatnim dopiero doszła do szczytu”<sup>20</sup>.

Stworzenie nadrzędnej ramy kompozycyjnej powoduje, iż poszczególne ogniwa cyklu interpretowane są w kontekście całości dzieła, dzięki czemu wzbogacają swoje treści. Podporządkowanie sekwencji scen symetrycznej, zrytmizowanej strukturze monumentalizuje dzieło, wzmacnia jego patetyczny ton. Całościowa kompozycja *Wojny* modyfikuje epicką narrację jej epizodów,

<sup>19</sup> Tamże, s. 434.

<sup>20</sup> Tamże, s. 438.

wydobywa metaforyczny, poetycki wymiar cyklu, uwypukla uniwersalizm przesłania. W tej dwoistości czy dwupoziomowości narracji znajduje wyraz dążenie do zespolenia ilustracyjnego aspektu dzieła z jego symboliczną wymową, wymiaru „epickiego” z „lirycznym”. Należy jednak zgodzić się z Feliksem Jasińskim, iż Grottgerowi nie udało się uzyskać pełnej harmonii. Syntezę osiągnął Goya. Choć cykl *Los Desastres de la guerra* nie stanowi zwartej, jednorodnej całości, choć rozpada się na części, siła wyrazu fragmentarycznie ujętych epizodów, natarczywość powracających obrazów, lapidarność opisu form i sytuacji oraz olbrzymie napięcie emocjonalne sprawiają, iż wymowa dzieła pokonuje granice historii, by stać się ponadczasowym oskarżeniem ludzkości o zbrodnie zagrażające jej istnieniu.

Niemniej postawione przez krytyków początków naszego stulecia pytanie „Goya czy Grottger?” i wynikający z niego dylemat artystycznej wyższości *Desastres* lub *Wojny* dziś już nikogo nie nurtuje. Analiza obu cykli potwierdza natomiast intuicje Jasińskiego i Broniewskiego co do zasadniczo różniących się sposobów kształtowania wizji wojny przez Goyę i Grottgera. Przeciwstawienie gwałtownych w swej ekspresji, przebiegających w nieregularnych sekwencjach obrazów *Desastres* drobiazgowej opisowości i zwartej kompozycji *Wojny* jest dla dzisiejszego badacza znaczące z innych powodów. Podkreśla ono bowiem, iż odmienne koncepcje artystyczne Goi i Grottgera i odmienne środki wyrazu miały służyć osiągnięciu tego samego celu: ukazaniu koszmaru wojny zarówno w jego szczegółowych, historycznych realiach, jak i w wymiarze uniwersalnym, pełnemu uzmysłowieniu totalnie wyniszczającej natury wojny.

GOYA OR GROTTGER.  
TWO CYCLES DEVOTED TO WAR

S u m m a r y

The genius of Francisco Goya fascinated critics and inspired artists representing different attitudes and approaches, belonging to different movements and currents, impressionists as well as symbolists and expressionists. In Polish artistic circles at the turn of the 19th century it was Stanisław Przybyszewski, whose imagination Goya's art influenced the most. Nevertheless, it was another outstanding Polish art collector and critic, Feliks Manggha Jasiński, who managed

to bring together all of Goya's graphic cycles. He was known for being an excellent connoisseur of Goya's *oeuvre*.

In November 1902 Manggha organised in the Sukiennice exhibition hall in Cracow a show presenting three cycles devoted to the subject matter of war. By juxtaposing works accomplished by Goya, Artur Grottger and Valère Bernard Jasiński brought about an intellectual war, a crucial discussion about art and aesthetic judgement. He anticipated the exhibit with two articles of his own. The first one concerned Goya's graphic output, while in the second one Jasiński questioned the established artistic standing of Grottger, a famed Polish late romantic. He realised that *The War* by Grottger lacked the powerful expressiveness and emotional intensity of the other cycles executed by the artist. The critic pointed out the irrelevance of its formal qualities to the significance and tragic character of the subject matter. In his view, the imagination of the artist lost its strength in descriptive details and anecdotes, weakened thanks to allegorical devices. In the opinion of other Polish critics the episodic and concise description of the war incidents was the major weakness of *Desastres*.

The discussion was revived in 1903 in Warsaw when Aleksander Krywult opened in his gallery an exhibition of Goya's graphic *oeuvre*. In an article titled *Goya or Grottger* Kazimierz Broniewski summed up the conclusions of the exciting polemic: "The opinion resulting from the comparison appears to be unfavourable for Grottger". The author opposed this, in his belief, unfair judgment: "A comparison of these two cycles has to be a comparison of two different spiritual organisations ... Goya is a thinker, who embraces all the social problems, from ethics to economy. Grottger is a poet, who enclosed his ideas in the sphere of emotions".

These remarks seem to be especially intriguing to a contemporary scholar who focuses on forms of visual narration in art. It is typical of Goya's graphic cycles that the arrangement of prints appears to be deprived of a logical and consistent pattern. In *Los Desastres de la Guerra* (1810 – c.1820), Goya transformed the type of late 18th century "capriccio" series in prints into an original form of cyclical expression. He abandoned the idea of a conventional narrative based on a plot in favour of irregular sequences built of several variants of recurring images; clustering of similar motifs treated in a multifaceted way is interrupted by juxtaposition of contradictory ones. The repetition of images in *Desastres* reflects a persistent returning of shattering memories which overwhelm a witness of the war atrocities; variations of motifs reinforce the ghastly expressiveness of the cycle and intensify its devastating message – a condemnation of humanity. Both the obsessive penetration of a few themes and the rapid changes of subject matter imply an episodic vision of the war, reveal the chaos and confusion of isolated events. The irregular arrangement of prints seems to deliver impressions of a terrified witness confronted with the horrors of war rather than a report of an objective observer. Such a form of narration, along with the formal synthesis of depiction, enhances the symbolical message of *Desastres*, creates a timeless paraphrase on the subject matter of war rather than an exact record or chronicle.

The structure of Artur Grottger's cycle entitled *The War* (1866-67) is utterly unlike the one of *Desastres*. A thorough study of the forms of visual narration employed by Grottger proves that the sequence of eleven scenes which constitute *The War* lends itself to an overall symmetrical arrangement which enhances the poetical aspects of the cycle.

*The War* is heterogenous in terms of style and expression; a sentimental vein and theatrical rendering of the scenes are quite unsuccessfully combined with realistic handling of details; classical stylization and allegorical devices appear not to be suitable for conveying romantic

contents. Nevertheless, a coherent literary concept prevails over the lack of formal harmony. The particular episodes are not related to each other in terms of a developing plot. According to Grotzger's remarks, the structure comprises two images serving the role of a prologue and epilogue, an introduction and two thematic parts of four links each, complementing each other. The drawing opening the cycle, captioned *Follow me through the vale of tears* and the one concluding the work, titled *You Mankind, descendants of Cain!*, represent the act of artistic creating itself. The viewer observes the artist in his studio, first when he conceives the idea of depicting war, being inspired by a Muse, and in the end, when he provides the cycle with a powerful final accent – an image of an angry God.

Also, the drawing captioned *Comet* fulfills a peculiar role within the cycle. Its idyllic scenery and warm family mood are to be contrasted with the confusion of the war incidents and destruction of established ethical values. The sequence of eight scenes illustrating the subject of war is opposed to the *Comet* and at the same time subdivided into two thematic parts named *Sadness* and *Demoralisation*. The first one presents the dramatic dimensions of war exemplified by scenes of conscription (*Drawing of a Recruit*), separation from family (*Farewell*), fleeing a town on fire (*Conflagration*), as well as wandering and starvation (*Famine*). The sufferings of the war victims are contrasted with depiction of moral depravation in episodes of betrayal (*Betrayal and Punishment*), stripping the dead (*Men or Vultures?*), brutal massacre (*It is only misery to remain*) and profanation of churches (*Sacrilege*). The ordering of the scenes within the two parts reflects the increase of disasters and intensification of dramatic tension.

The overall structure of *The War* is meant to provide the work with monumental symbolic dimensions and reinforce its pathetic tones. The symmetrical arrangement of the cycle modifies the epic narration of the particular episodes in order to enhance the symbolic universal message of the work as a whole. Nevertheless, we have to agree with Feliks Jasiński that Grotzger was not fully successful in this respect. It was Goya who achieved a synthesis of the subject matter of war. A thorough examination of the both cycles, however, shows the common artistic intention to present the lunacy of war both in its historical setting and in its universal symbolic dimension.

*Translated by Irena Kossowska*