

Wanda Nowakowska

MALARSTWO POLSKIE PRZECIW WOJNIE
— ARTUR GROTTER i BRONISŁAW WOJCIECH LINKE —
PROTEST DWÓCH EPOK

Motywy protestu przeciwko barbarzyństwu i okropnościom wojny przewija się przez wiele wieków w sztuce europejskiej. Programowy cykl siedemnastowiecznego artysty francuskiego Jacquesa Callota, a przede wszystkim — seria rycin *Okropności wojny* Francisco Goyi, zwiastującego u progu dziewiętnastego wieku romantyczną epokę — to najbardziej znane przykłady owego protestu. Do tradycji tej nawiąże bezpośrednio rodak Goyi, Hiszpan Pablo Picasso — symbol Wielkości Sztuki Dwudziestego Wieku — w swoich dwóch wielkich *panneaux* *Wojna i Pokój* oraz w nieśmiertelnej *Guernice*.

Polska sztuka, towarzysząca walkom o „Wolność Naszą i Waszą”, powstaniom narodowym, walkom o niepodległość, nie mogła również pozostać tej problematyce obojętna. W różnych okresach naszych dziejów podejmowali polscy artyści tematykę wojenną, odrębnie też traktowaną w zależności od sytuacji politycznej i wymagań chwili, ale zawsze pozostało w nas żywe poczucie zagrożenia wojną podstaw codziennej egzystencji i unicestwienia wszelkich humanistycznych wartości łączących Rodzinę Człowieczą.

Szlachetna idea ocalenia rodu ludzkiego przed wynaturzeniem i zagładą, przyświecająca artystom taki protest podejmującym, znalazła swój chyba najpłodniejszy wyraz (programowo podjęty i zrealizowany) w dziewiętnastowiecznych rysunkach Artura Grottera, zatytułowanych *Wojna*.

Wiek dwudziesty, świadek najstraszliwszej kaźni, jaką człowiek mógł zgotować człowiekowi, pozostawi w naszej sztuce jeden z najbardziej ekspresyjnych protestów przeciwko barbarzyństwu wojennemu — cykl wizji Bronisława Linkego *Kamienie krzyczą*.

Każdy z tych twórców głosi swoje przesłanie w określonym momen-

cie historycznym i przekazuje je środkami artystycznymi, właściwymi swojej epoce. Spójrzmy, jak oni to czynią?

Artur Grottger żył w latach 1837—1867, a dojrzała jego twórczość wypełniła okres jednego z najważniejszych wydarzeń w dziewiętnastowiecznej historii zniewolonej Polski — wybuchu i upadku Powstania Styczniowego 1863 r.

Polscy artyści owego czasu nadają swoim dziełom specyficzny ton narodowego przesłania, szczególnie ważny i znaczący w okresie utraty niepodległego państwa, podziału ziem polskich między trzech zaborców, polityki prześladowań i wynarodawiania.

Malarstwo, jak przedtem wielka poezja romantyczna, podejmuje zadanie kształtowania świadomości narodowej, utrwalania poczucia jedności między Polakami z różnych zaborów i budzenia dumy z posiadania świetnej tradycji historycznej, bogatego dorobku kultury i piękna ziemi ojczystej.

Sztuka polska, ukazywana na wystawach za granicą, staje się świadectwem istnienia narodu wykreślonego z mapy Europy, wizytówką uprawniającą do wejścia w międzynarodowy świat kultury, zwycięskim manifestem wreszcie „Tej co nie zginęła!” I tak właśnie traktował swoją twórczość Artur Grottger. Wychowany w patriotycznej atmosferze domu rodzinnego (ojciec brał udział w Powstaniu Listopadowym 1830 r.), po studiach we Lwowie i Krakowie, które pogłębiły jeszcze jego narodowe fascynacje, podejmuje naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Żyje tam w nędzy, co doprowadza go do nieuleczalnej wówczas choroby — gruźlicy. Tworzy dużo i szybko, jakby w przeczuciu bliskiej śmierci i wówczas rysunek wysuwa się na plan pierwszy w jego działalności artystycznej — zapewne pod wpływem baśniowych kartonów Maurycego Schwinda. Praca ilustratora pism i książek przynosi mu wreszcie rozgłos i — dochody, staje się w Wiedniu znany i ceniony, sprowadza matkę i siostrę, ma więc niezbędną opiekę w czasie ciężkiej, długotrwałej choroby, na którą zapada w 1861 r. Do Wiednia przenikają już wówczas wieści o krwawych wydarzeniach w kraju, poprzedzających wybuch Powstania Styczniowego. Grottger stał się piewą tego powstania. Wyczerpany chorobą, sztuką swoją służy „Sprawie”, tworząc kolejne cykle: *Warszawa I i II* oraz cykl *Polonia*.

Po powrocie do Lwowa w 1866 r. kończy najdoskonalsze dzieło swego krótkiego życia, powstańczą epopeję *Lituania*¹, a jednocześnie pojawia się pomysł nowego, odrębnego w zamyśle cyklu *Wojna*.

Koncepcja cyklu rodzi się długo, przechodząc różne fazy, o czym świadczą wznania Grottgera, zawarte zwłaszcza w listach do narzecz-

¹ Wnikliwie uzasadnia to W. Juszczyk, *Artur Grottger. Pięć cykliów*, Warszawa 1957, s. 18.

nej, Wandy Monné², której postać stała się prototypem Muzy — przewodniczki Artysty po „Iez padole”, ziemskim piekle wojennym, jak Beatrycze w *Boskiej komedii* Dantego.

Wojnę kończy Grottger w Paryżu, w maju 1867 r. Umiera w grudniu tegoż roku, pozostawiając swe ostatnie dzieło — testament — dla przyszłych pokoleń.

Od problematyki narodowej, powstańczej przechodzi więc Grottger do ukazania losów i postaw ludzkich w obliczu spraw ostatecznych — zniszczenia i śmierci; poprzez tragiczne losy własnego narodu pragnie sięgnąć do sedna Kainowego przekleństwa ludzkości. Okrucieństwo ujawnione przez zaborców w czasie represji powstaniowych i popowstaniowych uświadamia zapewne artyście bezmiar możliwości zadawania cierpienia bezbronnemu człowiekowi, co osiąga swoje apogeum przede wszystkim w czasie wojny.

Historię odhumanizowania uczuć i postępków człowieka, uwikłanego w narastający ciąg wojennego koszmaru, ukazał Grottger w 11 ujęciach. Każde z nich stanowi oddzielną całość, obrazującą wybrany motyw z budzących grozę wojennych wydarzeń. Jednocześnie jednak wybiera Grottger sceny najbardziej dla ukazania tej grozy reprezentatywne i przekazuje je w sposób syntetyczny, podbudowując sugestywnym komentarzem.

W nazwach poszczególnych rycin, w podpisach pod rysunkami, kryje się jakże istotny w przypadku tego typu problematyki komentarz autorski. I poetyckość wizji Grottgera, wielokroć już podkreślana³, wiąże się również z tym akompaniamentem Słowa, nawiązaniem do tradycji romantycznej poezji polskiej, wyraziście obecnej w jego sztuce.

Już same tytuły poszczególnych rycin zawierają silny ładunek nastrojowy i emocjonalny... Wymieńmy je tutaj: 1) *Pójdź za mną przez padół płaczu*, 2) *Kometa*, 3) *Losowanie rekrutów*, 4) *Pożegnanie*, 5) *Pożoga*, 6) *Głód*, 7) *Zdrada i kara*, 8) *Ludzie czy szakale?*, 9) *Już tylko nędza*, 10) *Świętokradztwo*, 11) *Ludzkości, ty rodzie Kaina!*

Początkowo *Wojna* składać się miała z 13 obrazów. Świadczy o tym zachowana rycina *Alegoria Wojny* oraz — zaginione dzieło — *Taniec królów—szkieletów*.

W zamyśle artysty postacie *Wojny*, *Rozpaczy*, *Nędzy*, *Niewoli* i *Śmierci*, unoszące się nad ziemią, miały odegrać główną rolę w całości cyklu,

² *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy — Pamiętniki*. Podali do druku M. Wolska, M. Pawlikowski, t. I—II, Medyka—Lwów 1928.

³ Por. A. Potocki, *Grottger*, Lwów 1907; J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910; J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962.

ale w trakcie realizacji „akcja *Wojny* ściągnięta zostaje na ziemię”⁴ oraz wyłączono z niej — dwie wyżej wymienione fantastyczne kompozycje.

Wątek osobisty także twórca wyeliminował, gdyż, pod wpływem krytyki uznanego malarza francuskiego Gérroma⁵, pozbawił Muzę rysów narzeczonej, a Artystę — cech autoportretu.

Ulubiona technika Grottgera — rysunek czarną kredką i białą (dla zaznaczenia światła) na żółtawych kartonach — z konieczności oszczędna w efektach — nadaje całości cyklu odpowiedni do treści nastrój tragicznej powagi.

W sposobie ujęcia tematu i formalnym kształcie jego przekazu artystycznego ujawnia się wyraźnie przynależność twórcy do określonej, klasycystyczno-romantycznej epoki.

Sztuka tego okresu przemawia przede wszystkim apelującą do szerokiego odbiorcy treścią. Dominanta treści nad formą stanowi rys charakterystyczny różnorodnych nurtów tej epoki, jak również — tak pięknie określony przez Mieczysława Porębskiego — dążący do powszechności i naturalności język poezji, „poetyckiego dystansu w stosunku do rzeczywistości, ponad którą się wznosił i której się przeciwstawiał”⁶.

Grottger w swoim cyklu *Wojna* tak właśnie rozumiany wątek „poetyckiego dystansu” rozwija, zabarwiając go indywidualnie liryczną, właściwą romantyzmowi, nastrojowością oraz — narodowymi realiami. Sam określa swój program: „Najwięcej to mnie ucieszyło, że w tym duchu, w jakim *Wojnę* rozpocząłem, realizm może być podniesiony do ideału, [...] mogę być realistą w szczegółach, aby być poetą w całości, co uważam za najwłaściwszą drogę tegoczesnego artysty”⁷.

W pierwszym obrazie cyklu, zatytułowanym *Pójdź za mną przez płaczący plac*, włącza się twórca w tradycję wielkiej sztuki europejskiej, śladem Dantego wprowadzając do pracowni zadumanego artysty Muzę — Geniusza z gwiazdą nad czołem — uosobienie Beatrix, ukazującej niegdyś autorowi *Boskiej komedii* okropności piekieł, a obdarzonej w początkowym zamyśle, jak już wspomniano, rysami ukochanej kobiety — narzeczonej Wandy Monné.

Artysta i Muza rozpoczynają swoją wędrówkę po wielkim teatrum *Wojny* od obserwacji wydarzenia zwiastującego, w myśl wierzeń ludowych, wielkie klęski ludzkości. Karton zatytułowany *Kometa* ukazuje

⁴ Juszczyk, *op. cit.*, s. 20.

⁵ Arthur i Wanda..., t. II, s. 47.

⁶ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. III, *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 18.

⁷ Arthur i Wanda..., t. II, s. 42.

skupioną po prawej stronie obrazu grupę ludzi, spoglądających z lękiem na przecinającą wieczorne niebo gwiazdę z jaśniejącym warkoczem.

Akcesoria — jak wytworny strój młodej kobiety w jasnej sukni, porzucony obok kamiennej ławki ozdobny damski kapelusz, sylwetka rasowego psa i przemyślane ugrupowanie parkowych drzew — sugerują, iż scena przedstawiona rozgrywa się w zamożnym kręgu szlacheckim, a zarysowany na horyzoncie swojski kościółek z wysoką wieżą nadaje całości swoiście polski charakter.

Losowanie rekruta — trzecia rycina cyklu, to scena, tkwiąca bardzo mocno w charakterze cyklów powstańczych Grottgera, wyprzedzających pojawienie się *Wojny*. Postacie siedzących przy stole urzędników, jak i żołnierzy, z głównym bohaterem sięgającym do urny po przeznaczony sobie, żołnierski los, a także — widniejącej za uchylonymi drzwiami rozpaczającej kobiety — jakże są bliskie światu, ukazanemu w *Polonii* czy *Lituanii* — wywodzące się z tej samej powstańczej rzeczywistości, zanurzone w tej samej atmosferze. Ta atmosfera „polskości” przenika także jeszcze następną scenę cyklu. *Pożegnanie* eksponuje na pierwszym planie postać młodej matki z dzieckiem na ręku obok umieszczonego po prawej stronie potężnego drzewa, którego mocny pień i szeroko rozrosnięte konary (w ich cieniu kryje się obserwujący wydarzenia Artysta z Muzą) przywodzą na myśl (a może wprost uosabiają?) rodzime, polskie dęby — symbole niezłomnego trwania Ojczyzny, mimo burz dziejowych i wojen.

Po lewej stronie kompozycji zbrojny rycerz na koniu wyciąga rękę gestem pożegnania, bojowa chorągiew powiewa na wietrze nad hucem odjeżdżającego wojska, nad którym także, ginąc w dali, unosi się sznur ulatujących w przestworza czarnych ptaków — odwiecznych symboli śmierci i cielesnego unicestwienia.

Otwarta szeroko ogrodowa furtka pozostaje niemym krzykiem pożegnania, symbolem pustki i opuszczenia.

Czarny naszyjnik z krzyżykiem na szyi zrozpaczonej żony stanowi wyraźną reminiscencję żałobnej biżuterii, noszonej powszechnie przez kobiety polskie po upadku Powstania Styczniowego.

Polskie akcesoria — hufiec rycerski, żałobny krzyżyk czy drzewo-dąb, czczony przez pradawnych Słowian — obecne w tej scenie — ustępują w dalszych ujęciach cyklu Grottgera bardziej uniwersalnym w charakterze przekazom *Okropności wojny*, zgodnie z dążeniem twórcy, który pragnął przecież zamknąć w swoim dziele prawdy ogólnoludzkie.

Piąta rycina, *Pożoga*, eksponuje usuwane dotychczas w cień postacie niemych świadków Grottgerowskiej tragedii wojennej. Upozowana w rzeźbiarską grupę para idealnych kochanków wypełnia pierwszy plan

lewej strony obrazu. Muza, w klasycznie udrapowanej jasnej szacie i wystudiowanym układzie nóg ukazujących nieskazitelną rysunek stóp, wsparła głowę na opartej o skałę, już nie tak doskonale wyrysowanej, ręce. Gest ten, typowo romantyczny (spopularyzowany zwłaszcza w Polsce przez charakterystyczne ujęcie „Adama Mickiewicza, wspartego na Judahu skałę” w obrazie wileńskiego artysty Antoniego Oleszczyńskiego), pozwala Grottgerowi nie tylko zasygnalizować uczucia rezygnacji i rozpacz w obliczu nieodwracalnej katastrofy, lecz także — wyeksponować klasyczny, grecki profil przewodniczki Artysty, należącej wszak do innego, pozaziemskiego świata harmonii i piękna. Artysta, spowity ciemną, romantycznie i zda się niedbale ułożoną szatą, porzucił u stóp laskę pielgrzymią (znów przywołujący na myśl Mickiewicza — symbol pielgrzymowania ludu polskiego) i odwrócił twarz od płonącego miasta.

Tytułowa *Pożoga* wypełnia daleki plan prawej strony kompozycji, gdzie w mistrzowski sposób ukazuje Grottger, tylko przecież przy użyciu miękkich kontrastów światłocienia, grozę rozszalałego ognistego żywiołu, obejmującego ziemię i niebo.

Plan drugi wypełniają tu pochylone pod ciężarem wygnańczego nieszczęścia i dźwiganych tobołkowych ciężarów postacie uchodzących z płonącego miasta jego dotychczasowych mieszkańców. Tu ukazuje Grottger ogólnoludzki wymiar tragedii wojennej, ponad granicami państw i czasów — jakby przeczuwał *exodus* mieszkańców Warszawy po Powstaniu 1944 r., jakby ogarniał dramat wszystkich uciekinierów ze spalonych przez hitlerowców wiosek.

Karton szósty, *Głód*, przedstawia bezdomną już, aczkolwiek ocalałą z pożogi (płonący jeszcze dom widać na horyzoncie) rodzinę — dwie kobiety, starca i dwoje dzieci. Schroniwszy się z resztką udźwiganego dobytku, pod rozłożystym dębem — symbolem przetrwania — stoją w obliczu głodowej zagłady. Pozostaje odwieczne pytanie — kogo ocalić? — i młoda dziewczyna (siostra?) oddaje wykrojone z leżącego na kolanach chleba małe kromki w wyciągnięte rączki dzieci. Artysta i Muza, znów odsunięci w dal, z prawej strony obrazu, beznamiętnie, zda się, rejestrują tę scenę.

Kompozycja siódma *Zdrada i kara* podzielona jest wyraźnie na dwie współbrzmiące z tytułem części.

Prawą stronę na pierwszym planie wypełniają trzy wielkie postacie mężczyzn odczytujących pismo — dowód zdrady. W tle namiot i chorągiew — symbole żołnierskiego obozu wojennego.

Lewa strona przedstawia pojmanie zdrajcy, tęgiego, łysawego mężczyzny o wyolbrzymionych przerażeniem oczach oraz dwóch żołnierzy, którzy najprawdopodobniej dokonają wyroku.

W głębi, z lewej strony obrazu, widać przyglądającego się tej sce-

nie Artystę i odwróconą już, odchodzącą Muzę z wyraźnie jarzącą się gwiazdą nad pochylonym w smutku czołem.

Ósma rycina, *Wojny*, należy do najbardziej wstrząsających, gdyż ukazuje jeden z najpotworniejszych czynów ludzkich — obdzieranie trupów. Na pobojowisku, z lewej strony kompozycji, widnieją w głębi dwie postaci — kobiety i mężczyzny — w trakcie tego ohydneho procederu. Plan pierwszy wypełnia tu nagi do pasa, obrabowany już ze wszystkiego, co przedstawiało dla owych „szakali” jakąkolwiek wartość, poległy żołnierz, z porzuconą obok bronią i hełmem.

Koścista i wzdęta klatka piersiowa i odrzucona sztywno w bok ręka wraz z nieruchomą, zastygłą w śmiertelnym stężeniu głową o wyrazistym, wyostrzonym przez śmierć profilu, wydłużonym sterzącą, trójkątną brodą — uosabia jakby wszystkich poległych w wojnach świata żołnierzy. Nikt tu po nich nie płacze, księżyc wylania się z obłoków, przesłaniających niebo, jak niemy świadek rozgrywającej się na tym polu drugiej już kolejnej tragedii, po bitwie (której nie ma zresztą w całym cyklu Grottgera), zbeszczeszczenia ludzkich ciał.

Muza pochyliła głowę i położywszy rękę na piersi, jakby chcąc uspokoić wzburzone serce, odchodzi z widowni podłości ludzkiej. Artysta odwraca głowę i spogląda raz jeszcze przerażonymi oczyma na sylwetki „obdzieraczy” nie ustających ani na chwilę w swym zbrodniczym dziele.

Z prawej strony odchodzących niemych świadków straszliwej sceny widać spoza postaci Muzy wyciągniętą ku niebu trupa rękę jak w geście oskarżenia i wołania o pomstę i sprawiedliwość. Ale Muza, mimo głębokiego smutku, jest niewzruszona w swej wyprostowanej pozie, fałdy szaty spływają dostojnie jak żłobienia w kolumnie greckiej czy w sukniach Kor Erchtejonu. Podąża, nieporuszona w swej istocie jak Nemezis, świadoma nieuchronności Losu, ku następnemu etapowi wojennego szaleństwa ludzkości.

Ten etap to *Już tylko nędza*. Tak zatytułował Grottger dziewiąty rysunek cyklu, ukazując w nim spustoszone wnętrze domu, który kiedyś tętnił życiem, a teraz zaś stał się siedzibą śmierci i tragicznego losu tych, którzy pozostali.

Muza wprowadza Artystę do barbarzyńsko zniszczonego pokoju, na środku którego, wśród połamanych mebli, spoczywają w śmiertelnym uścisku trzymając broń, pogodzeni z sobą nieuchronnością wspólnego wszystkim końca, dwaj mężczyźni — niedawni wrogowie. Cisza śmierci objęła ich twarze, ale nie rozluźniła jeszcze napięcia rąk wokół bratobójczego narzędzia ludzkiej nienawiści. Te dwie postacie przypominają słynną Grottgerowską scenę *Pojednanie* z roku 1866, przedstawiającą w rozległym, śnieżnym krajobrazie dwóch poległych, których ręce je-

dnoczą się pogodzonym jakby już gestem, na rękojeści porzuconego karabinu.

W scenie *Już tylko nędza* dwoje małych dzieci spogląda z przerażeniem i zdumieniem na nieruchomą postać matki — młodej, pięknej kobiety, której poszarpana odzież odsłania pierś i ramiona.

Ten symbol zamordowanej Matki—Polki umieścił twórca na tle potężnego kształtem pieca z przestrzelonymi kaflami, zajmującego centrum kompozycji. Stanowi on tutaj symbol zniszczonego domowego ogniska, a znajdująca się za nim, podziurawiona kulami ściana powtarza, jak lustrzane odbicie, ów motyw unicestwienia. Jednakże nienaruszony zegar, na nietkniętej otworami kul sąsiedniej ścianie przywodzi na myśl trwanie wieczności ponad zmiennymi i okrutnymi losami człowieka na ziemi.

Pozostały jeszcze osierocone dzieci, a z lewej strony kompozycji, przez otwarte drzwi, widać postać starszego mężczyzny w oceniającym brodatą twarz kapeluszu, który trzyma na ręku ocalałe również z pogromu niemowlę, symbol rodzącego się na gruzach życia. Dlatego może Muza, ukazująca przerażonemu Artyście okrucieństwo całej sceny, ma tak spokojną, choć zawsze przecież smutną twarz.

W ostatniej kompozycji, nie zamykającej wprawdzie jeszcze całości cyklu, lecz kończącej wędrówkę Artysty i jego Przewodniczki przez „padół płaczu”, Muza zakrywa całkowicie swoje posągowo piękne oblicze. Ostatniego obrazu, „świętokradztwa”, dokonanego przez ludzkość, nie może już znieść.

Artysta także zakrywa oczy i wychodzą oboje ze zbeszczeszczonego kościoła. Pozostaje w nim samotny Chrystus. Rozpięty na krzyżu, z pochyloną, jakby pod ciężarem zawieszonych Mu przez żołnierzy karabinów na szyi, głową, obejmuje smutnym spojrzeniem pozostawione u stóp krzyża żołnierskie bębny, karty do gry i butelki od trunków. Obok beczka po winie i porzucony kieliszek.

Jedynym towarzyszem samotnego Chrystusa w Jego splądrowanej świątyni pozostaje kamienny rycerz, stojący w modlitewnej postawie na nagrobku, po prawicy Zbawiciela. Jedyne, który będzie zbawiony, jak łotr po prawicy na krzyżu.

Powtarza się sceneria Golgoty, która trwa wraz z istnieniem ludzkości. Odżywa w każdym cierpieniu i śmierci, zabójstwie i wojnie.

Muza odchodząc splata gestem rozpaczy dłonie. Ale fałdy jej szaty pozostają nadal niewzruszenie proste. Suknia ta kontrastuje spokojem i jasnością z ciemną, jakby żałobną, i w niepokoju sfalowań wibrującą szatą Artysty. On bowiem należy do ziemskiego świata, z całą jego nędzą i okrucieństwem. Muza natomiast — to jego niebiańska Beatrycze, która tylko zstąpić raczyła na ziemski padół, aby z jaśniejącą gwiazdą

nad czołem — owym symbolem nieba — pełnić rolę przewodniczki w dziele tworzenia. Umożliwić pełnię poznania i wzlotów twórczego natchnienia.

W ostatniej, jedenastej scenie *Wojny*, Artysta pozostał sam. Muza — spełniwszy rolę przewodniczki — uleciała. Jesteśmy znów w pracowni, w otoczeniu książek i obrazów, ale główne miejsce zajmuje w niej ogromne płótno, na którym Artysta szkicuje potężną postać Boga-Ojca, rodowodem jakby z dzieł Michała Anioła czy Blake'a, wyciągniętą prawicą grożącego znieprawionemu człowiekowi. *Ludzkości, ty rodzie Kaina* — woła podpis pod tą ryciną, zamykającą apel Grottgera — człowieka i artysty — o zaprzestanie najgorszej działalności, zagrażającej bytowi materialnemu, prawom moralnym i całemu istnieniu wielkiej Rodziny Człowieczej.

Krzyż z umęczonym Chrystusem na ścianie pracowni Artysty, niewątpliwy wyraz religijnych uczuć Grottgera, stanowiąc także dowód barbarzyństwa ludzkiego, oznacza, zgodnie z symboliką chrześcijańską, Mękę lecz również i Nadzieję.

Czy to uczucie ożywiało twórcę cyklu *Wojna*?

Tytuł ostatniej ryciny, określającej ludzkość jako „ród Kainowy”, nie jest optymistyczny.

Ale Grottger, nieodrodny syn epoki, walczy z romantycznym żarem swoją sztuką — najpierw o wartości narodowe, a w *Wojnie* — ogólnoludzkie, wpisując się tym samym, mimo zróżnicowanych ocen walorów artystycznych jego ostatniego dzieła — na karty księgi wybitnych artystów świata, podejmujących w przejmujący sposób protest przeciwko wojennej zagładzie ludzkości.

W kręgu tych twórców znalazł się także wybitny Polak, żyjący już w XX w. — Bronisław Wojciech Linke.

Inna to już epoka, inny też zupełnie jest sposób wyrażania jego antywojennego protestu. Klasyczo-romantycznej, typowo dziewiętnastowiecznej formie Grottgerowskiego przekazu, przeciwstawić można, jako charakterystyczne dla naszego czasu, ekspresyjne deformacje i subiektywną symbolikę wizyjnego świata Linkego.

Lata jego życia (1906—1962) obejmują okres najburzliwszych wydarzeń w dwudziestowiecznej Europie: I i II wojnę światową.

W czasie pierwszej z nich — Linke przeżywa swoje dzieciństwo. Wydarzenia wojenne i rewolucyjne, których był świadkiem przebywając wówczas w Estonii, stanowiły niewątpliwie szok dla jego dziecięcej psychiki i pozostawiły w niej trwałą ślad.

W okresie międzywojennym mieszkający stale w Warszawie Linke przestrzega niezwykle sugestywną wymową swoich rysunków przed okrucieństwem zbliżającej się wojny. Świadczy o tym chociażby wizja

nadciągającej *Wojny* z 1932 r., zapowiadająca nie tylko w treści, ale przede wszystkim w formie późniejsze dzieła artysty. Dostrzega on — według określenia Stanisława Ignacego Witkiewicza — „wzrokiem jasnowidza całą straszność naszej epoki, gdzie obłąkana ludzkość walczy z własnym obłędem, dusząc sama siebie za gardło”⁸.

Autor tych słów, w przeczuciu potwornych wydarzeń, położył kres własnemu życiu we wrześniu 1939 r., Bronisław Linke pozostał i jako naoczny świadek najokropniejszej ludzkiej kaźni przekazał jej obraz w swojej twórczości przyszłym pokoleniom.

Sam Linke nie przeczuwał zapewne, mimo wszystkich nękających go koszmarów, okropności nadciągającej nawałnicy wojennej. Ocalał i, jak wielu innych twórców, „dał świadectwo prawdzie”.

Prawda wojny w dziełach Bronisława Linkego przyoblekała różne kształty. Najbardziej jednak wstrząsający jest chyba jego sławny cykl *Kamienie krzyczą*, poświęcony zburzonej przez hitlerowców Warszawie. Cykl, złożony z czternastu akwarel i rysunków, powstał w latach 1946—1956. Większość z nich jednak (10) tworzył Linke tuż po wojnie (1946—1949), jeszcze w ruinach stolicy.

W tych czternastu rycinach ukazuje artysta bezmiar nieszczęścia spowodowanego niszczycielską siłą wojny i budząc uczucie grozy i przerażenia woła „nigdy więcej!”

Gruzy Warszawy, wielkie cmentarzysko, jakie zastał Linke po powrocie do „swego” miasta, uwiecznił w wielkiej, plastyczno-symbolicznej metaforze, zamykając w niej zarazem cały ból swego serca.

Odzwierciedla go tytuł całości: *Kamienie krzyczą*, z gniewu i rozpacz, w pustce zrównanego niemal z ziemią miasta, samotne i straszliwie okaleczone. Uczłowieczone, są świadkami procesu niszczenia wszystkiego, wszelkich wartości ludzkich, życia i wreszcie — kamiennej materii miasta.

Tytuły poszczególnych rycin są nader powściągliwe, lecz jakże ekspresyjne w swej oszczędnej wymowie:

- 1) *Reflektory* — 1956 — akwarela,
- 2) *Luftwaffe* — 1948 — akwarela,
- 3) *Schron* — 1946 — rysunek tuszem,
- 4) *Balet* — 1949 — akwarela,
- 5) *Choinka warszawska* — 1949 — akwarela,
- 6) *Ruch Oporu* — 1949 — akwarela,
- 7) *Getto niezłomne* — 1948 — akwarela,
- 8) *Egzekucja w ruinach Getta* — akwarela,

⁸ E. Szermentowski, *Nocna wizyta u Linkego*, „Tygodnik Kulturalny” 1962, nr 48, s. 10.

- 9) *El mole rachmim* — 1956 — akwarela,
- 10) *Domy żołnierze* — 1946 — akwarela,
- 11) *Oblicze Hioba* — 1956 — akwarela,
- 12) *Za dusze pomordowanych...* — 1946 — akwarela,
- 13) *Powrót* — 1946 — rysunek tuszem,
- 14) *Misterium* — 1947 — akwarela.

Otwierająca cykl akwarela *Reflektory* ukazuje w dolnej partii kompozycji skupione razem, szare, zwykle domy, w biel chłodną śniegu wtopione, z rzadka stojące, samotne drzewa i czarne kreski latarni. Ogromną, ciemną przestrzeń nieba zwisającą ciężko nad tą uspioną siedzibą ludzką, przecinają ukośne linie ogromnych reflektorów, zakończonych, jak ręce, zaciśniętymi pięściami, tu, jako symbol nienawistnej zagłady, wznoszące się nad bezbronnym miastem.

Z dachów najwyższych dwóch domów wylaniają się z mroku dwie wielkie twarze — kamienne dusze domowego ogniska, czujne, zastygłe w trwaniu wiecznego oczekiwania na zły lub dobry los.

Niezlomne, kamienne ich oblicza kontrastują z twarzą wystraszonej dziewczynki, umieszczonej przez artystę z lewej strony obrazu. Jest to jedyna tu postać ludzka, bezradna i bezbronna, i chociaż zwrócona ku nam, wyraz jej twarzy, jej oczu — zawierają cały lęk, całe przecucie nadchodzącej katastrofy.

Reflektory — wrogie ręce, które zduszą życie miasta jeszcze w śnieżnej nocy nie przeczuwającego katastrofy, mimo czuwających nieustannie kamiennych duchów domów, są zapowiedzią realnej już niszczycielskiej siły — nalotu *Luftwaffe*.

Taki jest tytuł następnej akwareli cyklu, wypełnionej zgiełkiem poruszających się na całej płaszczyźnie kształtów. Nieba nie widać już prawie wcale, pokrywają je lecące w szyku bojowym śmiertelne maszyny, a wśród nich — roztańczona jakby, koścista postać śmierci, z głową fantastycznego zwierzęcia o spiczastych uszach, w złowieszczym uśmiechu rozchylonych, grubych wargach i rurach w miejscu oczu i nosa.

W dole widnieją ruiny zbombardowanego miasta i wyrastające z nich zaciśnięte pięści — tym razem — symbol zemsty. Ludzi i duchów domów? W dali, za miastem, nienaruszona jeszcze wieża kościoła, a wokół..., wszędzie — dymy pożarów.

Cały obraz przecinają, jak błyskawice, smugi światła, pogłębiając wrażenie wszechogarniającego, pulsującego ruchu, który ogarnia wszystko — siejące zagładą, wrogie niebo i cierpiącą, lecz dyszącą zemstą — ziemię.

Upiorne światło Linkego przypomina tu płomieniste kompozycje El Greca, a i ruch wirujących materii przywodzi na myśl ekspresję płócien mistrza z Toledo.

Nic dziwnego, przecież rodowód swój dwudziestowieczni ekspresjonści wywodzili, między innymi również z twórczości tego wielkiego malarza kontrreformacji, a sztuka Bronisława Linkego należy do ekspresyjnego nurtu europejskiego malarstwa.

Uderzający ekspresją jest gest dwóch ogromnych rąk, wyrastających z kamieni muru piwnicznego schronu, w którym znajduje się para skulonych ludzi. Kobieta, gestem przerażenia i rozpaczony zakrywa twarz, mężczyzna opiekuńczym ruchem przygarnia ją do siebie, ale prawdziwą obronę przed grożącymi z nieba pociskami stanowią właśnie te potężne, kamienne ręce, promieniujące nadludzką siłą i intensywnym przenikającym całe wnętrze schronu światłem.

Tłem tej trzeciej kompozycji — rysunku tuszem *Schron* — są ciemne ściany domu z czarną pustką okna. Kręte schody prowadzące do kamiennej piwnicy, zgodnie z wyrytymi na ścianach napisami, „do schronu”, znanymi wszystkim, którzy przeżyli tę wojnę, obramowują lewą stronę obrazu i pogrążone w półcieniu stanowią przejście z groźnego świata ciemności i zła do tego przepojonego jasnością wnętrza, którego kruche i powyginane już od podmuchów bomb ściany trwają jednak, oplecione węzłami żelaznych rur, stanowiących jakby żyłastą istotę wyrastających z nich, opiekuńczych rąk.

W świecie, gdzie człowiek człowiekowi wrogiem, kamienie przejmują funkcje ludzkiego serca i same, choć niszczone i cierpiące, chronią nas przed unicestwieniem.

Czwarta scena — znów wykonana techniką akwarelową — to *Balet*.

Powyginane boleśnie i poszarpane żelazne kształty telegraficznych słupów trwają jeszcze w pustce pejzażu, na którego dalekim horyzoncie — w żółtych poblaskach świtu widnieją, kreskami tylko zarysowane elementy żelaznych konstrukcji, bezradnie wznoszące się ku niebu. Te zniszczone, żelazne słupy wykonują jakby śmiertelny balet, a przygrywa im skrzypek, klęczący w prawym dolnym rogu obrazu, postać, która pojawi się jeszcze w dalszych rysunkach cyklu.

W przeciwieństwie do ostrych, materialnie namacalnych kształtów żelaznych słupów, wyginających się w upiornym tańcu, skrzypek jest jakby bezcielesny, przejrzysty jak duch, wygrywający melodię śmierci ginącemu światu.

Balet Bronisława Linkego wpisuje się tym samym w tradycję europejskiego *danse macabre*, mającego jakże długą historię, a tu ukazanego w zupełnie nowy, odrębny sposób — wpisanego w tragiczną historię wojennych losów okrutnie zniszczonego miasta — jako świadectwo prawdy czasu i wołanie o kres barbarzyństwu ludzkości.

Świadek tego barbarzyństwa, muzyką towarzyszący kolejnym eta-

pom unicestwienia miasta, skrzypek — pojawia się znów w piątej kompozycji cyklu, akwareli *Choinka warszawska*.

Cała scena tonie w głębokim mroku. Najwyraźniej zarysowuje się właśnie postać skrzypka umieszczonego również po prawej stronie, którego Maria Dąbrowska określiła pięknie, iż „upleciony z drutów i o twarzy Pierrota, kolenduje *Choince warszawskiej*”⁹. Wypełnia ona lewą stronę kompozycji, utworzona ze spadzistych dachów domów na kształt chińskiej pagody, opleciona dookoła łańcuchami z drutów kolczastych, a na końcach ukośnie wystających z niej krzyży, zastępujących gałęzie, jarzą się trójkątnymi płomieniami palące świąteczne świece.

Podstawę warszawskiej choinki tworzą gruzy domu, z których ona jakby wyrasta, cała w płomieniach świec, i, choć w cierpiętniczych łańcuchach i krzyżach, także ukoronowana krzyżem na szczycie miast gwiazdą, triumfalnie wznoszącą się ku niebu.

Ponad choinką umieścił artysta rozmaitej wielkości postacie ludzkie, kręcące się w takt muzyki, jak w kole karuzeli.

Paląca się świeca oznacza w ikonografii chrześcijańskiej obecność Chrystusa, a w odczuciu człowieka — nadzieję, owo symboliczne „światło w mroku”, podtrzymujące również siłę przetrwania w ciemnej otchłani okupacyjnej nocy.

Następne sceny ukazują już w pełni okrutną, wojenną rzeczywistość. *Ruch Oporu*, akwarelę, zajmującą szóste, kolejne miejsce w całości cyklu, wypełniają w dolnym fragmencie granatowoniebieskie ruiny mostu i domów, a z nich wyrasta na całą wysokość kompozycji, ogromna, kamienna postać Obrońcy-Mściciela. Potężną, prawą pięść trzyma przy boku zaciśniętą tak, że widać wyraźnie uwypuklone żyły. Prawą trzyma ręką olbrzymiego, także kamiennego miecza, zlewającego się w jedno z jego postacią. Na powierzchni miecza i przylegającej doń szaty widać zarysy twarzy o przymkniętych oczach — pomordowanych towarzyszy?

We wgłębieniu pieczary — miejscu ludzkiego serca — wycięty jak z atlasu anatomicznego, naturalistycznie oddany, model serca, z oplatającymi je naczyniami wieńcowymi, żyłami i aortą.

To serce jest jedynym żywym elementem w kamiennej postaci, ale obok niej, z prawej strony głowy unosi się w powietrzu rozkwitła czerwona róża z zielonymi listkami — kwiat Zwycięstwa.

Odpowiednikiem jej jest róża bez barwy po lewej stronie tego symbolicznego, niezłomnego bohatera Oporu, róża, pod którą powiewa różowe *Bekanntmachung — Obwieszczenie* o straceniu „140 polskich przestępców”.

⁹ B. W. Linke, *Kamienie krzyczą*, Warszawa 1959, s. 6.

Te dwie róże: bezbarwna — Śmierci i czerwona — Życia są jak dwa bieguny ludzkiego losu wojennego, przebiegającego między nadzieją i oporem a unicestwieniem.

Następna akwarela, siódmy obraz, to *Getto niezłomne*. Całość płaszczyzny wypełnia tu ogromna głowa o bursztynowych, intensywnie patrzących oczach. Zamiast czaszki i włosów znów pojawia się motyw zaciśniętej, kamiennej pięści, porytej odłamkami pocisków. U nasady wielkiego palca — okno, a w jego obramowaniu wpisana doniczka z kwitnącymi czerwonymi kwiatami — znak „Getto żyje...”

W dolnej części obrazu napisy z murów Getta — ślady jego codzienności, a na szczycie głowy zdeformowana postać człowieka z karabinem — Getto mści się i walczy...

Straszliwa jest także zemsta wroga. Ukazuje to *Egzekucja w ruinach Getta*. Wprowadził tu Linke zniszczony, wypalony dom, rozpinający swoje okaleczone ściany z pustymi oczodołami okien, jak wypłakanych od łez, nad skręconymi w śmiertelnych skurczach agonii, nagimi postaciami pomordowanych mieszkańców.

Kamienny duch domu jakby gestem ochrony utrzymuje swoje dłonie nad tym masowym, otwartym grobem, pragnąc zapewnić ciałom niezakłócony wieczny sen.

Ruinę wieńczy głowa — będąca już tylko czaszką z zastygłymi w dalekim spojrzeniu oczodołami i odsłoniętym rzędem wielkich białych zębów.

Kamienny duch domu został również śmiertelnie ugodzony, już nie ożyje, ale gest dłoni chroniących ciała pomordowanych pozostał, jak świadectwo człowieczych uczuć, których zabrakło ludziom.

*El mole rachmim*¹⁰ — dziewiąta rycina — to już kwintesencja bezradności i rozpacz. Kamienny kolos ukrywa zasłoniętą żalobnym obyczajem twarz i ramiona w zaciśniętych dłoniach, a u stóp jego rozciąga się pustyne rumowisko — gruzów, drutów, żelastwa. Ani śladu jakiegokolwiek życia, ani śladu człowieka.

Człowieka nie ma także na następnej, dziesiątej rycinie, noszącej tytuł *Domy żołnierze*, lecz każdy fragment kompozycji jest wypełniony. Pierwszy plan obrazu zapełniają gruzy, połamane latarnie, jest tu nawet nagie, pozbawione liści drzewo, wznoszące ku niebu (którego nie widać) ocalałe wprawdzie, lecz pozbawione życia gałęzie.

Małutki konik-zabawka dziecięca jakby kołysze się na biegunach, a obraz z nagą Wenus wisi jeszcze na ocalałej ścianie, choć resztę pokoju rozniósł pęd pocisku.

¹⁰ „Boże miłosierny” — słowa modlitwy żydowskiej jako westchnienie i wezwanie.

Płomienie pożerają wnętrza domów, ale mury stoją niewzruszenie i przybierając kształt żołnierzy, wyciągają nad zmasakrowaną ulicą karabiny w kamiennych zaciśniętych dłoniach.

Głowy swoje w powstańczych hełmach, wyrosłe nad podziurawionymi dachami, unoszą dumnie, mimo ran i płynącej zeń krwi.

W dali zaś wznosi się, także niezłomny, nieba zda się sięgający, gmach warszawskiego hotelu „Prudentialu” — symbol przetrwania, ocalał bowiem, choć trudno to pojąć w obliczu totalnego zniszczenia.

Oplakuje ten obraz Linke, wzorem biblijnego Hioba, nadając tytuł *Oblicze Hioba* kolejnej, jedenastej już rycinie. W tej akwareli, ciemnej w barwie i panującym nastroju, całą powierzchnię obrazu wypełnia twarz. Ogromne, pełne strachu oczy, odsłaniające wielkie zęby, otwarte usta, potężny nos, a wszystko pokryte rozrzuconymi bezładnie fragmentami domów, tonące w poblasku wybuchających w gęstym brody pożarów z przekątną czarnego dymu, unoszącego się z płonącego na prawym policzku ogniska i przecinającą ukośnie to straszliwe w wyrazie rozpacz i przerażenia oblicze.

W pustce wypalonej ulicy, ostro oświetlonej blaskiem jedynej latarni, unoszą się ku czarnemu niebu z gwiazdami bestialsko zamordowani. Scenerię dwunastej ryciny *Pamięci pomordowanych...* tworzą tylko wypalone domy ziejące ciemnymi otworami okien i zwalisko gruzów, z których wyrasta samotny krzyż z tabliczką, upamiętniający pogrzebanych pod nimi na zawsze.

Ale obok krzyża znów, jak na murach ginącego Getta, stoi doniczka z kwitnącymi, czerwonymi kwiatami. Symbol przelanej krwi, ale przede wszystkim symbol życia, przetrwania...

Unoszące się nad tym wojennym grobem wydłużone, wychudzone sylwetki — kobiety, podtrzymującej martwe już ciała dwojga dzieci — świadczą o gehennie głodowej poprzedzającej męczeństwo śmierci.

Te odrealnione, jakby już z szarego prochu utkane postacie, pokryte plamami ciemnoczerwonej, zakrzepłej krwi, zniekształcone męką agonii, stanowią, wraz z samotnym grobem w gruzowisku i stojącymi jeszcze wprawdzie, lecz martwymi przecież, okaleczalnymi domami, w których nie ma już życia, obraz ostatecznego zniszczenia wszystkich ludzkich wartości.

Cóż pozostaje?

W trzynastym rysunku, *Powrót*, nad małą sylwetką kłęczącego w bezradnym szlochu człowieka-wędrowca, powracającego z wygnania do swego „miejsca na ziemi” — rodzinnego domu i miasta — pochyla się miłosiernym ruchem kamienny kolos zrujnowanego straszliwie domu, wyciągając dłonie, już nie zaciśnięte w pięści — do walki i zemsty — lecz otwartym ruchem, przygarnięcia, nadziei, pocieszenia...

Wokół świat ruin, samotna pustka gruzów, a śladami ludzkiej tu obecności są tylko znaki na pozostałych fragmentach podziurawionych kulami murów — okupacyjny symbol „Polska walczy” i napis „Pawiak pomścimy”.

Ostatnia rycina cyklu — akwarela *Misterium* — wprowadza nas już w atmosferę narodzin nowego życia miasta. Buldożer zagarnia gruzy, wśród których widnieją fragmenty kamiennych postaci — duchów zburzonych domów i pogrzebanych pod zwałami cegieł ludzi, jak ciało dziecka o nienaruszonej twarzy, wydobywanego właśnie z rumowiska.

Po prawej stronie ogromny słup z napisów, charakterystycznych dla początków powojennej Warszawy. Ogłoszenia różnej treści splatają się ze sobą, a papierowa ręka ucłowieczonego słupa, zakończona ludzką dłonią o wzniesionych ku górze palcach, przecinających napis o ekshumacji zwłok, jakby wzywa niebo na świadka najstraszliwszych zbrodni.

Życie powraca. Napis na gruzach głosi, że „Wróżka chiromantka, Solec I” gotowa jest do świadczenia usług dla ustalenia przyszłej drogi postępowania, a przede wszystkim — pomocy w poszukiwaniu zaginionych.

Na żółtym niebie — komunikat „Sprawdzone. Min nie ma. 522”. Wstępna rękojmia bezpieczeństwa. Można zatem rozpocząć budowanie Nowego Świata, Nowego Życia. To powiew Nadziei...

Ale o tym, co było, tak niedawno, tu i teraz prawie, przypominają nie tylko ruiny i pomordowani.

Nad sceną usuwania śladów kataklizmu wojennego wznoszą się trzy ogromne postacie kamiennych skrzypków. Pochylone głowy bez twarzy oplatają im cierniowe korony z drutów kolczastych, struny z żelaznych czy stalowych szyn służą do wydobycia żalobnej melodii, którą wygrywają na nich także żelazne smyczki, prowadzone kamiennymi palcami.

Jedna ze strun środkowego grajka zwisa — przerwana — w dół, ale on niepowstrzymanie gra dalej. Melodia tego misteryjnego, żalobnego *Requiem* musi trwać, nawet jak na Paganiniego pojedynczej strunie, dopóki trwa Ludzkość — dla pamięci i — przestrogi.

Bronisław Wojciech Linke, podobnie, jak jego wielki poprzednik — Artur Grottger — stworzyli swoje antywojenne cykle rycin dla przywrócenia ludzkości do opamiętania.

Każdy z nich realizował swój wzniosły cel w sposób odmienny, należałoby powtórzyć — diametralnie odmienny, jak różne były epoki, w których żyli, dążenia sztuki w tych okresach panujące, odrębne do-

świadczenia osobiste krwawych wydarzeń, wreszcie — indywidualność i styl plastycznej wypowiedzi.

Wojna Artura Grottgera — to wielki cykl narracyjny, opowieść, ukazana oczyma dwóch świadków: Artysty i jego Muzy — Beatrix, oprowadzającej twórcę po rozległym teatrum tragicznych wydarzeń.

Ta właśnie funkcja, funkcja świadka, a nie uczestnika, stanowi o specyficie ujęcia całości cyklu. Artysta jest wprawdzie głęboko wstrząśnięty scenami, w których ludzie ukazują swoje wielkie cierpienie, a inni — prześladowcy — cechy nieludzkie. Lecz wszędzie widoczny jest dystans — między uczestnikami rozgrywających się scen, a ich obserwatorami.

Muza Beatrycze zachowuje niezmiennie klasyczną harmonię rysów antycznego posągu, Artysta wykonuje gesty romantycznego patosu, a obserwowane sceny nie tracą, mimo zagrożeń, ziemskiej, łagodnej urody (jak *Głód* czy *Pożegnanie*), zachowanej, mimo stygmatu okrutnej śmierci nawet w postaci zamordowanej młodej matki w rycinie *Już tylko nędza*.

Grottger nie może wyzbyć się właściwej swojej epoce idealizacji najdrastyczniejszych nawet w treści motywów. Pozostaje romantycznym poetą, w rysunkowych wizjach realizującym swoją głęboką humanistyczną, lecz subiektywną w nastrojowej egzaltacji wizję świata.

Męczeńska epopeja Bronisława Linkego *Kamienie krzyczą* wyrasta z zupełnie już innej epoki.

Okrucieństwa wydarzeń rewolucyjnych i pierwszej wojny światowej, których był świadkiem, a przede wszystkim — koszmar okupacji hitlerowskiej, męczeństwo Getta i tragedia Powstania Warszawskiego — zaangażowały uczucia i wyobraźnię artysty bez reszty, na całe dalsze życie.

Grottger przeżywał losy walki z oddali, jednak mimo tego oddalenia potrafił tak głęboko wczuć się w sytuację powstańców, że do dzisiaj Powstanie Styczniowe jawi się w wyobraźni Polaków ukształtowane jego twórczymi wizjami. Zachował on jednak dystans Homerowskiego czy Dantowskiego narratora, podczas gdy Linke tkwi w samym sercu przedstawionych wojennych wydarzeń, rozgrywających się „tu i teraz” przed jego oczami.

Wynika stąd zupełnie inna optyka. Linke nie opowiada, on po prostu przeżywa wszystko, co widzi, w czym uczestniczy.

Wyolbrzymia i deformuje kształty, podporządkowuje zamierzonej ekspresji ukazanej sceny sugestywnie migocące czy pelzające światła, swobodnie rzuca plamy barwne, celem wzmożenia gwałtowności efektu. Nie są to jednak nigdy efekty czysto formalne, gdyż sztuka Linkego,

podobnie jak twórczość Grottgera, realizuje nader świadomie podjęte ideowe przesłanie.

Artur Grottger i Bronisław Linke, ponad przepaścią dzielących ich lat, oddają swoją twórczość w służbę określonych idei.

Grottger jako nieodrodny syn klasyczo-romantycznej epoki, w której dominowała treść nad formą, Linke jako przynależny do nurtu dwudziestowiecznej sztuki europejskiej, reprezentowanego przez walczących sztuką o nowy świat artystów niemieckich, bliskich ekspresjonizmowi, jak Georg Grosz czy Otto Dix, a przede wszystkim — związany z polskim ugrupowaniem „Czapka Frygijska”, podkreślającym ważność tematu.

Ta dominanta treści nad formą, występująca zresztą ze zrozumiałych względów we wszystkich dziełach wymienionych już we wstępie artystów europejskich, stanowiących protest przeciwko wojnie, przybiera u każdego twórcy odrębny wyraz.

Grottger operuje klasyczną harmonią kształtu, Linke — deformacją wszelkiej formy. Grottger, mimo drastyczności tematu — pozostaje powściągliwy, czasem — rzecz można — nawet wytworny, Linke — atakuje drapieżną brutalnością.

Subtelnej idealizacji Grottgera, pozwalającej w niektórych scenach *Wojny* na ukazanie wdzięcznych postaci i łagodnych, ciepłych, uczuć ludzkich, przeciwstawia Linke naturalistycznie ujętą materię świata, w którym pozostaje już tylko cierpienie i śmierć.

Te naturalistyczne, ostro zarysowane fragmenty rzeczywistych postaci i przedmiotów, łączy twórca cyklu *Kamienie krzyczą* w kształt nowy, przybierający wraz z towarzyszącymi mu odwiecznymi, jak kwitnące kwiaty, symbolami, znaczenie przekazu ogólnoludzkiego.

Pozbawiony oznak indywidualnego cierpienia, kierowany apriorycznym wyrokiem boskim człowieczek Hieronima Boscha — wielkiego prekursora tych ujęć — przeistacza się w dziełach Linkego w tragiczną postać ucłowieczonego kamiennego kolosa, bądź — pozbawioną materialnej substancji sylwetkę zadręczonego na śmierć męczennika.

Nierealna przestrzeń surrealistów, którym pokrewna jest także sztuka Linkego, zmienia tu swój charakter, zbliżając się lub oddalając od widza, uwypuklając lub wchłaniając główne motywy, zawsze jednak posłuszna humanistycznemu przesłaniu artysty.

Ucłowiecza on całość swoich kompozycji, w których ludzką wymowę zyskuje spleciony w paroksyzmie bólu słup telegraficzny, z symboli męczeństwa złożona świąteczna choinka, czy główny motyw spalonego domu.

Mimo jednak głębokich różnic, dzielących Artura Grottgera i Bronisława Wojciecha Linkego — przedstawicieli dwóch różnych epok

i odmiennych wszak plastycznych dążeń — łączy ich pragnienie ocalenia ludzkości przed największym złem, jakie człowiek może zgutować człowiekowi na ziemi — przed wojną.

I, mimo odrębności stylu tych dwóch artystycznych wypowiedzi, stwierdzić można, że sztuka Grottgera i Linkego wyrasta z jednego pnia — wielkiej europejskiej kultury. Ale nie tylko.

Polska tradycja, historia, realia przenikają ich twórczość. I chociaż dążą do wspólnego celu w analizowanych tu rycinach, przesłankę ich dzieła stanowią wydarzenia narodowe i, będąc zarazem ich osobistymi doświadczeniami, prowadzą ku nadrzędnym wartościom ogólnoludzkim.

Wanda Nowakowska

LA PEINTURE POLONAISE CONTRE LA GUERRE
ARTUR GROTTGER ET BRONISŁAW LINKE
— PROTESTATIONS DE DEUX ÉPOQUES

Deux artistes éminents — Artur Grottger au XIX-ème siècle (1837—1867) et Bronisław Wojciech Linke au XX-ème siècle (1906—1962) se placent par leur peinture parmi les plus grands peintres du monde s'opposant comme Francisco Goya ou Pablo Picasso à la guerre.

Une noble idée de mettre l'humanité à l'abri de la dépravation et l'anéantissement présidant à la création des artistes s'est pleinement exprimée par 11 cartons de dessins d'Artur Grottger, intitulés *La Guerre*.

Etant témoin d'une atroce souffrance préparée aux hommes par les hommes, le XX-ème siècle a laissé dans notre art une des plus grandes protestations contre l'atrocité de la guerrier cycle de 14 aquarelles et dessins de Bronisław Wojciech Linke „Les pierres crient”.

Grottger et Linke créaient leurs cycles contre la guerre dans le but d'encourager l'humanité à faire évacuer de sa pensée l'idée de la guerre. Les deux artistes concevait cela d'une manière tout à fait différente -chacun s'exprimait conformément à l'époque où il vivait, aux courants d'art lui propre, aux expériences individuelles des événements sanglants et finalement conformément au style personnel d'expression artistique.

Artur Grottger — fils du peuple privé de l'indépendance partagé entre trois envahisseurs, fort oppressé mais toujours aspirant à la liberté — a démontré l'héroïsme et la tragédie de l'insurrection de 1863. Ainsi li a passé à la problématique universelle dirigée contre la guerre en lui attribuant la forme propre à l'époque classique et romantique.

Bronisław Wojciech Linke a exprimé son vécu individuel en tant que Polonais dans la vision saisissante de la lutte et de la destruction de Varsovie — symbol de l'anéantissement par la guerre.

Les deux artistes ont créé sur la canevas de leurs expériences nationales l'art disant à l'humanité *Plus jamais à la guerre*.