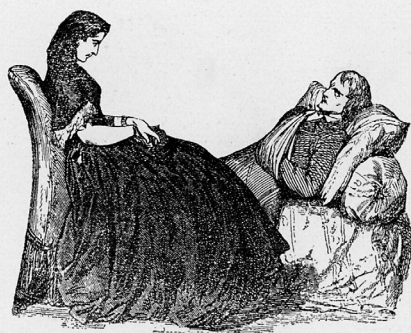




205 (1861)



206 (1861)



207 (1861)



208 (1861)



209 (1862)



210 (1862)



211 (1862)



212 (1862)



213 (1862)

il. 1 Zestawienie zamieszczone w: J. Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, Kraków 1910, s. 319

Medium i kontekst O ilustracjach prasowych Artura Grottgera

Mariusz Bryl

Uniwersytet Adama Mickiewicza

Ilustracje Artura Grottgera w prasie wiedeńskiej to jeden z takich tematów polskiej historii sztuki, które cechuje ambiwalentny status. Choć działalność artysty na tym polu uwzględniana jest w literaturze przedmiotu, to jednak nie doczekała się dotąd odrębnego opracowania. Oczywiście niniejszy tekst nie ma takich ambicji, pozostając w ograniczonych ramach niewielkiego artykułu, koncentrować się będzie na problemie de- i rekontekstualizacji ilustracji prasowych Grottgera. Imperatyw kontekstualizacji dzieł sztuki należy do konstytutywnych składników paradygmatu dominującego w naszej dyscyplinie¹. Ilustracja prasowa jako medium wydaje się wręcz stworzona do takiej analizy. Jednak przed 100 laty, gdy panował paradygmat stylistyczno-genetyczny, rzecz wcale nie była oczywista. Przeciwnie, ich dekontekstualizacja wydawała się najwłaściwszym podejściem. W niniejszym tekście skonfrontuję ówczesną dekontekstualizację ilustracji Grottgera (przypadek Jana Bołoz Antoniewicza) z podejściem rekontekstualizacyjnym (*case study*). W podsumowaniu zastanowię się nad dialektyką de- i rekontekstualizacji w badaniach nad XIX-wieczną ilustracją prasową.

Przytoczmy podstawowe fakty. Przez kilka lat współpracy z wiedeńskimi czasopismami i wydawnictwami albumowymi (1859–1865) Grottger miał wykonać kilkaset ilustracji. Jan Bołoz Antoniewicz doliczył się ich „około 250”², jednak według mojej kwerendy ich liczba nie przekracza 200³. Prace te ukazywały się w czasopismach wydawanych przez Rudolfa von Waldheima, głównie w „Mussestunden”. Osobną grupę tworzą ilustracje zamieszczane nie w prasie, ale w publikacjach o tematyce historycznej. Te prasowe podzielić można na kilka grup, wśród których najliczniejsze są ilustracje do powieści i opowiadań w odcinkach. W sumie stworzył Grottger 108 takich ilustracji, wzbogacając nimi 22 utwory. I to właśnie ten ostatni zbiór interesować nas będzie w niniejszym tekście.

Jan Bołoz Antotoniewicz: ilustracje Grottgera jako „arcydzieła” prowadzące do arcydzieł

Autorem najbardziej wszechstronnego ujęcia fenomenu Grottgerowskich ilustracji jest Jan Bołoz Antoniewicz, który w swojej monografii traktuje je jako istotny czynnik genetyczny kartonowych cykli artysty. Nie było to podejście wówczas powszechne wśród admiratorów twórczości Grottgera. Stało, jak zauważał Bołoz:

¹ Zob. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

² J. Bołoz Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, s. 256.

³ Zob. M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 238.

w sprzeczności do ogólnego sądu, który o tej jego działalności ilustratorskiej nie może mówić bez wylania kilku łez współczucia nad geniuszem, marnującym rzekomo swe świetne zdolności na takie przygodne a wyczerpujące robótki⁴.

Tymczasem, według Bołoz, bez owej intensywnej pracy ilustratorskiej, bez umiejętności dzięki niej nabytym, Grottger nie byłby przygotowany do podjęcia i realizacji nowego wyzwania. Umiejętności te, z grubsza rzecz ujmując, były dwojakiej natury. Po pierwsze, odnosiły się do techniki. To właśnie:

w ilustracji ujawnia się najwcześniej ów stanowczy rozdział, jaki artysta teraz w swej twórczości z punktu widzenia techniki przeprowadza⁵.

Dotychczas chwiała się jego sztuka [...] między światem wielobarwnym a jednobarwnym, między malarstwem i rysunkiem⁶.

W drzeworycie uczy się zaś artysta redukcji zjawisk barwnych świata rzeczywistego do barwy czarnej i białej, do światła i cienia. [...] Pracując przez trzy lata jako grafik, miał Grottger czas rozpatrzyć się w bezbarwnym, albo raczej [...] pozornie tylko bezbarwnym świetle⁷.

Grottger traktował bowiem rysunek – nie tylko w kredkowych cyklach, ale już w ołówkowych ilustracjach drzeworytniczych – w sposób malarski, wychodził od relacji barwnych. I właśnie tej „ustawicznej usilnej transpozycji motywów barwnych na niebarwne zawdzięczają te drzeworyty siłę i stanowczość swej ekspresji, zdecydowany i pewny siebie charakter artystyczny”⁸.

Po drugie zaś, owe umiejętności odnosiły się do przedstawiania postaci ludzkich, ich fizjonomii, stanów emocjonalnych, a także strojów oraz rekwizytów. Przede wszystkim ilustracje dopomogły w stworzeniu „idealnej fizjonomii polskiej, męskiej i niewieściej”⁹. Przykładowo, „przedzierzgnie się i malarz płowowłosej o rysach poetycznie wyrafinowanych z obrazku do *Modelu w masce* w twórcę-myśliciela z pierwszego obrazu *Wojny*”¹⁰. Ważniejsze jednak, podkreśla Bołoz, „są typy kobiece”¹¹. Przy czym początkowo „wyglądają te kompozycje rzeczywiście raczej na wzory kostiumów”. Jednak z czasem „artysta zaczyna podporządkowywać je wyższemu nastrojowi. [...] Wyraz psychologiczny się pogłębia i odzywają się struny sercowe”¹². To ostatnie – umiejętność nie tylko charakterystyki fizjonomicznej postaci, ale także oddania ich stanów emocjonalnych oraz relacji psychologicznych między bohaterami, stanowiło najgłębiej sięgający czynnik genetyczny Grottgerowskich cykli. Artysta przedstawia „rozpac”, „oburzenie”, „tragizm namiętny”, „przeżalenie”, „niemy ból i tragedię wdowiego stanu”¹³. Zatrzymajmy się na chwilę, razem z Bołozem, przy tym ostatnim przedstawieniu, oznaczonym na ilustracji numerem 209 [il. 1].

Tą ostatnią postacią, ilustracją do powiastki Temmego *Der Verschollene* (wł. *Flüchtingsleben*)¹⁴ wkracza on [tj. Grottger] już rzeczywiście w sferę głębokiej uczuciowości niewieściej z *Warszawy i Polonii*. W odnośnym tekście *Mussestunden* [...]

⁴ J. Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, s. 246.

⁵ *Ibidem*, s. 246–247.

⁶ *Ibidem*, s. 247.

⁷ *Ibidem*, s. 249.

⁸ *Ibidem*, s. 254.

⁹ *Ibidem*, s. 249. „Tej pracy ilustratorskiej zawdzięcza też Grottger głównie w dalszej konsekwencji inny nader ważny nabytek: niezrównaną swą estetykę stroju współczesnego” – uzupełni swą myśl Bołoz (*ibidem*).

¹⁰ *Ibidem*, s. 315.

¹¹ *Ibidem*, s. 316.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W tym miejscu musimy skorygować Bołoz: w przypadku tego przedstawienia chodzi o *Flüchtingsleben* J. D. H. Temmego (a nie o *Der Verschollene* A. Schradera, który to utwór Grottger również ilustrował, stąd pewnie „przejęzyczenie” autora). Jodocus Donatus Hubertus Temme (1798–1881) był niemieckim politykiem, prawnikiem i płodnym pisarzem, specjalizującym się w historiach kryminalnych; uznawany jest nawet za prekursora czarnego kryminału. Zob. D. P. Rudolph, *Mord im Waisenhaus. Ein wilder Ritt durch die Traditionslosigkeit des deutschen Krimis. Appendix: Temme oder: Die Geburt des Noir*, [w:] *Krimijahrbuch*, Hrsg. *idem*, Wuppertal 2006.



il. 2 A. Grottger, ilustracja do *Flüchtingsleben* J. D. H. Temmego, „Mussestunden” 1862, nr 4

czytamy: „Najcięższa boleść malowała się na jej bladej a szlachetnej twarzy. Dwoje drobnych dzieciak drzemało na sofie. Gdy koło nich przechodziła, blade jej oblicze pokrywało się boleścią”. Tych kilka słów tekstu przekomponowuje Grottger po mistrzowsku, stawiając w tej ilustracji, z której wyjmuję tu jedynie postać bohaterki, na pierwszym planie żalobną postać matki, odbijającą się nader efektownie od jasnego tła ściany, na którą pada z prawej strony pełne światło słoneczne, oblewając także nadobną grupę dwojga dzieciak, drzemiących na sofce w głębi obrazu¹⁵.

Zacytowany fragment doskonale charakteryzuje Bołozowy *modus operandi* względem prasowych ilustracji Grottgera, który nie ulega zmianie nawet wtedy, gdy autor wyjątkowo, jak w tym przypadku, przywołuje obrazowany tekst. Na początku znajdujemy potwierdzenie tego, o czym była już mowa: ilustracje prasowe interesują Bołozę przede wszystkim jako czynnik genetyczny Grottgerowskich cykli. Następnie badacz przytacza fragment powiastki, do którego odnosi się ilustracja Grottgera. Nie jest to jednak przytoczenie dokładne. Zacytowane przez Bołozę zdania nie występują w utworze źródłowym bezpośrednio po sobie, ale stanowią część większej całości, zarysowującej pełniejszy kontekst narracyjny momentu przedstawionego przez Grottgera¹⁶. Historyk sztuki potraktował ów utwór dość swobodnie, redukując powieściowy opis ilustrowanej sytuacji do minimum niezbędnego dla celów swojej analizy, ale niewystarczającego, by uchwycić całościową relację między obrazem a tekstem. Co ważniejsze, choć uznał ilustrację za niezwykle

¹⁵ J. Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*, s. 316.

¹⁶ Zob. J. D. H. Temme, *Flüchtingsleben*, „Mussestunden” 1862, nr 4: „In einem der oberen Zimmer des Wirtshauses befand sich eine junge Frau in tiefer Trauerkleidung. Das schwerste Leiden sprach aus ihrem bleichen, fränkischen Gesichte. Aber aller Schmerz, aller Gram, alles Elend, das sie erdulden haben, das sie noch erdulden mochte, hatte den Stempel eines edlen, mutigen Charakters, eines klaren und kräftigen Willens in dem blassen Gesichte nicht vertilgen können. Sie schritt in unruhiger Erwartung, aber auf Alles, was kommen möge, gefasst, in dem Zimmer auf und ab. Ihre beiden Kinder ruhten auf einem Sopha. Sie Schliefen, aber völlig ausgekleidet. Der Schlaf hatte die Ermüdeten überrascht. Der Mutter, wenn sie an ihnen vorüberschritt, wurde das bleiche Antlitz schmerzvoller. »Arme Waisen!« flüsterten ihre Lippen zu den freundlichen, friedlich schlummernden Gesichtern hinunter”. Pogrubieniem zaznaczone są zdania uwzględnione przez Bołozę.



a)



ng auch dreimal mehr Nähe und Lust. „Schreiberei“ erlernen mußte. Einig



b)



199 (1860)

200 (1860)

il. 3 a) ilustracje Grottgera z „Mussstunden” z fragmentami zaznaczonymi ołówkiem przez Bołoz
b) fragmenty ilustracji zamieszczone w: J. Bołoz Antoniewicz, *Grottgger*, Lwów 1910, s. 317

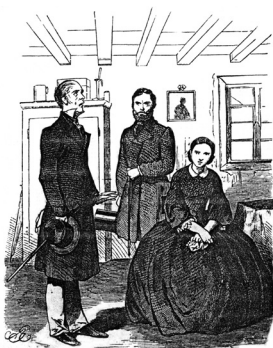
udaną transpozycję tekstu na obraz, nie zreprodukował jej w całości [il. 2], ale „wyjął” z niej „jedynie postać bohaterki”, odtworzenie całej sceny pozostawiając ekfrazie.

Badacz, uznając ilustracje prasowe Grottgera za ściśle związane z genezą cykli, traktował je jako swego rodzaju „wprawki warsztatowe”, w ostatnim okresie powstające równolegle do pierwszych cykli¹⁷. I choć nazywał niektóre z nich „małymi arcydziełkami sztuki ilustratorskiej”¹⁸, to bez wahania, w większości przypadków, ingerował w ich strukturę, „wyjmując” poszczególne postaci lub wyodrębniając fragmenty przedstawień zgodnie z logiką swojego genetycznego wywodu. Niekiedy owa ingerencja nie tylko zresztą była wirtualna, ale wręcz naruszała materialną strukturę dzieł. Na egzemplarzach „Mussstunden” przechowywanych w Bibliotece Narodowej w Wiedniu zachowało się wiele śladów aktywności Bołoz polegających na zaznaczeniu fragmentów do zreprodukowania w jego monografii Grottgera [il. 3]. Jeśli dla malarza, jak dowodził Bołoz, ilustracje te były ważnym elementem rozwoju artystycznego prowadzącego do powstania cykli, to dla genetycznie zorientowanego badacza musiały stać się istotnym obszarem eksploracji, jednak właśnie nie jako przedmiot sam w sobie, ale jako ilustratorskie „arcydziełka” prowadzące do prawdziwych arcydzieł¹⁹.

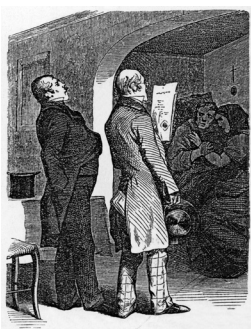
¹⁷ Jak podkreśla J. Bołoz Antoniewicz (*op. cit.*, s. 246), Grottgger przechodzi „bezpośrednio od tych robót graficznych do cyklów: dziś odłożył ołówek ilustratorski, by zaraz nazajutrz chwycić za kredkę i zacząć *Warszawę*. A skończywszy ją, powróci znowu do drzeworytu i ilustracji, przegradzając nimi pracę twórczą nad drugą *Warszawą* i *Polonią*”.

¹⁸ *Ibidem*, s. 255.

¹⁹ O jednej z ilustracji do *Eine Klostersgeschichte* Temmego pisał Bołoz (*ibidem*, s. 308–309): „Bohater tej powiastki [...] błąka się nocną porą po zwaliskach nadmorskiego klasztoru. [...] zdejmie go strach na jakiś szelest i na widok białego widma, jakby pokutującej zakonnicy. »Była to atoli tylko igraszka rozdrażnionej fantazji«, uspokaja autor. Ale rysownik chwytą się tego motywu i daje kompozycję, która, sądząc jeszcze po resztkach (tutaj Bołoz nawiązuje do utraty jakości artystycznej rysunków Grottggera w procesie rytowania drzeworytów w zakładzie Waldheima – M. B.), musiała być świetną. Należy ona niewątpliwie [...] do filiacji motywu zjawiającego się ducha, filiacji kończącej się na wizji z piątego obrazku *Lituanii*”.



a)



b)

il. 4 a) A. Grotgger, ilustracje do *Die Macht der Verhältnisse* E. Hammera („Mussestunden” 1859, nr 40–44)
b) A. Grotgger, ilustracje do *Finkenthal* E. Hammera („Mussestunden” 1862, nr 11–16)

Na koniec, w celu podsumowania tej części naszych rozważań (i zarazem otwarcia ich na zapowiedziane *case study*) przytoczmy słowa samego Bołozza, w których dobitnie wybrzmiewa jego nastawienie do twórczości ilustratorskiej Grottgera – ze szczególnym odniesieniem do tego jej zbioru, który nas tutaj interesuje, czyli do ilustracji do „powiastek” publikowanych w odcinkach:

Grotgger czuje się przecież w swych ilustracjach od tekstu zupełnie niezawisłym. Okoliczność, czy autorem ilustrowanej przezeń powiastki jest Kürnberger lub Schrader, Jokai, Temme lub Brecher, nie wpływa bynajmniej na stopień artystyczny jego drzeworytów, stanowiących razem pewną całość, o jednolitej linii rozwojowej. Ostatecznie ilustruje Grotgger zawsze tylko samego siebie²⁰.

To stanowisko Bołozza jest ciekawe o tyle, że implikuje konieczność już nie zdefragmentowanego lub jednostkowego, ale całościowego spojrzenia na ilustrację; i to w ujęciu chronologicznym – jako cykli narracyjnych o własnej „linii rozwojowej”. Czy rzeczywiście zasadne jest twierdzenie o ewolucji stylu przedstawieniowego, można mieć wątpliwości – choćby wobec poniższego zestawienia dzieł z pierwszego i końcowego okresu [il. 4]. Aby jednak wiążąco rozstrzygnąć tę kwestię, należałoby przeprowadzić całościową wewnętrzną komparatystykę tych *quasi*-cykli, na którą nie ma tutaj miejsca.

Brak go tu także na komparatystykę zewnętrzną polegającą na porównaniu ilustracji Grottgera z tymi autorstwa innych artystów [il. 5], której celem byłoby analityczne ujęcie, uchwytnej zresztą na pierwszy rzut oka, specyfiki rysunków Grottgera. Taka analiza, podobnie jak komparatystyka wewnętrzna, oznaczałaby porzucenie Bołozowej fragmentacji i izolacji pojedynczych ilustracji, zakładając konieczność całościowego ujęcia ich wizualno-narracyjnej struktury. Jednak nadal badalibyśmy dzieła w sztucznym, stworzonym przez nas kontekście – nigdy przecież nie funkcjonowały one jako „komiksowe cykle”. W ten sposób nie zbliżylibyśmy się do naszego celu, jakim jest rekontekstualizacja ilustracji Grottgera, polegająca nie tylko na analizie relacji obraz–tekst, ale także na ponownym włączeniu ich w recepcyjną praktykę czytelników powieści w odcinkach zamieszczanych w XIX-wiecznej prasie. Temu poświęcone będzie nasze *case study*.

Case study: ilustracje Grottgera do *Eine kokette Frau* J. D. H. Temmego²¹

Czytelnicy „Mussestunden”²² (widzimy ich implikowane postaci w winiecie [il. 6]), którzy w październiku 1861 sięgnęli po swoje ulubione czasopismo, a konkretnie po jego numer 30, by oddać się lekturze nowej powieści jednego ze znanych i cenionych autorów, ujrzeni ilustrację Grottgera przedstawiającą jeźdźca na koniu, pędzącego w górzystym pejzażu i rzucającego jakby trochę niespokojne spojrzenie na widza [il. 7a]. W ten sposób, zanim jeszcze rozpoczęła się lektura, zadzierzgnięta została więź między czytelnikiem a bo-

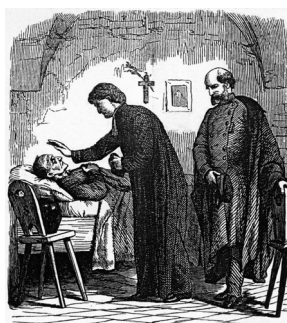
²⁰ *Ibidem*, s. 248.

²¹ Przez wzgląd na ekonomię wyводу do analizy wybrałem niedługi utwór, drukowany w 4 odcinkach (a nie np. w 10, bo byłyby i takie). Jest to istotne o tyle, że rekontekstualizacja ilustracji Grottgera, polegająca na ponownym włączeniu ich w proces lektury powieści Temmego, jakiej dokonywał XIX-wieczny odbiorca, może nastąpić jedynie na drodze „powtórzenia” ówczesnego, znacznie rozciągniętego w czasie procesu zapoznawania się z tekstem, kiedy następowała jego interakcja z obrazami Grottgera, określona strategią nadawczą artysty. Inaczej mówiąc: sens zamierzonej przeze mnie rekontekstualizacji polega na umożliwieniu współczesnemu czytelnikowi owego „powtórzenia” i dzięki temu doświadczenia ilustracji Grottgera w ich pierwotnym, intencjonalnym kontekście funkcjonowania. Procesualność lektury implikuje zatem eks-tensywność przyjętej przeze mnie metody.

²² „Mussestunden” (Wolne chwile) z podtytułem „Illustriertes Familienblatt” redagowane były przez R. von Waldheima i drukowane w jego zakładzie ksylograficznym (w tytulaturnej roczników podtytuł miał wersję bardziej rozbudowaną: „Illustriertes Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung” [ilustrowana gazeta rodzinna dla rozrywki i nauki]). Czasopismo ukazywało się w latach 1859–1863, początkowo cztery razy w miesiącu, a od 1860 r. trzy razy na miesiąc (zob. A. Estermann, *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1850–1880. Biographien-Programme*, t. 1, München 1988, s. 596). Można powiedzieć, że „Mussestunden” były skromniejszą i efemeryczną wiedeńską wersją lipskiego długowiecznego czasopisma „Die Gartenlaube” (ukazywało się ono od 1853 do 1944 r.). Od 1860 r. każdy egzemplarz liczył 12 stron, wypełnionych, obok utworów literackich, artykułami o najróżniejszych tematyce. W periodyku, dostarczającym „lekką, łatwą i przyjemną” strawę duchową, pierwszorzędne miejsce przysługiwało drukowanym w odcinkach powieściom lub opowiadaniom poczytnych autorów, które każdorazowo rozpoczynały numer – to właśnie zamieszczane na pierwszej stronie ilustracje Grottgera do tych utworów są przedmiotem naszego zainteresowania.



a)



b)

il. 5 a) G. Kühn, ilustracje do *Roland und Diek* A. Schradera („Mussestunden” 1859, nr 9-14)

b) K. Svoboda, ilustracje do *Wer war der Mörder?* J. D. H. Temmego („Mussestunden” 1861, nr 19-23)

haterem. Rodzi ona szereg pytań (kim jest ów jeździec, dokąd zmierza, skąd ten pośpiech, dlaczego odwraca się i spogląda w bok), które wywołują zaciekawienie i oczekiwanie szybkiego wyjaśnienia w toku lektury. Tymczasem zostaje ono znacznie odroczone i podzielone na etapy: czytelnik, jeśli chce odpowiedzi, musi na dłużej oddać się obcowaniu z tekstem. Opowiadanie Temmego²³ rozpoczyna rozdział *Ekscelecja*:

Piękna młoda dama spacerowała w urokliwym ogrodzie. Jej ubiór świadczył o tym, że znajdowała się w okresie półzałoby. Jasne, świeże oblicze, żywo błyszczące oczy, czerwonowiśniowe usta stworzone dla rozmowy i śmiechu – wszystko to zupełnie nie pasowało do ciemnej sukni²⁴.

Bohaterka nie była jednak sama, towarzyszył jej „gruby, niemłody już oficer huzarów”, wyraźnie zasmucony. Starał się przekonać kobietę, by wyszła za niego za męża. Ich dialog nie pozostawia wątpliwości co do tego, że młoda, 19-letnia wdowa przekomarza się jedynie z adoratorem, odpowiadając na jego poważne zaloty z właściwą sobie kokieterią. W końcu zgadza się, „całkowicie na poważnie”, podać datę, kiedy zamierza oddać mu rękę: „w moje trzydzieste piąte urodziny będę Pańska” – deklaruje.

Jak dalej pisze Temme:

Oficer przeraził się.

– To jeszcze szesnaście lat.

– Odjąć osiem dni.

– Pani znowu szydzi²⁵.

Konwersacja trwałaby jeszcze długo, gdyby nie przybycie ordynansa z rozkazami. Major otrzymuje rozkaz podjęcia pościgu za przywódcą „przeklętych demokratów”, którzy wywołali w stolicy bunt. Człowiek ów miał być sądzony i rozstrzelany, tymczasem zbiegł, kierując się ku szwajcarskiej granicy, przebiegającej w pobliżu zamku młodej wdowy. „Kokietka” zapytała o nazwisko owego zbiega. „Nazywa się Braun, powiedział oficer, adwokat ze stolicy. Adwokaci i literaci są najgorsi. – Młoda wdowa, dotąd tryskająca życiem, całkowicie zbladła. – Major tego nie widział²⁶. Odbiorca po raz pierwszy skonfrontowany zostaje tu z autentyczną reakcją bohaterki, niemaskowaną kokieterią. Można założyć, że wytracony z płynnego toku lektury, czytelnik powraca teraz do pierwszej strony, by ponownie przyjrzeć się jeźdźcowi i zidentyfikować go – jak się okaże: słusznie – z uciekinierem. Po chwili przerwana lektura zostaje na nowo podjęta. Przed bohaterką rozpościera się tonący w białym kwieciu ogród. „Braun! powiedziała. – Jej całe serce wydawało się wypełniać to imię²⁷. Tymczasem niepostrzeżenie nadchodzi chory na umyśle brat jej zmarłego męża. „Braun!” – dziwi się, zwracając do szwagierki. – „Czyż kwiaty nie są białe, siostrze? [...] To zależy od tego, jak się je widzi²⁸ – „kokietka” wraca z konieczności do swojej roli i konwersuje ze szwagrem, który również chciałby pojąć ją za żonę. Zazdrosny o jej względy, które, jak mu się wydaje, okazuje ona huzarom, sam postanawia przyłączyć się do tej formacji i zastrzelić swoich konkurentów: grubego majora von Rothenfelsa i porucznika Schreckenberga. „Czy mam rację?”²⁹ – pyta szwagierkę. Młoda wdowa, o czym czytelnik dowiaduje się dopiero teraz, słuchała słowotoku mężczyzny z roztargnieniem, a jej oczy błędziły gdzieś w dali. Nagle „coś zauważyła, co całkowicie przeppełniło ją lękiem. – Z pewnością, z pewnością, odpowiedziała choremu na umyśle. – O mój Boże! krzyknęła potem w wielkim strachu. – Chory na umyśle zaśmiał

²³ J. D. H. Temme, *Eine kokette Frau*, „Mussestunden” 1861, nr 30–33.

²⁴ „Mussestunden” 1861, nr 30, s. 349.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 350.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

się złowrogo [podkreśl. M. B.]”³⁰, myśląc, że bohaterka przestraszyła się jego zapowiedzi. Teraz czytelnik ma już całkowitą jasność: dzięki ilustracji na własne oczy może zobaczyć to, co zobaczyła bohaterka, co przepełniło ją strachem i od czego „jej oczy nie mogły się oderwać”³¹.

„Kokietka”, by pozbyć się szwagra, ponagla go: ma on natychmiast iść do zamku i zabrać się, tak jak postanowił, za pisanie listu do króla z prośbą o uczynienie go huzarem. Konwersując na ten dość absurdalny temat, bohaterka cały czas, niezauważalnie dla szwagra, wodzi wzrokiem w oddali. „Wszzechmocny Boże! – krzyknęła nagle głośno. Musiała zobaczyć coś przerażającego”³². Co? Tęgo już ilustracja nie pokazuje – czytelnik musi ponownie uzbroić się w cierpliwość. Tymczasem, „kokietka”, wyraźnie zdesperowana, bierze szwagra za rękę i prowadzi do zamku, by jak najszybciej napisał ów list. Zostawiwszy go tam, sama wraca do ogrodu.

W tym miejscu następuje cięcie narracyjne i rozpoczyna się drugi rozdział (*Ścigany*), w którym do głosu dochodzi narrator, pytając: „Co zobaczyła piękna, młoda wdowa?”³³ Otóż dowiadujemy się, że z położonego na wzniesieniu zamkowego ogrodu roztaczał się widok na rozległą dolinę między gęsto zadrzewionymi wzgórzami. Rozegrało się tam coś, co wdowa mogła śledzić wzrokiem. Następuje sugestywny opis jeźdźca pędzącego na koniu zmuszanego przezeń do skrajnego wysiłku; sam mężczyzna jest blady ze zmęczenia i strachu. „Naprzód, naprzód! – Koń biegł coraz szybciej, jak szalony; dyszał coraz mocniej, gwałtowniej. – **W pewnym momencie przewrócił się** [podkreśl. M. B.]”³⁴. Teraz czytelnik dowiaduje się o wydarzeniu spoza kadru ilustracji, które tak wstrząsnęło „kokietką”. Uciekinier, oddalony od bezpiecznej gęstwiny wąwozu o zaledwie pięćdziesiąt kroków, leży teraz w otwartej przestrzeni, nie mogąc się ruszyć, przygnieciony przez swego rumaka, w dodatku tak nieszczęśliwie, że przeszywa go straszliwy ból kontuzjowanej przy upadku ręki. Tymczasem słychać już zbliżający się pościg.

Nagle na drodze pojawia się dwoje wieśniaków. Mężczyzna, rozpoznawszy Brauna, nie chce mieć z nim nic wspólnego, uważając, że przez takich jak on potrzeba więcej policji, a zatem i wyższych podatków. To, że „demokraci” walczą, jak wyjaśnia Braun, o „wolność i prawa ludu”, nie ma dla chłopca znaczenia. Odchodzi on pośpiesznie, by zbliżający się huzarzy nie wzięli go za współnika ściganego. „I za takich ludzi się walczyło!” – krzyczy Braun. „Lud nie jest tego wart”³⁵. Wieśniaczka lituje się w końcu nad zbiegiem i pomaga mu wydostać się spod wierzchowca. Oboje stają przed furtką w murze prowadzącą do zamkowego ogrodu. „Ale co to? – Po przeciwnej stronie klucz obrócił się w zamku”³⁶. Na tym kończy się pierwszy odcinek „powiastki”



il. 6. Strona tytułowa „Mussestunden” 1861, nr 30a

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 351.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 352.

³⁶ *Ibidem*.

Temmego. Czytelnik może odetchnąć z ulgą: bohater znajdzie kryjówkę. Może też wyobrażać sobie, że to „kokietka”, otwierając furtkę, ratuje bohatera. I czekać do następnego niedzielnego popołudnia, by przekonać się co do trafności swojej antycypacji.

Pierwsza strona kolejnego numeru „Mussestunden” wita czytelnika dynamiczną sceną we wnętrzu z udziałem trzech osób [il. 7b]. Starszy mężczyzna po prawej chwytą wyciągniętą ręką młodego bohatera siedzącego po lewej, podczas gdy młoda kobieta przyciska go z całej siły do piersi. Czytelnik nie ma wątpliwości, że młodzieniec to Braun, kobieta zaś to „kokietka”. Przekonuje się zarazem, że jego antycypacja była poprawna: rzeczywiście dziewczyna uratowała zbiega, otwierając furtkę i ukrywając go w ogrodzie otoczonym wysokim murem zamkowym. Między sceną przy furtce a tą zobrazowaną przez Grottgera otwiera się jednak zbyt szerokie pole niedookreślenia, żeby czytelnik był zdolny samodzielnie je wypełnić. Przystępuje on zatem do lektury, zaintrygowany tytułem trzeciego rozdziału (*Znienawidzona*), który rozpoczyna ten odcinek. Okazuje się, że „kokietka” jest przedmiotem nienawiści Brauna; uczucia tak silnego, że nawet w obliczu czekającej go na zewnątrz śmierci wzbrania się on przed wejściem do ogrodu, widząc, kto niesie mu ratunek. Wywiązuje się pełen dramatyzmu dialog, ujawniający ich bliską niegdyś relację. „Roberciel!” – bohaterka zrozpaczona niewzruszoną postawą Brauna zwraca się do niego po imieniu. „Niech mnie Pani zostawi!”³⁷ – pada lodowata odpowiedź. Ta niespójność emocjonalna – z jej strony zaangażowanie uczuciowe, z jego strony odpychający chłód – utrzymywana będzie przez większą część opowieści. W końcu udaje się jej przekonać Brauna („Czy chce Pan zabić także Pańską biedną matkę?”³⁸ – na takie *dictum* bohater poddaje się) do przekroczenia progu ogrodu i podążenia ku bezpiecznej kryjówce w pawilonie ogrodowym. Tymczasem wieśniaczka, zapytana o zbiega przez huzarów, którzy dotarli na to miejsce, kieruje ich na mylny trop: „Widziałam jak w pośpiechu biegł ku wąwozowi”³⁹. Niebezpieczeństwo zostaje zatem, przynajmniej na razie, oddalone.

Utwór Temmego jest opowieścią o zdradzonej miłości, a także o nienawiści zrodzonej ze zdrady, w końcu zaś – o próbie odzyskania utraconej miłości. Od momentu, gdy bohaterka ujrzała pędzącego zbiega, jego upadek oraz zniknięcie (kiedy wróciła do ogrodu po odprowadzeniu szwagra, zobaczyła już tylko samego martwego konia, Braun stał wtedy z wieśniaczką przy murze ogrodu), czytelnik ma dostęp do jej prawdziwych myśli i uczuć, nawet jeśli „dla świata” są one nadal ukryte pod maską kokieterii. Myśli Brauna, uzasadniające jego lodowaty chłód wobec młodej wdowy, poznajemy dzięki monologowi wewnętrznemu bohatera, pozostawionego w pawilonie przez bohaterkę, która udała się po pomoc do zamku. „Jak ja jej nienawidzę! Nadal jest przepełnionym kokieterią arystokratycznym stworem bez serca! Raz już mnie zdradziła. Nigdy więcej!”⁴⁰. Mężczyzna postanawia, że nie da się ponownie oszukać, nie da sobie ponownie złamać serca, będzie trwał w swojej nienawiści wobec „kokietki”. Sama bohaterka daje mu do tego asumpt, kryjąc w rozmowie z nim prawdziwe uczucia pod maską kokieterii, niepewna jego prawdziwych uczuć wobec niej. Uczuć, które – czytelnik otrzymuje pewną wskazówkę – wcale nie są tak niewzruszone: „Jak bardzo by się nie upewniał co do swej nienawiści i wstręcie wobec opiekunki, obawiał się jednak owej opieki”⁴¹. Młoda wdowa wraca do pawilonu z wiernym sługą Joachimem, znajdującym się na felcerstwie. Bada on rękę Brauna, diagnozuje nie złamanie, ale zwichnięcie, i ordynuje bolesny zabieg nastawienia barku. Właśnie ten moment przedstawił Grottger na ilustracji.

Młoda dama wykonywała posłusznie każdą wskazówkę starego mężczyzny. **Trzymała obiema rękoma lewe ramię pacjenta; silnie oparła o niego swoje ciało; pochyliła się tuż nad nim; jej biust spoczywał [ruhte] na jego twarzy; ależ nie, przecież nie spoczywał [ruhte wohl nicht]; bicie jej serca mógł wyraźnie czuć na swoich ustach, na swoich policzkach.**

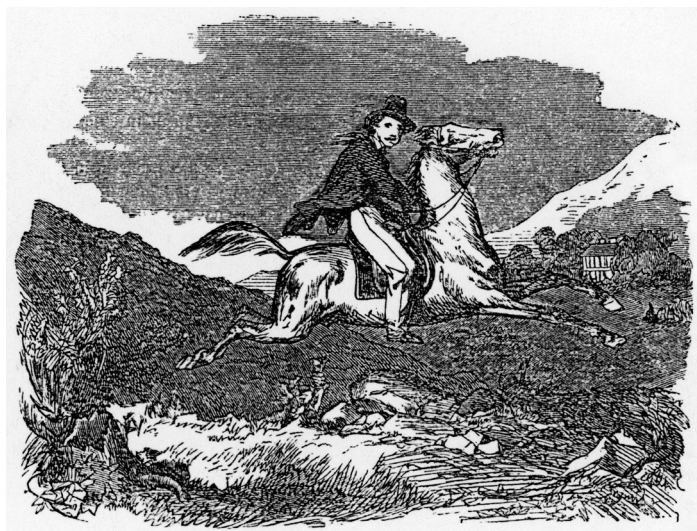
³⁷ „Mussestunden” 1861, nr 31, s. 361.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 362.

⁴⁰ *Ibidem*.

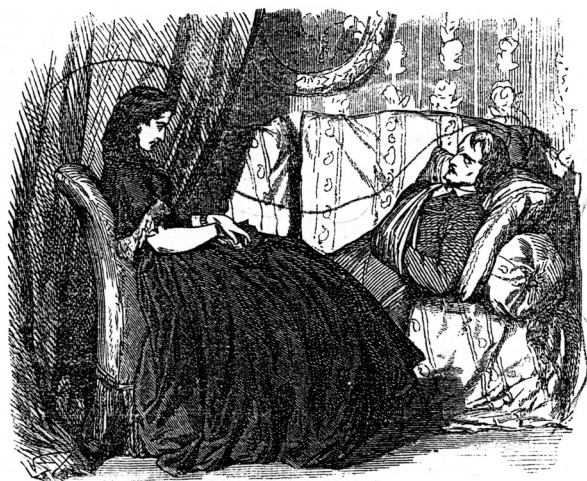
⁴¹ *Ibidem*.



a)



b)



c)



d)

il. 7 A. Grottger, ilustracje do *Eine kokette Frau* J. D. H. Temmego, „Mussestunden” 1861; a) nr 30; b) nr 31; c) nr 32; d) nr 33

Zdawało się, że zabraknie mu tchu. – Ach, już jest Pan niecierpliwy? – zapytała go. Nie mogła sobie odmówić drobnej złośliwości. Ale ja się uduszę! – mógłby głośno zawołać. Głębokiego westchnienia nie mógł jednak powstrzymać. – Proszę się nie bać, młodzieńcze, rzekł stary Joachim bez złośliwości. **Następnie sam chwycił mocno obiema dłońmi i wyprostował jedną rękę, a drugą zgiąwszy, silnie naciskał, aż jego stara, szara twarz stała się ciemnoczerwona i po jednym i drugim mocnym szarpnięciu nastawiona ręka znalazła się na swoim miejscu** [podkreśl. M. B.]⁴².

Co przeczytawszy, odbiorca odwracał kilka stron, by ponownie przyjrzeć się ilustracji Grottgera. Tym razem jednak kto wie, czy nie doznał wręcz erotycznego dreszczu, skonfrontowany z tak sugestywnie opisanym cielesnym kontaktem obojga protagonistów: piersi na twarzy, bijące serce, brak tchu. Czytelnik-widz mógł teraz dłużej kontemplować przedstawienie, czerpiąc przyjemność z własnej projekcji owego najbardziej emocjonującego momentu, kiedy to policzki i usta mężczyzny dotykały piersi kobiety, czując bicie jej serca. Wróciwszy do lektury po tym miłym antrakcie, odbiorca jest świadkiem powrotu „kokietki” do kokieterii, pamięta jednak, że są to tylko barwy ochronne wobec konsekwentnie wrogiej postawy Brauna. Gdy Joachim opuszcza pawilon i para zostaje sama, bohaterka prowokuje przywódcę buntu – czyż nie ciąży mu to, że to właśnie ona go uratowała? Braun wybuchu: uratowała mi Pani teraz życie, ale dawno mi je Pani zatrzymała, gdyby nie Ojczyzna – ale co ona i lud Panią obchodzą, Pani kocha tylko blichtr, bogactwo, to, co powierzchowne. „Kokietka” w miarę gdy mówił stawała się coraz bledsza. Nie dając niczego po sobie poznać, jego gwałtowną mowę zrzuciła na karb gorączki spowodowanej kontuzją. Opuściła pawilon, usiadła w ogrodzie i długo płakała. To koniec drugiego odcinka.

Kolejny numer czasopisma przynosił ilustrację Grottgera przedstawiającą „kokietkę” w chwili, gdy wpatruje się ona intensywnie w oblicze śpiącego na sofie Brauna [il. 7c]. Scena rozgrywa się już nie w pawilonie, ale w jednej z wytwornych zamkowych komnat. Nasuwa się pytanie, dlaczego po udanym zabiegu uciekinier nie został w bezpiecznej kryjówce. Ale przede wszystkim czytelnik, czerpiąc bez wątplenia przyjemność z kontemplacji bohaterki (ukazanej tutaj w całym subtelnym pięknie swej młodości), zadaje sobie pytanie o kontekst tej sceny i o jej sens psychologiczny. Tym razem na wyjaśnienie poczekać musi wyjątkowo długo – jakieś dobre pół godziny lektury, w tym odcinku wiele się bowiem dzieje. Opowiemy o tym, z braku miejsca, bardzo skrótowo. Na odcinek składają się dwa kolejne rozdziały „powiastki”. Rozpoczyna go rozdział czwarty (*Porucznik huzarów*). Młoda wdowa naradza się z Joachimem, co zrobić z gorączkującym Braunem. Joachim oferuje swoje przy nim czuwanie i proponuje ukrycie go we własnej izdebce. Zanim plan ten zostaje zrealizowany, na teren zamkowy wkracza oddział huzarów pod dowództwem porucznika von Schreckenberga. Następuje długa, dramatyczna wymiana zdań między nim a młodą wdową po generale. W jej toku „kokietka” wygłasza płomienną kwestię na temat słusznego buntu „demokratów”, którzy, podejrzewając urzędników miejskich o sprzeniewierzenie funduszy, żądali od magistratu ujawnienia dokumentacji, a spotkali się z okrutnymi represjami ze strony wojska. Jednak głównym przedmiotem rozmowy jest Braun: porucznik doskonale wie, że „kokietkę” łączyła bliska znajomość ze zbiegiem. Jest przekonany, że nie może on znajdować się nigdzie indziej, tylko tutaj. Wdowa zaprzecza, by cokolwiek o tym wiedziała. Porucznik oznajmia, iż w takim razie zarządzi przeszukanie zamku i terenu przyległego. Po czym, nawiązując do odmowy wyjścia za niego za męża, z którą ongiś spotkał się ze strony „kokietki”, proponuje, by cofnęła ona swoje „nie” i zamieniła je na „tak”. Bohaterka zdecydowanie odmawia i – wzywając, by zaczął przeszukanie – odprawia żołnierza.

Drugą część tego odcinka (rozdział *Wzgardzony kochanek*) rozpoczyna scena w pawilonie: Joachim stara się przekonać Brauna, by udał się on z nim do zamku, gdyż na marsz ku granicy – na co nalega zbieg, chcąc jak najszybciej uciec spod opieki „kokietki” – jest jeszcze zbyt słaby. W końcu obaj wychodzą na zewnątrz i zostają nakryci przez chorego na umyśle szwagra, którego Joachim „nie poznaje” i któremu

⁴² *Ibidem*, s. 363.

skutecznie wmawia, że jest obcym „szpiegiem” i jako taki zostanie zamknięty w więzieniu. Szwagier ucieka w popłochu. (Trochę komizmu nigdy nie zaszkodzi.) Joachim zmienia jednak plan i zamiast do swojej izdebki prowadzi Brauna wprost do apartamentu młodej wdowy. Wyczerpany młodzieniec, wygodnie ułożony na sofie, natychmiast zasypia. Sługa wyjaśnia generałowej, co się stało w ogrodzie. „Kokietka” jest jednak pewna, że porucznik nie odważy się przeszukać jej pokoju. Zamyka go na klucz, zasłania zasłony. Staje przed drzemiącym chorym, przygląda mu się z coraz większym bólem serca. To kluczowy moment: czytelnik uzyskuje wgląd w najgłębsze myśli bohaterki:

Czy on rzeczywiście mnie już nie kocha? Czy mógł wyrwać ze swego serca tak potężną miłość? Ale czyż nie miał wyjścia? Czyż nie został zdradzony? Czyż nie jestem dla niego zdrajczynią? Zimną, pozbawioną serca, egoistyczną zdrajczynią? – Ale czy jestem nią? Czy muszę dla niego taką pozostać?⁴³

Przez chwilę dziewczyna zastanawia się, czy wyznać Braunowi prawdę, jednak odrzuca ten pomysł. Nie zniosłaby jego współczucia w sytuacji, gdyby kochał już inną, podczas gdy ona wciąż kocha jego.

Posmutniała. Wzięła fotel i usiadła na nim naprzeciw drzemiącego. **Nie spuszczała z niego oczu, jakby chciała w jego śnie wyczytać, czy jego serce jeszcze ją kocha, czy kocha inną.** Otworzył oczy, ona siedziała przed nim już dłuższy czas. Drzemka dobrze mu zrobiła. Z jego oblicza zniknęła temperatura i rumieniec gorączki. Widział znowu jasno. **Jego spojrzenie padło na tęsknie zadumane oblicze, tak blisko przed nim, na spoczywające na nim przepełnione bólem oczy, próbujące w jego rysach wyczytać, czy ją kocha. Przez chwilę patrzył na nią zaskoczony, jak patrzy się na nagle, obce zjawisko** [podkreśl. M. B.]⁴⁴.

Przedstawiona przez Grottgera scena znalazła zatem w końcu swoje odniesienie tekstowe. Wspomniana poprzedzająca lekturę przyjemność czytelnika, płynąca z kontemplacji bohaterki kontemplującej bohatera, zostaje teraz spotęgowana dzięki poznaniu jej myśli, kiedy to postanawia ona, że dopóki nie upewni się co do prawdziwych uczuć Brauna, nie ujawni mu prawdy o sobie, pozostając „kokietką”. Dla mężczyzny ta maska na chwilę opada i czytelnikowi może się nawet wydawać, że dostrzega pewną niejednoznaczność w przedstawieniu drzemiącego Brauna, która pozwala rozbudować czasowo scenę aż do momentu spojrzenia bohatera na byłą ukochaną. Czytelnik z tym większym zainteresowaniem wróci teraz do lektury, oczekując konsekwencji owego odsłonięcia prawdziwego, niekokieteryjnego oblicza „kokietki”. Niestety, Braun szybko przechodzi do porządku nad tym, co zobaczył, i przyjmuje dawną postawę chłodu i obojętności. „Kokietka” wszelkimi sposobami stara się poznać jego prawdziwe uczucia. W końcu oznajmia, że chce się usprawiedliwić przed mężczyzną, którego szanuje; i choć Braun zarzuca jej, że znowu się nim bawi, to daje jednak świadectwo istnienia zaleczonej już przecież, a teraz na nowo rozdartej rany. Jego bardzo długi, pełen patosu monolog zapoznaje czytelnika z historią nagle unicestwionej miłości: bohaterowie od wczesnej młodości byli w sobie zakochani, ich miłość rosła wraz z nimi, w końcu zaręczyli się, ale nie mieli majątku, więc musieli poczekać, aż Braun zostanie adwokatem. Ich miłość przez to się tylko wzmocniła. I nagle, bez żadnego powodu, „kokietka” zaczęła okazywać mężczyźnie chłód, a potem wręcz wrogość. Po tym, jak przez dwa tygodnie nie dopuszczała go do siebie, przeczytał w gazecie o jej zaręczynach z generałem von Regensbergiem. Nie minął miesiąc, a była już jego żoną, ekscelencją, najbogatszą kobietą w państwie. „Potrzebuje Pani jeszcze usprawiedliwienia, proszę bardzo, słucham”⁴⁵ – mówi Braun. „Kokietką” wstrząsa beznamiętny ton tego monologu.

⁴³ „Mussstunden” 1861, nr 32, s. 377.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 377–378.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 378.

„On już mnie nie kocha! Na co moje usprawiedliwienie?”⁴⁶. Braun, nie słysząc odpowiedzi, zaczyna na nią nalegać, skoro „usprawiedliwienie jest dla niej [tj. bohaterki] potrzebą”⁴⁷.

Nie mógł jednak otworzyć oczu, gdy to mówił. I generałowa, subtelna kobieta, która już tak wcześniej poznała życie i serce mężczyzn, musiała odwrócić spojrzenie, by nie okazać nagłego uczucia triumfu. On mnie kocha, on mnie przecież kocha. On nie kocha żadnej innej⁴⁸.

Odtąd „kokietka” powróciła do kokieterii, ale tylko po to – o czym Braun, w odróżnieniu od czytelnika, oczywiście nie wiedział – by najpierw usłyszeć od niego wyznanie miłości, a dopiero potem wyjawić mu motywy swojego postępowania. Nagle słychać pukanie do drzwi. „Generałowa przestraszyła się. Pukał ktoś obcy”⁴⁹. W ten sposób kończy się odcinek trzeci.

Ostatni odcinek ilustruje przedstawienie „buduarowej” sceny, która mogłaby być dość ryzykowna, gdyby nie znany czytelnikowi kontekst opowiadania [il. 7d]. Oto piękna wdowa prowadzi za rękę Brauna, wychodzącego zza zasłon baldachimowego łóża. „Kokietka” stoi na wprost widza, prezentując w całej okazałości swą elegancką suknię i odchyliwszy się nieco w lewo, spogląda z miłością w prawo, na swego ukochanego, który odwzajemnia to spojrzenie. Co do bliskości uczuciowej bohaterów, unaocznionej przez podwójną więź spojrzeń i dłoni, czytelnik nie może mieć wątpliwości. Co więcej, przedstawienie antycypuje szczęśliwe zakończenie historii nie tylko w sferze uczuć, ale i akcji. Ścigany ujdzie pościgowi – sugeruje scena wyprowadzania Brauna przez „kokietkę”.

Ten odcinek dzieli się, podobnie jak poprzedni, na dwa rozdziały. W pierwszym (*Wachmistrz żandarmerii*) główną rolę odgrywa tytułowy wachmistrz, który powołuje się na informacje od szalonego szwagra „kokietki”, twierdzącego, że zbieg ukrywany jest przez Joachima. Porucznik zarządza więc przeszukanie u felczera, ale wachmistrz nikogo tam nie znajduje. Raz rozpoczęta rewizja musi być jednak dokończona. Po bezowocnym przeszukaniu całego zamku wachmistrz puka do drzwi „kokietki” – właśnie to tak bardzo przestraszyło generałową pod koniec poprzedniego odcinka. Następuje teraz długa wymiana zdań między wachmistrem-służbistą a „kokietką”, wyraźnie grającą na zwłokę. W końcu, gdy drzwi się otwierają, ukazuje się piękna młoda wdowa w skąpym ubraniu odsłaniającym jej kobiece wdzięki i zaprasza do wnętrza, zachęcając do przeszukania: nie ma nic do ukrycia. Wachmistrz, mocno zdeprymowany, podejmuje się jednak tej niewdzięcznej roli. Pokój zostaje przeszukany z wyjątkiem baldachimowego łóża „kokietki”, szczelnie zasłoniętego kotarami. Chcąc nie chcąc, wachmistrz postanawia sforsować także tę ostatnią redutę, jednak właśnie w tej chwili pojawia się znany nam z początkowej sceny gruby major, który wyrzuca wszystkich z apartamentu roznegliżowanej – co tylko wzmacnia jego wściekłość zwierzchnika na wachmistrza – bohaterki, przepraszając ją za to brutalne najście. Wraz z wojskiem opuszcza posiadłość generałowej von Regensberg.

Ostatni, siódmy rozdział (*Okropni filistrzy*) przynosi decydującą wymianę zdań między protagonistami. „Kokietka”, uśmiechnięta i szczęśliwa, odsuwa kotary łóżka, za którymi ukrywał się Braun. Na jego obliczu, przeciwnie, maluje się smutek i zwątpienie spowodowane nowo-starym kokieteryjnym zachowaniem młodej wdowy. Dziewczyna kontynuuje realizację swojego planu: najpierw wyznanie miłości ze strony ukochanego, potem dopiero usprawiedliwienie.

– Kochał mnie Pan niegdyś?

– Pani to wie.

– A teraz już nie?

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 379.

- Klem...
- Tak, mam na imię Klementyna. Więc?
- Łaskawa Pani...
- Uparciuch, uparciuch! Proszę mi podać swoją rękę. – **Rękę musiał przecież jej podać.** – Teraz proszę na mnie spojrzeć.
- **Także spojrzeć musiał.** – Tak! A teraz proszę mi powiedzieć w twarz, że już mnie Pan nie kocha! – Tego nie mógł. – Nie może Pan? [podkreśl. M. B.]⁵⁰

W końcu dochodzi do obopólnego wybuchu i wyznania miłości. Bohaterowie przytulają się, a „kokietka” pokrywa twarz ukochanego pocałunkami. Teraz następuje jej opowieść: oto jej ojciec, prezes sądu najwyższego w stolicy, żył ponad stan, był hazardzistą, narobił olbrzymich długów, które groziły bankructwem; by ratować rodzinę i dobre imię ojca, matka poprosiła „kokietkę”, by ta wyszła za mąż za generała von Regensberga, co miało być jedynym rozwiązaniem w tej tragicznej sytuacji. „Kokietka” uległa namowom matki, zerwała kontakty z narzeczonym i dotychczasowym otoczeniem, cała sprawa nie mogła bowiem wyjść na jaw. Braun, usłyszawszy tę opowieść, wyrzuca sobie, że mógł zwątpić o miłości Klementyny; ona zaś wini siebie, że mu nie zawierzyła swojego losu. Oboje wybaczą sobie nawzajem. „**A teraz musisz już iść, Robert** [podkreśl. M. B.]”⁵¹, ponagla „kokietka”. Umawiają się, że ona dołączy do niego niebawem, gdy załatwi dokumenty potrzebne do ślubu. Stary sługa Joachim przeprowadza Brauna przez granicę. Wkrótce do ukochanego przybywa generałowa zaopatrzona we wspomniane dokumenty, gdyż u szwajcarskich urzędników, tych „rzeczywiście okropnych filistrów, nawet kokieteria pięknej kobiety na nic by się zdała”⁵². „Powiastkę” Temmego kończy, oczekiwany przez czytelników, *happy end*.

Tym razem trudno zidentyfikować miejsce w tekście, które dokładnie odpowiadałoby przedstawionej przez Grottgera scenie. Nie znajdziemy tam opisu sytuacji, w której bohaterka wyprowadza bohatera ze strefy baldachimowego łoża, trzymając go za rękę i patrząc prosto w oczy. Zawężenie odniesienia tekstowego do ostatniej, ponaglącej do wymarszu kwestii „kokietki” jest oczywiście możliwe, ale ułomne, gdyż nie uwzględnia elementów kluczowych dla wymowy narracyjnej przedstawienia: subtelnego ujęcia dłoni i miłosnej wymiany spojrzeń. Tym razem Grottger, w jeszcze większym stopniu niż w przypadku poprzednich ilustracji, otworzył swoje przedstawienie na wyobraźnię widza, który już nie tylko dopełnia wymaginowaną przez artystę scenę, ale wręcz „stwarza” ją wraz z artystą.

Spróbujmy pokrótce podsumować strategię nadawczą Grottgera⁵³, czyli sposób, w jaki swoje obrazowe interpretacje „powiastek” drukowanych w odcinkach włączał on w proces lektury, infiltrując wyobraźnię odbiorcy własną, tak by ten, skonfrontowany na początku lektury z ilustracjami, stawał się czytelnikiem-widzem. Na strategię Grottgera, której celem było jak najsilniejsze uczuciowo-wizualno-narracyjne związanie zapoznającego się z utworem ze światem wyobrażonym w nim, składało się kilka wzajemnie się dopełniających operacji: przyciągnięcie uwagi, niedookreślenie, odraczenie, kondensacja i temporalizacja. Po wstępnym zadzierzgnięciu więzi, polegającym na **przyciągnięciu** uwagi odbiorcy, ilustracja, na mocy swego **niedookreślenia**, wprawiała w ruch dopełniającą ją wyobraźnię czytelnika, który usiłował dociec sensu rozgrywającej się przed jego oczyma sceny, a zatem i dalszego ciągu opowieści. Sens ten był jednak przez długi czas lektury **odraczany**; gdy w końcu podejmujący lekturę docierał do odnośnego miejsca w tekście, mógł na powrót kontemplować przedstawienie, które odsłaniało teraz ukryte wcześniej znaczenie. Ono, choć **skondensowane** do jednego momentu, w konfrontacji z tekstem ujawniało swój *par excellence* nar-

⁵⁰ „Mussstunden” 1861, nr 33, s. 390.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 391.

⁵³ Zaproponowane poniżej kategorie (wyróżnione pogrubieniem) określające tę strategię, z jednej strony, mają charakter wybitnie ostensywny, tzn. odnoszą się ściśle do konkretnych operacji zastosowanych tutaj przez Grottgera; z drugiej jednak, implikują odniesienia do ogólnych kategorii analitycznych wypracowanych na gruncie współczesnej historii sztuki, zwłaszcza tych, które dotyczą badań estetyki recepcji (implikowany widz, miejsce niedookreślenia), ikoniki (temporalizacja, kondensacja) i psychologii percepcji (koncentracja, selekcja).

racyjny charakter, zakładający **temporalizację** przedstawionej sceny. Wszystkie te operacje nie byłyby tak skuteczne, gdyby nie jeszcze inne, wyższego rzędu – **koncentracja i selekcja** – odsyłające do relacji między tekstem a obrazem na poziomie konstytuowania się sensu całej „powiastki”. Grottger nie tylko był uważnym czytelnikiem *Kokietki* (i wszystkich innych ilustrowanych utworów), ale miał tę przewagę nad innymi wiedeńskimi odbiorcami periodyku, że zapoznał się z opowiadaniem Temmego od razu w całości⁵⁴.

Podstawowe zadanie, jakie przed nim stało, polegało na uchwyceniu ogólnego czy też najgłębszego sensu danego utworu, który w przypadku *Kokietki* ujęliśmy wyżej jako opowieść o zdradzonej miłości i udanej próbie jej odzyskania. Artysta, uruchamiając wspomniane operacje wyższego rzędu, dostosowywał je każdorazowo do całościowego sensu „powiastki”: koncentracja odpowiedzialna była za wybór węzłowych narracyjnie momentów, selekcja zaś – za wybór adekwatnych elementów świata przedstawionego. W tym wykreowanym w ilustracjach do *Kokietki* króluje bez wątpienia tytułowa bohaterka. Choć jej postać pojawia się tylko trzykrotnie, w odróżnieniu od Brauna, obecnego na wszystkich ilustracjach, to pozostaje on w jej cieniu; nawet jego samodzielne wystąpienie w pierwszej ilustracji „wywołane” jest spojrzeniem bohaterki. Oprócz protagonistów artysta wyobraził jeszcze – choć tylko raz – postać wiernego starego sługi Joachima, który przez całą opowieść służył im niezbędną pomocą. Grottger pominął wszelkie inne postaci, nie tylko „negatywne” (porucznik, wachmistrz, ich żołnierze, chory na umyśle szwagier generałowej, wieśniak), ale i „pozytywne” (major, wieśniaczka), a co za tym idzie, wszelkie wydarzenia z nimi związane. Ilustracje Grottgera, eliminując to, co drugorzędne, podkreślały główną oś narracji opowiadania Temmego; akcentując zaś relacje psychologiczno-uczuciowe między głównymi bohaterami, zakorzeniały wyobraźnię czytelnika w najgłębszym pokładzie opowieści.

Zakończenie – dzieło w kontekście: między de- i rekontekstualizacją

Zgodnie z zapowiedzią zawartą we wstępie, zaproponowaliśmy konfrontację dwóch podejść w stosunku do ilustracji prasowych Grottgera. Bołoz Antoniewicz, jak stwierdziliśmy, wyłączał ilustracje z ich pierwotnego kontekstu, jakim były pierwsza strona czasopisma i tekst utworu literackiego drukowanego w odcinkach. Nasze podejście polegało na ponownym ich włączeniu w ten kontekst. Dekontekstualizacji przeciwstawiliśmy zatem, w imię obowiązującego dziś paradygmatu kontekstowego, rekontekstualizację. Dzięki temu określiliśmy wstępnie strategię nadawczą Grottgera, tzn. sposób, w jaki wiązał on czytelnika-widza ze światem przedstawionym ilustrowanej „powiastki”. Wstępnie, gdyż pełna rekonstrukcja owej strategii wymagałaby większej liczby podobnych *case studies*. Następnie należałoby przeprowadzić komparatystykę zewnętrzną, polegającą na porównaniu ilustracji Grottgera z ilustracjami innych autorów funkcjonujących na rynku wiedeńskiej ilustracji prasowej; komparatystykę, którą można by następnie poszerzyć o odniesienie ilustracji Grottgera do europejskiej ilustracji prasowej. To oczywiście zadania, jakie można by zrealizować dopiero w obszernej dysertacji.

Wskazmy jednak na paradoks takiego, bez wątpienia ciekawego i potrzebnego, zamierzenia badawczego. Umieszczenie ilustracji Grottgera w ich pierwotnym kontekście, które określiliśmy mianem rekontekstualizacji, jest w istocie niczym innym niż jedną z wielu możliwych ich kontekstualizacji, taką, którą rządzi modernistyczny postulat czystości medium, zakładający izolację badanego medium w sferze jego kompetencji. W przypadku ilustracji prasowej prowadzi to do odesłania jej do „jedynie właściwego”, bo właśnie pierwotnego kontekstu. W tej perspektywie dekontekstualizacyjne operacje Bołozy jawią się, paradoksalnie, jako odmienny rodzaj kontekstualizacji, polegający na włączeniu ilustracji Grottgera do jego heterogenicznego *oeuvre*, którego stanowiły integralną część. Tym samym dialektyka de- i rekontekstualizacji zostaje „zniesiona” we wspólnym mianowniku odmiennych, ale równie uprawnionych kontekstualizacji.

⁵⁴ Opowiadanie *Kokietka* jako jednolity tekst ukazało się dopiero dwa lata później, w trzecim tomie zbiorowego wydania: J. D. H. Temme, *Dunkle Wege. Schilderungen aus der Wirklichkeit*, t. 3, Berlin 1863.

Słowa kluczowe

Artur Grottger, ilustracja prasowa XIX w., relacja obraz–tekst, paradygmat kontekstowy

Keywords

Artur Grottger, 19th century press illustration, picture-text relationship, contextual paradigm

References

1. **Antoniewicz Boloż Jan**, *Grottger*, Lwów 1910.
2. **Bryl Mariusz**, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994.
3. **Bryl Mariusz**, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.
4. **Rudolph Dieter Paul**, *Mord im Waisenhaus. Ein wilder Ritt durch die Traditionslosigkeit des deutschen Krimis. Appendix: Temme oder: Die Geburt des Noir*, [w:] *Krimijahrbuch*, Hrsg. *idem*, Wuppertal 2006.
5. **Temme Jodocus Donatus Hubertus**, *Eine kokette Frau*, „Mussestunden” 1861, nr 30–33.

Dr. habil. Mariusz Bryl, brylm@amu.edu.pl

Professor at the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University. He has published, among others, books such as: *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja* (Arthur Grottger’ Cycles. Poetry and Reception, 1994); *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* (Sovereignty of the Discipline. Polemic History of Art History since 1970, 2008).

Summary

MARIUSZ BRYL (Adam Mickiewicz University) / Medium and context. On Artur Grottger’s press illustrations

The article focuses on the problem of de- and recontextualisation of Grottger’s press illustrations. The imperative of contextualizing works of art belongs to the constitutive components of the paradigm dominating in our discipline. Press illustration as a medium seems to have been especially designed for such an analysis. However, 100 years ago, when Jan Boloż Antoniewicz was writing, in the perspective of the then prevailing stylistic-genetic paradigm, his monograph of Grottger, in which we find the most complete analysis of his press illustrations so far, the right approach seemed to be rather de-contextualisation. In this text we confront the approach of Boloż Antoniewicz (Section One: Jan Boloż Antoniewicz: Grottger’s illustrations as “petty masterpieces” leading to real masterpieces), consisting in fragmentation of press illustrations and their inclusion in the genesis of Grottger’s famous crayon cycles on cardboard, with a contextual approach (Section Two: Case Study: Grottger’s illustrations to *Eine kokette Frau* by J.D.H. Temme) restoring the original context to the illustrations and analysing Grottger’s transmitting strategy, the aim of which was to emotionally, visually and narratively connect the reader with the imaginary world of the literary work..

The summary concerns the dialectic of de- and recontextualisation with reference to the 19th century press illustration. Placing Grottger’s illustrations in their original context, which we have described as recontextualisation, is one of the many possible contextualisations, such as one governed by the modernist postulate of the purity of the medium, which assumes isolation of an examined medium in the sphere of its competence. In the case of the press illustration, this leads to referring it to the “only proper”, i.e. the original context. From this perspective, the de-contextualisation operations of Boloż seem, paradoxically, to be a different kind of contextualisation, involving the inclusion of Grottger’s illustration in his heterogeneous oeuvre, of which they were an integral part. Thus, the dialectic of de- and recontextualisation is abolished in the common denominator of different but equally legitimate contextualisations.