WOJCIECH SUCHOCKI

SOMOSIERRA MICHAŁOWSKIEGO

Błyskawicowa *Somosierra* z Sukiennic jest bodaj najsławniejszym dziełem Piotra Michałowskiego, przynajmniej spośród jego obrazów batalistycznych. Nie sposób przed nią się nie zatrzymać. Dlaczego? Czy dlatego, że wiemy, co przedstawia, że znajdujemy w niej zobrazowanie tego, co wiemy o fakcie, jako szczególnie opromienionym tryumfie polskiego oręża, trochę co prawda gorzkim? Czy więc chodzi o utwierdzenie mitu? Cóż można jeszcze w obrazie zobaczyć? Spróbujmy jednak troskliwie mu się przyjrzeć; być może uda się nam pojąć coś z tego, co do obrazu przykuwa i sprawia, że zapada w pamięć.

Jak do opisu przystąpić? Gdybyśmy, ulegając nawykowi, usiłowali opisać przedstawione zdarzenie, to w próbie rozwinięcia stwierdzenia: szwoleżerowie szarżują, nie posuniemy się daleko. Obraz nie sprzyja tej drodze ku sobie. W pewnym momencie, nie uchwyciwszy jeszcze szczegółów otoczenia, budowy postaci, kostiumu, widzimy już tylko materię malarską, układ pociągnięć pędzla, poszczególnych nałożeń farby na płótno albo też fragmenty nierozczłonkowanej, barwnej płaszczyzny. To odsuwanie zainteresowanego sceną na właściwy dystans niech będzie też przypomnieniem o całości, której zdążając ku obrazowi nie mamy tracić z oczu, zaś niepostrzeżone nastanie sfery materii malarskiej — przypomnieniem o tym, że mówiąc o przedstawieniu nie mówimy jeszcze o obrazie, o dziele sztuki, przypomnieniem o konstytutywnej jedności tego, co w opisie wyodrębniamy, ku przywróceniu której winniśmy dążyć.

Sformułowanie tę jedność podtrzymujące i pomagające przejść od obrazu do słowa już padło; to przekazany strzęp opinii samego twórcy, który podobno „mawiał, że bitwa ta ściśnięta w stromym wąwozie, powinna wyglądać jakoby ognista błyskawica przedzierająca płótno od dołu do góry". Szarża-błyskawica. To więcej niż błyskotliwe porównanie. Zestawienie tych dwóch odległych pojęć naprowadza na to, co bliskie istoty swoistości obrazu; tego, a w uogólnieniu — każdego. Jednocząc określenia odnoszące się do przedstawienia i do płaszczyzny ośmiela też do zaufania oku, które przenikanie się obu porządków

ujmuje, a w ich zestawieniu widzi nie środek literacki, ale trafną próbę ścisłego sprostania słowem obrazowi — jego szczególnej rzeczywistości.

Pomysł. Ujrzenie w przebiegu bitwy, w rozstrzygającej szarży, znanej z pieczołowicie pono wysłuchiwanych relacji naocznych świadków, wyglądu zarówno ściśle oddającego jej wojskowy walor: szybkość, pokonanie wzniesienia, ostateczny charakter, jak tworzącego na płaszczyźnie wyrazisty wzór dynamikę tę unaoczniający i w działanie to angażujący całość pola obrazowego. Pojęty w nowożytności jako otwarte okno, jest obraz zrazu ograniczonym polem, skłonnym do takiego otwarcia. Może się ono powieść tylko po zgłębieniu jego swoistych prawideł.

Skupienie uwagi na szarży — przeciwstawionej polu — to podzielenie obrazu, wyodrębnienie dwóch całostek, a przeto i rozpoznanie charakteru ich odnoszenia się do siebie. Wyodrębnienie to dokonuje się jako oczywistość: obraz sam się tak dzieli. Najwyraźniejsze przejawy przeciwstawności obu całostek, to najpierw płaszczyznowa zwartość szarży jako wyraźnie jednolitego kształtu, wobec którego tło jawi się jako rozkawałkowany kształt negatywowy. Szarża jest bogato rozczłonkowana, jest sumą kształtów niepoliczalnych, ostro przeciwstawianych, tło jest „bezkształtne", różnicowane płynnie. Forma jest na tyle przynajmniej szczegółowa, by nie pozostawić wątpliwości, że oglądamy właśnie szarżę kawalerii, podczas gdy tło staje się przedstawieniem czegokolwiek tylko ze względu na nią, tylko jako jej kontekst. Różnica kolorystyczna odpowiada różnicy kształtów, co mimo pokrewieństwa tonów sprawia, że barwność wydaje się udziałem szarży. Jej płaszczyznowa spójność łączy się z ukierunkowaniem, przeciwstawionym bezkierunkowości tła, co w stosunku do pola obrazowego oznacza, że szarża je dzieli, organizuje, a tło — dopełnia. Można więc wszystkie te cechy, łącznie z tym, co każda z całostek przedstawia, sprowadzić do kontrastu dynamicznego: czynność, ruch i bierność, spoczynek. Zdaje się więc zrazu, że jednym z ważnych rysów swoistości zorganizowania pola obrazowego — pola, które ze swej strony pozostaje w uchwytnych właściwościach zawsze tym samym — jest tu despotyczne narzucenie przez szarżę swoich praw, swojej dominacji. Prześledźmy teraz jej przebieg.

Kawalkada wyłania się z lewego, dolnego rogu pola, jak wicher pnie się ukosem w prawo, napotyka brzeg pola, tu właśnie zmienia kierunek, a odbita wspina się już mozolniej i niknie w głębi ponad jego środkiem.

Ten najprostszy opis sugeruje, że mamy do czynienia z ćwiczeniem malarskim na temat związania motywem podstawowych elementów i sił pola obrazowego: róg, brzeg, środek, ruch ukośnie wstępujący w prawo — zawsze swobodniejszy, i w lewo — oporny, dynamiczna

funkcja środka. Połączenie ich błyskawicowym kształtem, wypełnienie go szarżą szwoleżerów — oto właśnie pomysł. A inaczej — takie poprowadzenie szarży, by swoją dynamikę, by swój ogólniejszy sens opierała na czynnych właściwościach pola.

Czy przeto wcześniejsze ustalenie, przypisujące szarży rolę wyłącznego siedliska dynamiki obrazu, było słuszne? Choćby to jedno, ale uderzeniowe ujawnienie udziału pola — roli brzegu obrazu uzmysławia, że najwyższe, jakie można w obrazie ukazać nasilenie impetu nie wystarcza, by sprostać barierom czy siłom nie tak może spektakularnym, za to nieubłaganym. Szarża, rozwinięta na tyle, by dać poznać swój pęd, zniesie zda się każdą przeszkodę, a jeśli nie, to pod szalonym naporem wystrzeli hen w górę — tu jest najpierw odbita, a potem szybko stłumiona, wessana w głąb, w lej środka obrazu.

Jakkolwiek w rzucie oka szarża wpada do obrazu, to w miejscu jej pojawienia się, w lewym, dolnym rogu pola, ruch ten jest jeszcze nieuchwytny. Plamy brązu, słabo rysujące się na tle ciemnego pasma — rozciągającego się wzdłuż dolnego brzegu i utwierdzającego jego charakter podstawy, dopiero w kontekście rozpoznajemy jako zady koni. Dosiadający ich jeźdźcy stanowią pierwsze ożywiające akcenty. Nie ruszają jednak z impetem do przodu. Wobec słabo widocznych wierzchowców zwraca uwagę ich poza — siedzą prosto i sztywno, jak na defiladzie, a zarys ich sylwetek, naznaczony plamkami złamanej bieli, powtarza zbieg brzegów w rogu pola. Pojawia się więc szarża w miejscu wybranym przez pole, w jednym z jego miejsc zawsze czynnych; sugerowana całością przebiegu szarży bezceremonialność wtargnięcia jest osłabiona przez odsunięcie ruchu od brzegów pola, a zarazem zaczepienie szarży, przez powtórzenie kąta, w jego rogu.

Do następnej fazy szarża przechodzi już jednak, i dzięki temu, skokiem. Dynamikę ukazanego w pełnym rozpędzie konia znakomicie wzmacniają dwa czynniki — biel i skos. Biel — bo to jej pierwsze skupienie, a to plamy bieli właśnie najwyraźniej określają pasmo-szarżę, wydobywają z tła, wytyczają przebieg, punktują zgodnie z pewną myślą fazy. Na mundurze spokojnego jeszcze szwoleżera już się przecież tli, by wnet buchnąć w skoku wierzchowca i wybijać tu i tam płomieniem, iskrą, żarem. Skos — bo tu dopiero, przez oderwanie rozczłonkowanych form szarży od brzegów pola, ujawnia się on jako jej kierunek, kierunek przez swój sprzeciw wobec pionowo-poziomych współrzędnych pola obdarzony największą dynamiczną możnością. Od białego, pnącego się ukosem wierzchowca poczyna się odcinek najbardziej nieskrępowanego pędu naprzód i wzwyż.

Nie jest to jednak ukos byle jaki, a w szczególności — nie przebiega tak, by swą samodzielną dynamikę przeciwstawić polu, przez wywik-

łanie się z sieci jego czynnych ognisk i linii. Przeciwnie — szarża zawdzięcza tę dynamikę, najogólniej, migotliwemu oscylowaniu między dwiema przekątnymi jako przewodnimi kierunkami: przekątną obrazu i przekątną dolnej jego połowy, która jest jej osią w strefie niepohamowanego rozpędu. Tak określają jej rolę przede wszystkim zarysy, punktowane „kontury" szarży. Spostrzegłszy to — dostrzeżemy jej migotanie w ukierunkowanych plamach rdzenia szarży. Dokonane w ten sposób związanie kierunku z mocnym punktem pola obrazowego ma tym razem wybitnie dynamizującą rolę. Ruch znajduje swój wzrokowo uchwytny cel u przeciwległego kresu pola widzenia.

Na swoiste, zgęszczone w szarży napięcie składa się jednak podjęcie i drugiego z wymienionych kierunków. Przenikają się one, by uzyskać w różnych strefach dominację. Kierunek wyznaczony przez przekątną całego pola wyłania się w pełni tam, gdzie szarża pnąc się ku górze poczyna się zbliżać do miejsca, gdzie skręci, do połowy jego wysokości. Daje to w dolnym zarysie szarży skręt, w górnym — układ bardziej złożony.

Postać szwoleżera z uniesioną szablą, wypiętrzona ponad zasadnicze pasmo szarży, nie tylko włącza się w pęd, ale wraz z sąsiadującymi, przeciwnie nachylonymi plamami buduje kształt wyłaniający fragmenty boków trójkąta, celujące w sam środek obrazu. Nie docierają tam jednak, odcięte jednym, ściśle poziomym pociągnięciem pędzla, szablą. Kształt ten nie tylko więc ulega ruchowi szarży, czy nawet go napędza, lecz zarazem wskazuje czynnik pola o nie kierunkowym, a ogniskowym charakterze. Stąd, że go nie osiąga, że szarża środka pola nie ogarnia, lecz pozostawia tłu, bierze się napięcie — odsunięcia, powstrzymania dążenia, spiętrzonego, lecz nie zatrzymanego i znajdującego inne ujście, nagłą wklęsłością konturu obiegającego środek pola. Biel powtórnie akcentuje znamienną fazę w przebiegu szarży. Opisane powstrzymanie dążenia dookreśla jako skłębienie, pierwszy opór, plamami o podobnym kształcie i wachlarzowym układzie, od pleców szwoleżera, przez łeb konia do krągłego zadu, kuli się po próbie śmiałego wypadu.

Obejście środka ma swój odpowiednik w zewnętrznym zarysie szarży, ujednoliconym pasmem cienia w łuk. Jakość splotu napięć kierunkowych uzyskuje w nim dopełnienie o wielorakiej roli. Dookreśla on postać ruchu — bo osłabia uderzenie szarży w brzeg obrazu, zmniejszając kąt i sugerując możliwość jej zmieszczenia się, acz z największym wysiłkiem, w polu, pójścia po torze stycznym do jego brzegu. Tym samym jednak wzmacnia rolę brzegu jako granicy, bandy i określa możliwość ruchu w polu jako krążenie nań napierające, uwydatniając tyle brzegowe napięcie, co środek jako oś ruchu. Statyczny sens wybrzuszenia, jako zwisania między punktami, ustępuje sensowi dyna-

micznemu, jako toru ruchu — przedmiotu tyle dążącego naprzód co bezwładnego wobec poddania odwirowaniu. Wyrównanie dolnego zarysu pozwala sytuację przestrzenną opisać jako zanurzenie we wklęsłości terenu, narzucające drogę szarży. Sytuacja ta dyktuje w tym miejscu sposób malowania tła, które tylko tu, poniżej szarży założone jest czytelnymi, ukośnie biegnącymi pociągnięciami. Pozwala to zarazem ukazać zagłębienie terenu, ugięcie siatki sił pola pod naporem szarży, jak też ciągłość przedstawionej przestrzeni poza kadrem — a to dzięki wyborowi kąta najskuteczniej unikającego wejścia w wiążący stosunek z brzegiem i innymi czynnikami pola. Wreszcie — ten obrysowujący łuk przygotowuje przejście szarży w następną fazę. Wstęga się przekręci: jej ciągły kontur przytwierdzi ją tym razem od wewnątrz do podłoża, postrzępiony — unaoczni wystrzelenie w górę rozpędu, który zawisa i chyli się ku dołowi — z zastanawiającą uległością.

Podążając za biegiem szarży osiągamy punkt zwrotny. Nabrawszy rozpędu na całej szerokości pola, choć pnie się w górę, to po skosach jak po szynach pędzi na złamanie karku, poczyna skręcać przed przeszkodą, lecz już nie zdąży — jak bilardowa kula odbija się szarża od brzegu i podąża nie tak już chyżo znów ku polu i dalej w głąb. Rozstrzygający o bolesnej dynamice całości moment poczyna w przebiegu szarży fazę, która jeśli jest jeszcze parciem naprzód, to tylko jako kontynuacja wcześniejszego rozpędu, zaś sama w sobie przechodzi w odpływ, zanik.

Jak do tego dochodzi? Punkt zwrotny zaznacza dobitnie biel, po raz trzeci punktując ważną fazę szarży i sumując się w skrótową relację o całym jej przebiegu. Tym razem jest względnie najczystsza i tworzy kształt niemal ściśle kolisty, a dzięki modelowaniu — właśnie kulę, narzucając scałkowanie ruchu użytym porównaniem. W przebiegu pasma i sąsiedztwie brzegu kształt ten jest wybitnie dynamiczny, sam w sobie — zaznacza punkt, przedstawia zaś zad konia. Dosiadający go szwoleżer uniesioną szablą nie tyle szarżuje, nie tyle zamierza się na niewidocznego wroga, ile zapędza swego wierzchowca i całą kawalkadę, jak dozorca stado mustangów — w gardziel wąwozu. A przecież gest ten, niezwykle wyeksponowany i sugestywny, zawisa nieomal w próżni. Nieomal — bo szarża tu się nie kończy i temu gest zawdzięcza swój sens, bo pasmo ją ujmujące ciągnie się jeszcze przed nim, bo wreszcie — zostanie jeszcze raz podjęty.

Przed zapowiadającym skok, ostateczne uderzenie szwoleżerem ruch naprzód powstrzymywany jest gwałtownie przez układ grupy. Nie ma już wznoszenia, rozpęd nadaje jeszcze tylko miejsce w całości szarży, odbicie od brzegu, zaś sam w sobie fragment ten staje się raczej obrazem tumultu. Mamy tu jakby wybór z rozmaitości wcześniej prezentowanych

póz: skok naprzód, szarpnięcie wstecz i bezwład śmierci — wszystko w układzie bliskim symetrii. Między punktującymi plamami bieli, teraz już bardzo bliskimi sobie: kulą-zadem i wspartą na cokole z martwych szwoleżerów kulą-powalonym koniem, o żałosnym wyglądzie przewróconego na grzbiet chrząszcza, chyli się dynamiczny, postawiony na rogu trójkąt walącego się w tył konia, przecięty zygzakiem trafionego szwoleżera, co w ściskającym i symetryzującym sąsiedztwie nabiera charakteru jeszcze bardziej konwulsyjnego. Spostrzegamy też, że konie i jeźdźcy łączą się w pary, przedstawiające „stroboskopowo" dwie kolejne fazy tego samego ruchu: powalony siwek przedstawia to, co czeka za moment nacierającego od brzegu, padający w tył gniadosz — niżej, na skręcie, koziołkuje, rozpoczynając przemierzonym torem przeciwny ruch — spadanie. Wreszcie — za tym wszystkim, jak duch szarży, przesuwa się ku czołu cień szwoleżera, który podejmuje zamaszysty gest, dopowiadając jego retoryczny sens. Przede wszystkim wskazuje kierunek — nowy: gest już nie zawisa, a chyli się, strzała utworzona przez rękę z szablą obejmuje grupę i celuje w środek obrazu. Otrzymujemy streszczenie w podstawowych pozach szarży jako historii unicestwienia. Tak jakby „mistrz na koniec strónami wszystkiemi zagrzmiał i głosy zdusił, jakby wbił do ziemi".

Kula odbita od brzegu jest ściśle wpasowana w kąt między brzegiem a poziomą osią pola, ponad nią. Oznacza to, że pęd szarży oś tę przekracza, co działa na rzecz wrażenia narzucenia przez nią własnych praw polu. Lecz obserwowana, zasadnicza zmiana charakteru dynamiki wynika nie tylko z odbicia od brzegu, ale też z bliskości tej osi. Przy brzegu pola nieczytelna, przekreślona, ujawnia się nieco dalej w wyraźnie poziomym układzie elementów. Stanowi podstawę omówionej grupy. Przywalony koniem szwoleżer — „na niej" leży, ściągany w tył gniadosz — „na niej" przysiada. Jest ta oś najpierw granicą. Inaczej niż brzeg pola — można ją przekroczyć. Wszelako pęd, podwójnie osłabiony — przez odbicie i przez jej przekroczenie, jest przez nią pochwycony i ściągany w dół. Jeśli mówimy o odbiciu, to trzeba wreszcie uwzględnić jego ważną cechę — niesymetryczność. Nie zachodzi ono zgodnie z prawem bezwładności — działa tu jeszcze coś: właśnie oś pozioma, a dalej — środek pola. To w płaszczyźnie. Ponadto zaś — przedstawiona głębia. W jej sferze bowiem niesymetryczność ta — wraz ze zwężeniem pasma szarży — to rodzaj skrótu, który stwarza możliwość uwidocznienia tego, że ruch nie przebiega w płaszczyźnie, lecz w terenie nachylonym, tworzącym łożysko nurtu szarży; uwidocznienia bez uciekania się do innych środków, a nawet wbrew wątpliwościom, jakie budzić może spójność skali stopniowania rozmiaru — bardzo wąskiej,

spłaszczającej — z sugerowanym punktem widzenia oraz jego konsekwentne przestrzeganie.

Lecz oś jest nie tylko przekroczoną granicą. Wskazuje też kierunek — ku środkowi. Pochwycony przez nią pęd szarży tam też podąża: w podwójną pułapkę. Napotyka najpierw przekątną pola — ona powstrzymuje cięcie szabli szwoleżera, o nią opiera się zarys powalonego konia, ku kątowi utworzonemu przez nią z poziomą osią wskazuje głowa leżącego szwoleżera. Wskazuje ku środkowi pola, pułapce drugiej — i ostatecznej.

Jak w rozpędzie po ukosie, tak i tu — szarża środka nie ogarnia. Pozostawiony tłu obszar wokół środka tworzy wir, który ją wsysa. Wyodrębnienie tego obszaru, a następnie ustosunkowanie doń przebiegu szarży — decydują o takiej dynamice. Jego granice wytyczają najpierw odcinki ciasnego okręgu, który u góry styka się z innym, większym, podejmującym kontur tego, co się wyłania jako rdzeń, łożysko szarży, a więc jej zasadniczy kierunek. Stosunek tych dwóch okręgów określa nie tylko styczność, ale też — używając terminu technicznego — mimośrodowość. Pierwsza cecha zwraca uwagę na uwidocznienie tego aspektu dynamiki, który można określić jako przyciąganie, druga — jako chwiejną równowagę. Pierwsza określa zdarzenie jako wejście w sferę oddziaływania środka, druga — jako wciągnięcie w wir. Niedookreślenie granic tego obszaru sprawia, że zawłaszcza go tło, za pośrednictwem tumanu kurzawy, który staje się czynny w tym wirowym ruchu i dynamizuje go swoimi nieznacznie lecz wyraźnie zaznaczonymi kłębiastymi ogniskami.

W ten sposób ostatniej fazie procesu zaniku tego, co jawiło się na początku jako niepowstrzymana w swym pędzie szarża kawalerii, towarzyszy ponowny namysł nad tym, której z wyodrębnionych całostek przysługuje czynny charakter. Decyduje o tym przede wszystkim to, jak się mają elementy dzielące obraz do czynników pola. O ile dotąd szarża ogarniała je, muskała, biegła wzdłuż nich, celowała w nie, odbijała się od nich, o tyle w finale, wokół obszaru pola, którego moc przebieg szarży podkreśla, obie całostki spajają się szczególnie uderzająco, tak jednak, że tło staje się źródłem działania. Końcowy fragment szarży tyle kontynuuje jej bieg co obiega wokół tumanu kurzawy. Jeszcze się wznosi, lecz jako takt krążenia, którego spadku już nie widzimy. To przecież powinno być miejsce starcia lub przejścia, lecz nie widzimy też wroga, w każdym razie porównywalnie z atakującymi. Wszystko rozgrywa się wśród nich, ostatnia przeszkoda to powalony koń, a koła armat nie tyle oznaczają gniazdo oporu, co — tak jak przy zewnętrznym zarysie jej wstępującej fazy — czynią z szarży wehikuł, pozwalają jej gładko wjechać — w uchylające skalnej kulisy tło. Wjechać już nie tyle własnym rozpędem, co z uległości jego wsysającej sile.

Tło, dotąd nie przyciągające uwagi choć wciąż obecne, powiemy: milcząco, jako odniesienie szarży, bez którego nie byłaby tym, czym jest, na koniec samo staje się przedmiotem obserwacji i namysłu jako całość. O jego uzależnieniu od szarży była już mowa. Zupełnie inaczej odnosi się też ono do granic pola obrazowego. Jest mianowicie „bezgraniczne"; jakkolwiek przedstawienie nie jest w szczegółach uchwytne, nie ma wątpliwości, że to, co mieści się w kadrze jest tylko wycinkiem. Słabo wyartykułowane lecz przecież całościowe zorganizowanie tła nie dopuszcza do widocznego uwikłania w grę z czynnikami pola, do powstania napięć wyraźnie komplikujących niezakłócone rozpościeranie się ku brzegom, co oznacza — poza nie. Brzeg pola, stanowiący nieprzekraczalną granicę dla szarży, nie jest nią dla tła.

Dopełnienia przestrzeni obrazu, powołanej sposobem ukształtowania szarży, tło dokonuje przede wszystkim kolorem. Czerwonawy brąz, najcieplejszy ton, jaki się w nim pojawia, pokrywa górną część obrazu i nachyla ją ku przodowi, dając przestrzeni sklepienie. Pasmo to opada lekkim ukosem w prawo, ponad tumanem unoszącym się nad miejscem, gdzie znika szarża. Po lewej stronie przedłużone jest w dół wyłaniającą się znad wirującej, szarawej kurzawy kulisą skalną.

Pora wyprowadzić choćby najważniejsze współzależności ze sfery tyle podstawowej, co najoporniej poddającej się opisaniu — kolorystyki obrazu. Do najważniejszych jej cech należy, jak się wydaje, najpierw to, co nazwiemy tonalnością, dalej — dość wąski zestaw użytych pigmentów, wreszcie — związek koloru ze światłem i materialnością farby. Mówiąc o tonacji barwnej mamy zazwyczaj na myśli wyraźną przewagę zespołu pokrewnych tonów; w tym ilościowym sensie można tonację obrazu określić jako brązową i ciepłą. Brązy to rozmaite, od ciemnych, skłaniających się ku czerni bądź czerwieni, do jasnych, dążących ku żółcieni i bieli bądź przechodzących w szarość. Ze względu na rodzaj pigmentu są to w całości, jak się wydaje, tzw. ziemie — sjeny, ugry.

Ale tonalność to nie jednobarwność. Szarża działa przecież barwnością, a barwność ta ma ważny udział w „naturalności" obrazu. Jeśli brąz miałby być podstawą jego barwnej budowy, to nie ze względu na wyłączność czy choćby ilościową przewagę, lecz ze względu na zespół barwnych współzależności, który tak określa jego charakter. Swą rolę „toniki" ujawnia tak jak tamta — w akordzie, w melodii. Jej jakość bierze się ze współbrzmienia z tonami oddalonymi, dążącymi do usamodzielnienia czy modulacji, które w kadencji współbrzmią z tonami wiodącymi do toniki, a w melodii budują napięcia określone przez stałą obecność tej podstawy, choćby sama długo nie zadźwięczała. Tak i tu dla jakości zestroju niezbędne są czerwienie i błękity, czernie i biele,

nieporównywalne stopniem pokrewieństwa z brązem i do niego niesprowadzalne, wyraziście i rozmaicie ze sobą współbrzmiące. Zauważamy — zderzenie tonów o różnej barwnej jakości, jasności, cieple, czystości następuje w obrębie szarży i przeciwstawia ją tłu, zarazem jednak określa współzależność jako, najogólniej, wyprowadzenie przez tło średniej z kolorystyki szarży.

Spostrzegamy w szarży, zwłaszcza w środkowym jej biegu, czerwień i błękit. Ich kontrast działa bodaj najsilniej na rzecz „naturalności" kolorystyki, którą dyktować miałby „lokalny" kolor przedstawianego świata. A przecież ta niemal biegunowa przeciwstawność, ten absolutny zda się brak pokrewieństwa czerwieni i błękitu jest w obrazie podany w wątpliwość. Za sprawą brązów, które powstają właśnie z połączenia niepokrewnych jakościowo tonów, a pozostają barwami; za sprawą czerni, która osłabiając donośność brzmienia jako domieszka tonów, wprowdza też obok barwnej jakości inną skalę — od mroku do światła. Jest więc czerń zarówno kolorem, jako składnik tonów pozostających kolorami, choćby półchromatycznymi, jak też jest czymś innym, jako miejsce, w którym wszelkie tony mogą znaleźć pokrewieństwo — coraz wyraźniejsze w miarę podążania ku niemu, lecz przeczuwane tylko w tym dążeniu: za granicą czerni zatracają się, a ona sama staje się tyle miejscem spotkania, co przeciwieństwem wszelkich kolorów.

Obraz podkreśla przynależność czerni do świata barw. To nie ona rozpościera się po brzegi obrazu, nie jest bezkresnym mrokiem, któremu przeciwstawia się wszystko, co widać, który zakłada przeciwległy, świetlny biegun. Przynależy bezdyskusyjnie do wyraźnie odgraniczonej sfery tego, co przedmiotowo określone. Tym samym jednak — skoro współzależności barwne ujawniają jej krańcową naturę i unaoczniają skalę od mroku do światła — czerń określa zasięg obszaru, w którym obowiązują współpowołane przez nią zasady tej skali. To obszar szarży — tu tylko jest najniższym stopniem, miejscem, z którego wszystko miałoby się wyłaniać. Sama bowiem wyłania — z tła. Nawet jako cień — kładzie się na ziemi.

Jeśli więc obraz wydaje się mroczny — to określenie to ma sens tylko w obrębie szarży. O tyle, o ile wyłanianiem z mroku wydaje się jej przejście ze sfery złamanych, zlewających się tonów czarnych, brunatnych, szarych, błękitnych, wśród których biel jest błyskiem, do sfery, w której narastająca wielość i czystość pozwalają przeczuć siłę kontrastu nasyconych barw. Lecz pogrążona w mroku, jest już szarża w pełni widoczna — nie dzięki błyskom bieli: odcina się czernią od czegoś, co w skali jasności zajmuje wyższy stopień. Tu jeszcze panuje spokój. Barwność i jasność wzmaga się wraz z nabieraniem rozpędu. Jakby to ruch, pęd, działanie rozniecały barwność i światło. Szarża wyłania się

— lecz czy z mroku? Czy sprawia to światło? Czy jest oświetlona? Skąd i jak?

Próbując odpowiedzieć, stwierdzamy brak konsekwentnego podporządkowania źródłu światła. Sprawia to, że modelunek i cień są nie tyle momentami wydobywania przez światło przedmiotów, co sygnałami trójwymiarowości, dopełniającymi „naturalność" o obłość, wolumen i osadzenie w przestrzeni. Zwłaszcza zaś — świadectwem, że światło w ogóle działa, co pozwala powołać je do roli czynnika nadającego przedmiotową spójność konglomeratowi plam, uzasadnić w sferze przedstawionej sytuacji fragmentaryczność prezentacji, przenoszącą uwagę na szarżę jako całość i jej ogólną charakterystykę. Nadto zaś — pojęcia oświetlenia nie sposób zastosować do tła, do otoczenia szarży, które ze światłem tyle ma wspólnego, że jest widoczne, ale w żaden uchwytny sposób nie jest światłem różnicowane, światło się go nie ima, jest „światłoobojętne". Tylko do sfery, którą uobecnia szarża można odnieść przeciwstawienie światła i mroku, jako inną postać rozszczepienia i zderzenia tego, co spojone i ugodzone w tle, jawiącym się jako sfera zupełnie jednorodna i nieprzenikliwa.

W jeden tylko sposób pojęte światło jawi się w obrazie spójnie — jako cecha koloru, moment jasności przyrodzony barwnym tonom. Ma on swój udział w wydobyciu szarży, nie z mroku światłem, lecz z barwy barwą, a raczej — barw ze sfery, która je wszystkie jednoczy, sama barwą być nie przestając, z — nie powiemy już średniego tonu, a raczej — macierzy barwnej obrazu.

Kolorystyka określa szarżę jako sferę wielości, zróżnicowania, dążenia ku biegunom. Ukazuje ona możliwą postać świata barw, rozłożonego na poszczególne jakości, skonfrontowaną jako całość z czymś innym, z barwnością w innej postaci. Zestawienie szarży i tła to spotkanie dwóch sposobów bycia koloru. Obraz dokonuje swoistego i całościowego sproblematyzowania świata koloru — tak go dzieli i takie ustanawia współzależności, a czyniąc to — wspiera i wzbogaca sensy powołane przez inne czynniki jego organizacji. Tym samym sensy te ugruntowuje w sferze „winnej" wszystkiemu, co obraz ukazuje, w sferze farby-koloru, podkreślając dobitnie, że jest jednością, że wszystko, co wyodrębniamy jako jego poszczególne aspekty czy warstwy, jest nierozerwalnie spojone i równie widoczne. Broni się przed podziałem na to, co jest materiałem, co środkiem malarskim, co przedstawieniem, co jawne, co ukryte.

Sposób rozegrania farby-koloru w obrazie wyzyskuje, ale i unaocznia, tematyzuje to, co stanowi jej sedno. Uznaje względność jakości tonu za jego nieodrodną cechę, ale i podejmuje zawarte w niej wyzwanie; określa malowanie jako żywiące się wyczuleniem na najdrobniejszy niuans stopniowe zestrajanie, wydobywanie nowych dźwięków przez sąsiedz-

two, wydobywanie bogactwa przez zestrój tonów zrodzonych z niewielu pigmentów. Typ harmonii barwnej budowany na tym napięciu — między wąską „paletą faktyczną" a bogatą „paletą optyczną", jak to określa Maria Rzepińska — typ harmonii, który kolorowi daje tyle „naturalność" co kreacyjność, a kładąc nacisk na zachowanie się koloru w barwnym otoczeniu, pozwala ukazać i konflikt i pokrewieństwo i podstawę całego zestroju — wzbogaca wzajemność figury i tła. To, co w tle, ze względu na przewagę ciągłych, stopniowych przejść i przemieszanie kolorów może tu i ówdzie pobrzmiewać lecz na ogół nie daje się wyosobnić, ukryte w związku o nie znanym do końca składzie, w szarży jest oczyszczonym składnikiem, w konfliktowym zestawieniu z innymi. Ma się szarża do tła jak błysk oręża do pokładów rudy. Jego charakter surowca podkreśla też faktura. Tylko w prawym dolnym rogu grubiej zakładane, poza tym ujawnia grube płótno podobrazia, samo nabierając charakteru materialnego podłoża, na którym wyrasta impastowa, reliefowa, szkicowo, fa presto malowana szarża.

Namalować obraz „ziemią", przeistoczyć ją mocą sztuki w kruszec.

Ziemia. To podłoże przedstawionej szarży. To główne źródło wyłaniającej obraz farby. To żywioł. Żywioł — jak pokazuje obraz — niepozorny, skryty, nierychliwy, a przecież — podstawowy. Na niej wszystko się wspiera, z niej dobywa i do niej wraca. Jak to „wszystko" nazwać, skoro to, czemu się przeciwstawia, a czego zarazem potrzebuje by się zjawić, przyszło nazwać ziemią? Sposób unaocznienia kazał opisywać tę sferę jako błysk, poryw, nurt — przejawy innych żywiołów, ich sposoby działania, sposoby bycia. Szarża przetacza się jak żywioł — powiemy z przekonaniem, bo porównanie to nie tylko najzwięźlej ujmie ogólną jej charakterystykę, ale też dotknie dostrzeżonych napięć, związanych z niejednorodnością ruchu. Ruch szarży cechuje zarówno ciągłość i zwartość, jak stopniowa przemiana charakteru. Zrazu bucha, strzela jak płomień, by się na koniec złamać, schylić i spłynąć jak fala. Tu własnowolnie wyrywa się ku górze, tam wytraca pęd, zdradzając zewnętrzne jego źródło — tchnienie przenikające ją całą, u początku zjednoczone z płomieniem — bo czy ono go niesie, czy on je wydaje — potem ujawnia się jako sprawca i pędzi falę, póki go starcza, póki spłycajac się fala nie załamie się i ostatecznie ziemi nie podda. Zauważamy wtedy — zewsząd nurt otacza ziemia, tworzy jego łożysko i moderuje zrazu niepostrzeżenie wszelkie jego ekscesy.

Ujrzenie w obrazie gry kosmicznych elementów nie ma i nie może wyczerpać jego sensu, lecz ujmując to, co w nim także widoczne — podtrzymać dążenie ku temu, co przemożnie domaga się wypowiedzenia: jest to charakter wzajemności całostek obrazu i to, co wzajemność ta uwidacznia jako istotę jego przesłania.

Z pewnością — widzimy dwie sfery, w swoim bytowym statusie nieporównywalne, a w obrazie łączące się we **wspólnym, unaocznionym działaniu.** Droga do sensu prowadzi przez stopniowe ujawnienie niesamoistności tej z nich, która zrazu narzucała swoją wyłączną ważność, szarży szwoleżerów, jak wiemy — sławnej, historycznej szarży. Do ujawnienia tego dochodzi wtedy, gdy zechcemy zwrócić uwagę na **całość** współzależności; miejscu w tej całości szarża zawdzięcza najbardziej uderzające cechy, a wśród nich — dynamikę. Dynamice też przypada kluczowa rola o tyle, o ile w jednym ruchu, akcji, działaniu sprzęgają sie sfery ustanowione nie na prawach obowiązujących poza obrazem, lecz prawach tego, co ze względu na zupełność i spójność można nazwać obrazową rzeczywistością. Jak w zderzeniu szarży z brzegiem pola obrazowego — sfery tam innorodne tu współdziałają i dopiero w tym współdziałaniu ujawniają swe cechy. Szarży pozostaje rola szczególna — zaczynu sensu.

Jak więc ustanawiają się te sfery? To, czego „ziemia" jest najogólniejszym z użytych określeń, jednoczy wszelkie cechy, które na wyodrębnionych w konfrontacji z szarżą płaszczyznach jakości są jej przeciwstawne. Jednoczy też różnorodne „warstwy" obrazu: wszystko to, co umożliwia przedstawienie, a przez przedstawienie jest przytłumione, ale też to wszystko, co w przedstawieniu nie jest szarżą, a co inaczej niż ona odnosi się do pola obrazowego, a zwłaszcza do jego granic. Wybitna rola ruchu, dynamiki, działania sprawia, że obie te sfery określają się nie tylko w stałych jakościach, ale też ze względu na rolę w pokazanym procesie, dzianiu się.

Wzrok przykuwa najpierw przedstawiona szarża szwoleżerów, ludzie w widowiskowym, dynamicznym i własnowolnym działaniu. Śledzenie jej przebiegu uwidacznia jednak, że te najbardziej narzucające sie cechy zawdzięcza współwystępowaniu z inną sferą, zrazu niewidoczną, tyle udzielającą szarży dynamiki,co odbierającą własnowolność. Nieubłaganie zakreśla ona huraganowemu rozpędowi granice i wytycza tor. Widowiskowości przeciwstawia niepozorność, która pozornymi czyni uderzające zrazu cechy szarży. Jak ta się eksponuje, narzuca, rości pretensje do wyłączności, tak tamta się cofa, skrywa i zjawia tylko w odpowiedzi na to roszczenie, stawiając mu opór o tyle o ile godzi ono w stan rzeczy, o ile nie bierze go pod uwagę: zjawia się jako byt tyle nieuchwytny, co przemożny. Pojęcie przeciwstawności nie ujmuje dokładnie współzależności obu sfer. Ta druga, nazywana polem, tworzywem, tłem — co niegdyś znaczyło też podłoże, podstawa — nazywana ziemią, wyznaczyła miejsce, w którym poczęła się pierwsza, z pewnego, spokojnego rozmysłu przedstawionych ludzi, w kształcie, który śmiało rzucił wyzwanie prawom tamtej, zapominając, że na nich się wspiera.

Narastanie impetu uwidacznia te prawa coraz bardziej, aż sferę tę ucieleśnia na tyle, że szarża widomie znika w ziemi. Lecz gdyby zniknęła, gdy zniknie zupełnie, zniknie i ziemia, którą — jako ją — ujawniła szarża.

Przygotowani tytułem, a może opiniami o obrazie, gotowi byliśmy zobaczyć rozstrzygajacą, historyczną szarżę, a obraz pokazuje — dramat bez bohatera, bez przeciwnika i bez rozstrzygnięcia, jak pisał Lorenz Eitner o *Tratwie Meduzy* Géricaulta. Zdarzenie historyczne, jedyne, to właśnie, we współdziałaniu z innorodną sferą, którą powołać musiało, niezmienną czy zawsze tożsamą, uwidoczniło coś zgoła innego. Nie ma tu przełomu, kulminacji, finału, nie ma celu poza byciem w drodze, dążeniem samym. Ci dzielni, z determinacją podejmujący czyn, pędzą drogą im wytyczoną, rzuceni prawami, które tyle czyn ten umożliwiają, co są przezeń wykrywane, a i określają jego sens. Drogi tej kresu nie widać, niknie w środku, tj. w głębi tej sfery, w czeluści, o dziwo, jarzącej się poświatą. Ludzie ci konflikt, walkę nie tyle nawet toczą, co unaoczniają jako jeden z symptomów stanu rozszczepienia, zderzenia tego, co harmonijnie spojone, acz niewidoczne w ziemi, stanu przecież chwilowego, wobec stałości i niezmienności tamtej, lecz niezbędnego, by cokolwiek mogło ukazać się oczom. Charakter dynamiki obrazu kazał pojmować zniknięcie w głębi, powrót do ziemi jako widoczny takt krążenia, fragment kręgu, lecz biorącej sie stąd sugestii cyklicznego nawrotu obraz nie podtrzymuje. Nie pokazuje karuzeli czy koła — a już zwłaszcza błędnego — bytu, lecz w dynamicznym zderzeniu ukazuje stały układ sił, stan rzeczy — w ich istocie.

(Symboliką obrazu warto byłoby to nazwać wtedy tylko, gdyby dawało to nie niejasne poczucie jego oswojenia tym określeniem, lecz wskazówkę wydobycia się z mgły spowijającej pojęcie symboliczności na drogę wiodącą ku myśleniu o niej w związku ze swoistością obrazu. Usiłowanie to odnajdujemy w dociekaniach Michaela Brötje, najpierw poświęconych obrazom, którym sens symboliczny powszechnie się przypisuje, dziełom Caspara Davida Friedricha ("Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" 1974). Podkreśla on, że aby mówić o symbolice w malarstwie musimy najpierw wyraźnie odróżnić to, co widzimy, co jest nam rzeczywiście wzrokowo dane, od wszelkich możliwych skojarzeń, jakie to, co widzimy, może nam nasunąć, od tego więc, co jest teoretycznie możliwe ze względu na zdolności czy przygotowanie intelektualne. Swoiście obrazowe znaczenie symboliczne polega na tym, że przedstawiony przedmiot nie tylko reprezentuje sam siebie, lecz w widzialny sposób ma udział w wartościach oglądowych, które w jego zmysłowej postaci nie są dane i nie mogą być z niej wyprowadzone.

Przedmiot jako zjawisko zmysłowe nie może znaczenia symbolicznego ustanawiać sam z siebie, lecz stać się symbolem może — i na to naprowadza też nasz obraz — tylko **w zestawieniu z czymś z istoty „innym"**. Dopiero to zestawienie umożliwia przejście zmysłowych cech zjawiskowych na poziomy znaczeniowe, których przedmiot sam z siebie nie jest w stanie wyzwolić.)

Wszystko to widać na obrazie, nic się tu nie skrywa, wymaga tylko dopuszczenia obrazu „do głosu", nie narzucania mu własnych oczekiwań, przeświadczeń, nie przeznaczania mu miejsca wśród klakierów naszej wszystkowiedzy. Ma nam coś do pokazania i nie jest to sens dla znawców czy erudytów, lecz dla wszystkich gotowych patrzeć i widzieć. Nie zachęca, by go umieszczać w rzędzie ilustracji tryumfów polskiego oręża. Nie może zaprotestować przeciw ograniczeniu wywodów w jego obliczu do rozpatrywania roli militarnej szarży, topografii zdarzenia czy nawet odniesienia do innych obrazowych jego ujęć. Może tylko czekać na gotowość wysłuchania go, na chwilę, gdy jako obraz okaże się potrzebny.

Lecz pośród tych rozmaicie ograniczonych możliwości spożytkowania „Somosierry" ustaliło się przecież i to odczytanie, które czyni z niej symbol polskiego losu: straceńczych a daremnych zrywów w ogóle, a przy tym — podejmowanych przez sojusznika wiernego do zatracenia, lecz bez wzajemności, podejmowanych za sprawę, a sprawowanych na usługach, za wolność ani naszą ani waszą, krótko — fatum, ciążącego nad nieszczęsnym narodem. Zrodzone już to z rachunku blizn, już to z chęci dobitnego uprzytomnienia niemożności bezpośredniej walki o suwerenność — odczytanie to wydaje się bliskie w, mglistej co prawda, sferze fatalizmu zarysowującemu się sensowi obrazu. Czyżby więc to dzieło wielbiciela Napoleona, uczestnika powstania, odmawiało czynowi zbrojneny sensowności? Czyżby zatem — bo przywykliśmy te sprawy łączyć — jego twórca nie był, o zgrozo, romantykiem?

Nie mówimy o Michałowskim, jakiego skądinąd znamy, oglądamy obraz, którego był twórcą. Obraz *Bitwa pod Somosierrą* nie zawiera pesymistycznej diagnozy, nie kwestionuje sensowności walki, nie dywaguje też — jeśli to w obrazie możliwe — o skutecznym rad sposobie. Odmalowuje porządek bytu, to, jak się rzeczy z ludźmi mają, jeśli zaś dramat — to dramat zapomnienia o tym porządku.

Dlaczego więc *Somosierra?* Czy związek dostrzeżonej symboliki z tym tematem nie jest czystą dowolnością, jeśli nie wręcz wypaczeniem sensu historycznego zdarzenia? To nie historiografia, a zwłaszcza nie faktografia, to obraz, a zresztą —jeśli o ten rodzaj historycznej „ścisłości" miałoby chodzić — tu, jak w tamtym wąwozie, szwoleżerowie przejdą. Lecz na obrazie ich przejście linii obrony nie jest końcem drogi i jeśli

miałoby być celem, to nieuchwytnym, pozornym. Użyte wcześniej określenie — historia unicestwienia, nie oznacza sprzeniewierzenia się faktowi historycznemu, lecz pokazanie znikomości tego, co jako faktyczność ujmuje. Nadto — szarży ani na moment nie spuszcza się z oka, nie jest ona możliwym pretekstem ukazania oderwanej, ogólnej myśli. Przeciwnie — zobrazowanie tej myśli umożliwia, to ona na nią naprowadza, przeniesiona do obrazu ujawnia jakości nieprzeczuwane, lecz są to jej jakości, powiemy — ukazuje to, czym jest — w spotęgowaniu. Jest to ta właśnie, historyczna szarża, która swoim takim oto, konkretnym kształtem wskazuje, wybiera punkt, w którym postawione jest pytanie o wszystko. Tym to stać się mogło jej błyskawicowe zjawianie się — wyodrębnione w obraz.

(Słowa romantyk, romantyzm, romantyczny, romantyzowanie nie narzuciły jakoś swej przydatności — w zapisywaniu oglądu obrazu. Wśród definicji próbujących określić ten obszar pojęciowy jest przecież jedna, której przywołanie uzasadnione jest tym, że natrafiamy w niej na słowa, które właśnie padły w próbie opisania dzieła, co oznacza, że to, co definiuje możemy odnaleźć w dziele samym, jako jego rys szczególny, a zarazem otwierający perspektywę związków z innymi. W 105 fragmencie *Poetycyzmów* Novalisa czytamy: *Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. W działaniu tym niższe 'ja' utożsamia się z lepszym 'ja'. (...) Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym — tajemniczy wygląd, znanym — godność rzeczy nieznanych, skończonym — pozór nieskończoności, romantyzuję je.)*

Zbyt krótko jak na to, co ma do pokazania, a pewnie zbyt długo, jak na czas nam dany, pozostaliśmy przy obrazie próbując go opisać — krok po kroku wyłonić z wielości czynników jego sens. Każde dzieło oczekuje przynajmniej podobnie pieczołowitego oglądu i daje niezastąpioną szansę poznania. Ograniczenia słowa pisanego nie pozwalają na to. Dokładne obejrzenie jednego dzieła malarskiego pomaga wszakże spotkaniu z innymi. Zwłaszcza gdy więzi między nimi są, jak zwykliśmy sądzić, tak oczywiste, jak w obrębie twórczości jednego artysty.

Postąpmy ku niej przynajmniej o krok, z równą oczywistością się narzucający, o rozważenie prac Michałowskiego na ten sam temat. Najbliższe w tym sensie otoczenie obrazu pozwoli też zapewne dopowiedzieć jego charakterystykę, odsłaniając, jak zawsze w porównaniu, niedostrzegalne dotąd rysy. Grupę tę tworzą obrazy olejne, akwarele i rysunki, zarówno takie, które spójnym zagospodarowaniem pola tworzą obrazową całość, jak i takie, które szkicują pewien jej fragment. Wyłaniają się z nich dwa jeszcze sposoby ujęcia tematu, a różnica między nimi wszystkimi rysuje się zrazu najwyraźniej w koncepcji przestrzen-

no-dynamicznej. W opisanej błyskawicowej *Somosierze* szarża uderzała w „barierę" i podążała po złamanym ukosie w głąb, sama swym przebiegiem głębię powołując, bowiem jej otoczenie nabierało cech przedmiotowych ze względu na nią, a więc barier nie stanowiły ściany wąwozu. W ujęciu drugim (il. 2-5) ruch biegnie równolegle do płaszczyzny obrazu, w bliskim planie, w wyraźniej, na ogół, określonym otoczeniu, które stanowi wysoka ściana skalna, zza której, z lewej strony wyłania się szarża. W trzecim wreszcie ujęciu (il. 7-9) — ruch biegnie prostopadle do płaszczyzny obrazu, który ukazuje jakby przekrój przez wąwóz i szarżę, lecz i tu otoczenie jest wyraźniejsze, dzięki symetrycznemu zaznaczeniu zbiegających się ku dołowi ścian wąwozu.

Poszczególne wersje drugiego ujęcia potraktujemy łącznie, śledząc różnice pojmowane jako przesunięcia w obrębie wspólnego schematu — chociaż uznaje się, że ich powstanie dzieli blisko dziesięć lat, mianowicie akwarelę (il. 2) i wersję olejną (od miejsca przechowywania nazwiemy ją krakowską) (il. 3) od innej wersji olejnej (warszawskiej) (il. 5), a więc zapewne też szkicu ołówkowego, będącego studium ściśle spożytkowanym w tym obrazie (il. 4). Porządkując ten zespół możemy upatrywać wyjściowego zarysowania zadań w wersji akwarelowej (il. 2). Chodzi o zobrazowanie historycznego zdarzenia, a jego próba robi wrażenie przygotowawcze, notujące realia — nie żeby akwarela była mniej wykończona od innych obrazów, lecz dlatego, że nie przekształca tych realiów w nasyconą znaczeniowo formułę w stopniu osiągniętym w innych ujęciach. Już tu jednak spostrzegamy dokonanie wyboru spośród nich czynników, zasadniczo tożsamych we wszystkich ujęciach, którym powierza się zadanie uniesienia dramatycznego napięcia. Najpierw — to wybór z sytuacji bitewnej samej, i to częściowo ukazanej, szarży szwoleżerów, a po drugie — jej odniesienie do otoczenia, do pejzażu, czego odwrotną stroną jest wykluczanie z pola widzenia przeciwnika. W przytoczonej wypowiedzi Michałowski za zasadniczy rys zdarzenia uznawał „ściśnięcie szarży w stromym wąwozie"; obrazy potwierdzają takie pojmowanie. Drugie ujęcie tematu nie pokazuje jednak stosunku otoczenia do szarży jako ściśnięcia. Zasadniczą zmianą jaka zachodzi w jego obrębie na drodze do wersji warszawskiej, która wieńczy poszukiwania, jest przesunięcie kadrowania sceny, oznaczające zarówno zmianę stosunku walczących do pejzażowego tła, jak zmianę charakteru dynamiki szarży. W akwareli ma ona dużo miejsca w polu, odsunięta od wszystkich brzegów i wystawiona jak na scenie przed skalną kulisą. Sens dynamiczny zdarzenia trzeba wywodzić ze szczegółowej obserwacji póz jego uczestników. Cechy te nasilają się w wersji krakowskiej (il. 3), jeszcze bardziej odsuwającej szarżę od widza i zmniejszającej jej rozmiary w stosunku do pola, co nadaje jej charakter sztafażu

górskiego krajobrazu, a nadto nie pozwala ocenić powagi zdarzenia, bowiem udział w akcji poszczególnych postaci, powołanych kilkoma rzutami pędzla trudno uchwycić. Cechy te uderzają wtedy zwłaszcza, gdy poszukujemy w obrazie ilustracji historycznej bitwy.

Już studium do wersji warszawskiej (il. 4) pokazuje, że ujęcie szarży zostanie sprecyzowane — niby nieznacznie, a ważko. Posunięcie najważniejsze — to zogniskowanie akcji w dwie fazy: tumultu walki i wyłaniania się szarży. Ta ostatnia grupa rozstrzygająco zmienia charakter całości — znajduje się teraz blisko lewego rogu, tuż nad dolnym brzegiem pola (il. 5). Dzieje się to w ścisłym związku ze zmianą kadrowania, którą — wobec poprzednich wersji — można określić jako „najazd" na szarżę, zmieniający jej stosunek do powierzchni obrazu i dynamikę. Usunięcie — w porównaniu z akwarelą i wersją krakowską — lewej ściany wąwozu wyklucza go z otoczenia szarży; nie ma mowy o ściśnięciu, ukazane jest raczej zagrożenie upadkiem w przepaść. Jeźdźcy i konie tłoczą się na ciasnej estradce, na którą od lewej pchają się następni. A przecież ich napór ulega osłabieniu, bo lekki, wstępujący skos nie ma siły wyciągnąć ich w górę i pochwyceni przez brzeg pola ściągani są w dół. Działanie to wspiera ciążenie tła, którego i tu nie sposób jednoznacznie określić przedmiotowo, a nadto to, że na charakter kompozycji składa się i to napięcie, które można opisać jako dołożenie lewej strony obrazu do wykazującej skłonność do symetrii grupy tumultu, wraz z otaczającym ją tłem. Wroga nie widać. Wszystko to sprawia, że obraz pokazuje coś w rodzaju zabrnięcia w ślepą ulicę, nad przepaścią, na moment przed katastrofą: z prawej strony drogi nie widać, w środku — tumult, „zbicie w gromadę" i „dreptanie w miejscu", z lewej — napór, lecz zwłaszcza odpadanie tych, dla których brak już miejsca, niżej — ściągająca czeluść, wyżej — ciążąca masa.

Wszystko to widzimy, a jednak słowa te nie mówią prawdy o obrazie. Zbyt zdyszane pośpiechem do zwięzłej syntezy, natrętnie nasilają ściszone tony obrazowego patosu. „Błyskawicowa" szarża, nim otworzyła nam nieprzeczuwalny horyzont refleksji, ogłuszyła łoskotem kopyt, rżeniem koni, zgiełkiem okrzyków i jęków, szczękiem oręża, włączyła to, co zapisała w nas technika dźwiękowa filmowych batalistów. Nic z tego tutaj. Obraz czaruje zrazu ciepłym blaskiem tonalnej kolorystyki, przyjmującej wiodącą rolę w budowie dynamiki, wskutek uległości jakości kompozycyjno-kierunkowych wobec kształtu i ułożenia pola. Szarża mieści się w dolnej jego połowie, wzniesionymi rękami szwoleżerów ledwie zbliżając się do poziomej osi, dociąża dół obrazu i wzmaga jego stabilność oraz podejmuje narzucane przez ułożenie pola podkreślanie kierunku poziomego. Uwydatnia to tektoniczność, a osłabia dynamiczność dzieła. Toteż zasadniczą sferą ukazującą ruch pozos-

BIBLIOTEKA Poznań UNIWERSYTECKA

tają pozy jeźdźców i koni; zarysowane syntetycznie i nie wsparte siłami pola, zdominowane przez barwne rozczłonkowanie — wytwarzają nie tyle ukierunkowany ruch, co migotliwy, gorączkowy niepokój. Wyodrębnienie dwóch ognisk akcji przypomina fazy szarży „błyskawicowej": grupę „starcia" i tu obejmują (z odwróceniem kierunku) postacie szwoleżerów w skoku, powtarzające gest wznoszenia szabli; i tu jeden z nich spaja dwie grupy-fazy, lecz jego gest, zdany na własne siły ma niewielki rozmach, a złożona sytuacja sprawia, że zdradza mgnienie wahania: przynależy do obu grup, o różnej dynamice, w skoku musi pokonać opór pionowej osi obrazu, jest tyle uczestnikiem szarży, co zastyga w pomnikowej pozie.

Wszystko to pozwala uchwycić różnicę sposobu, w jaki w obu ujęciach rozmaite składniki obrazowej rzeczywistości współdziałają w budowie sensu. O ile pomysł „błyskawicowy" uaktywniał wszelkie czynniki pola obrazowego, o tyle obraz warszawski nadaje wagę zwłaszcza stosunkowi powierzchni: strefy zajmowanej przez szarżę i strefy pozostającej ponad nią. Choć szarża zajmuje w obu obrazach obszar w stosunku do całości podobny, tylko tu, w strefowym układzie pada nacisk na konfrontację rozmiaru. Jest to rys ważny, moment, który napotykamy w wielu jeszcze obrazach Michałowskiego, z których przywołajmy tu bliską warszawskiej wersji „niemianowaną" (jak z reguły u Michałowskiego) *Bitwę* (il. 6). W wersji krakowskiej (il. 3) występuje jeszcze dobitniej, wskutek silnego pomniejszenia szarży, lecz jest to aspekt różnicy bardziej zasadniczej: nie ma tam tła, w sensie sfery samej w sobie niejasnej i nabierającej sensu przedstawieniowego tylko ze względu na szarżę, jest górski pejzaż, pretendujący do dominacji w obrazie. Jeśli tytuł przywraca szarży rolę ośrodka tematycznego obrazu, to tym samym podkreśla hierarchiczną niejasność jego składników, znikomość szarży ze względu na rozmiar i jej przemijalność ze względu na charakter ruchu. Na tej diagnozie — tyle dobitnej, co trywialnej, zważywszy charakter zestawionych bytów — obraz jednak nie poprzestaje. Pokazuje nieprzystawalność wszystkiego, co przedstawione, do innego porządku — pola obrazowego. Z jednej strony przyrównuje przedstawienie do płaszczyzny przez jego strefowy układ, z drugiej — puszcza je w ruch, jakby w poszukiwaniu właściwego miejsca w polu, tj. dopasowania stuktury zasadniczych składników przedstawienia i struktury pola. Powstaje efekt „przesunięcia" w kadrze. Nawiązując do sensu pierwszego obrazu powiemy, że masyw góry, pejzaż, otoczenie jawi się tu w sferze narzucającej się obecności, staje obok szarży w sferze pozorności i ujawnia coś, co jest jakościowo różne, a na co jest zdane.

Powrót do obrazu warszawskiego pozwala stwierdzić, że względna równowaga rozmiaru obu stref nie oznacza obniżenia napięcia. Szarża skonfrontowana jest z tłem „bezgranicznym" i dwuznacznym ze względu na możliwość przyporządkowania. Obciążenie jego górnej partii

sprawia, że zawisa ono nad szarżą i wzmaga czytelny w jej przebiegu moment bezradności. Wsparcie dynamiki jej wyłaniania się na związku z czynnikami pola czyni sens obrazu bardziej integralnym. Można tę różnicę w stosunku do wersji krakowskiej ująć tak jeszcze, że tamten obraz umożliwia niejako „podstawianie" innej bitwy na miejsce tej, która jest jego tematem. Wersja warszawska, a tym bardziej ujęcie „błyskawicowe" nie dopuszcza takiej możliwości — nie dlatego, że w większym stopniu uwzględnia realia historycznej szarży, lecz dlatego, że nasycenie formuły obrazowej udziela konieczności i jedyności przedstawionemu zdarzeniu. Nie osiąga tego obraz krakowski, warszawski zaś nie dorównuje w tym bodaj formule „błyskawicowej": wyjaskrawiając — tamta obrazowała bytową nieuchronność, ten — sytuacyjne zagrożenie.

Próbą znalezienia podobnie zwięzłej i wyrazistej formuły, ujmującej najbardziej bezpośrednio „ściśnięcie szarży w stromym wąwozie", jest trzecie ujęcie bitwy pod Somosierrą (il. 9). Opiera się ono na schemacie przekroju przez wąwóz; z dwóch stron, z brzegów pola, niemal symetrycznie biegną skosami ku dołowi zbocza, o regularności wykopu raczej niż wąwozu, który się między nimi otwiera, wąskie dno opierając o dolny brzeg pola. Tłoczą się na nim trudno czytelne formy widzianych od tyłu jeźdźców, poległych, działa. Na nie jak tłok opada z góry, wciskając się między zbocza, tło, w wybrzuszonych ku dołowi pasmach. Jest to ujęcie szarży w formułę zbiorowej mogiły, oto właśnie zasypywanej — nie ręką ludzką. Taki jej charakter nie jest jeszcze widoczny w szkicach. Dwa spośród nich (il. 7) nie dają pojęcia o całości, studiują skotłowaną grupę, ujętą — inaczej niż w wersji olejnej — killuwarstwowo, trzeci zaś (il. 8) — daje szarżującym perspektywę, otwierając przed nimi kotlinę, która w wersji olejnej znika w nawisach chmur. Ten ostatni szkic czyni uchwytnym całościowy zamysł, a jeśli by założyć, że obraz według niego powstały podejmowałby znany już typ harmonii barwnej, to mógłby się stać jedyną „optymistyczną" wersją tematu. Szwoleżerowie, najpierw wspinający się dosłownie, a raczej— naocznie, „po trupach", są wyswobadzani, co jest unaocznione jako możliwość rozgęszczenia, wystrzelenia ze ścisku, jakby zobrazowany oddech ulgi. A przecież i tu wyswobodzenie to nie jest wynikiem własnowolnego działania, lecz wyciśnięcia przez ściany wąwozu w obszar, które dzielą pasma nie napierające w dół, lecz miękko sprowadzające wklęsłość wąwozu do poziomu górnego brzegu pola. Nie podjął jednak Michałowski tej myśli i zmodyfikował ujęcia w kierunku sensu przeciwstawnego.

Uszczuplenie przedstawienia szarży (il. 9) do jednej „warstwy" walczących dało pole tłu, przedstawieniowo niejasnemu zespołowi chmur, kurzawy, górskich zboczy, najdobitniej bodaj — spośród wszystkich

ujęć — podnosząc wagę wymowy samego stosunku rozmiarów — przez to jednak, że obraz stosunek ten dynamizuje, uruchamiając tło. To zaś sprawia, że nie dające się określić coś, co prze ku dołowi obrazu, staje się jego przynajmniej równorzędnym z szarżą bohaterem.

Skośne poprowadzenie szarży i wybór pionowego ustawienia pola w ujęciu „błyskawicowym" jawią się teraz jako posunięcia rozstrzygające problemy obecne i w innych wersjach. Przekonujemy się, jak ważne było tam danie szarży pola rozpędu. Tu — wobec ściśnięcia i przytłoczenia pozostaje bierna, jej działanie skierowane jest gdzie indziej, lecz w obrazie nie uwidocznione, nie dochodzi do zderzenia sił w działaniu, ich wzajemnego ujawniania się. Zmiana sposobu zobrazowania siły ściskającej, przeniesienie jej z brzegu pola odbijającego rozpęd na przedstawione ściany wąwozu czyni sferę przedstawioną bardziej „samowystarczalną" dynamicznie, lecz zarazem obraz, w porównaniu do tamtego, „przegadanym", bardziej zamkniętym; osłabia podstawę, na której tamten uzyskiwał swoistą jakość sensu ukierunkowanego, lecz niewyczerpalnego, stawał się opowieścią i o obrazie i o przedstawionym świecie, o wszystkim, co składa się na rzeczywistość obrazową, a właściwie — o tym, co jest, jako o spojeniu tego, co się narzuca i tego, co się skrywa.

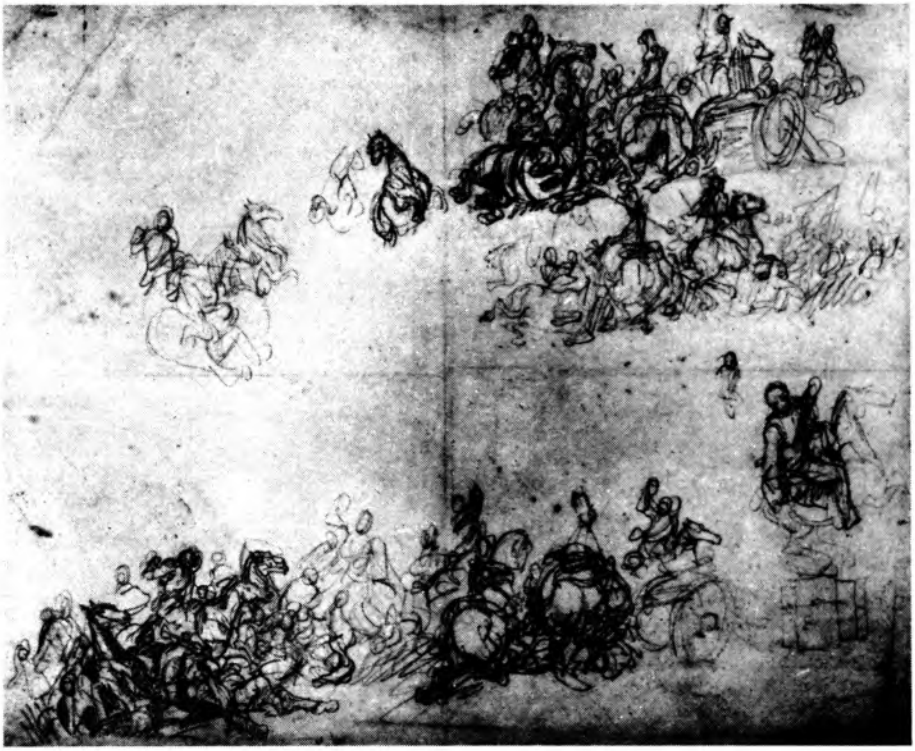
Z przeglądu ujęć jednego tematu wyłaniają się momenty wspólne, być może zwiastuny wiodących wątków twórczości. Z punktu widzenia batalistycznego tematu — uderza usuwanie z obrazów przeciwnika, co podaje w wątpliwość ich zarówno ilustracyjny jak tryumfalny charakter. Ukazują one ludzi nie tyle w starciu, w bitwie, ile w walce, w pewnym **dążeniu**, powiedzielibyśmy — w drodze. Wiąże się to z inną cechą — ukazaniem w obrazach wycinka procesu, który przeciąga się poza uwidocznioną przestrzeń. W krakowskiej wersji ujęcia prowadzącego szarżę równolegle do płaszczyzny obrazu pokazany jest fragment kawalkady, ukazującej się z lewej strony i znikającej z prawej; podobny sposob zjawiania się szarży w ujęciu „błyskawicowym" ma udział w ukazaniu spięcia tego, co pozorne i tego, co nieuniknione. Toteż i w innej płaszczyźnie — szarży i bitwy jako, powiedzmy, całości strategicznej określającej wielowątkowość narracji, obrazy wybierają fragment, epizod. Uwaga o możliwości porządkowania poszczególnych wersji jako faz „najazdu" na główny motyw tyle się z tym zgadza, co ujmuje zmianę dostrzeganej cechy w proces uchwytny w dziełach zestawionych w szereg.

Obrazy wiąże także charakter materii malarskiej. Używamy tego określenia, by ująć wszelkie przejawy posłużenia się tworzywem: farbą-kolorem — nie tylko właściwości tonu, ale i fakturę i sposób nakładania, a raczej — mawiamy, że obraz „ma materię", gdy wszstkie

1. Piotr Michałowski, Somosierra, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie

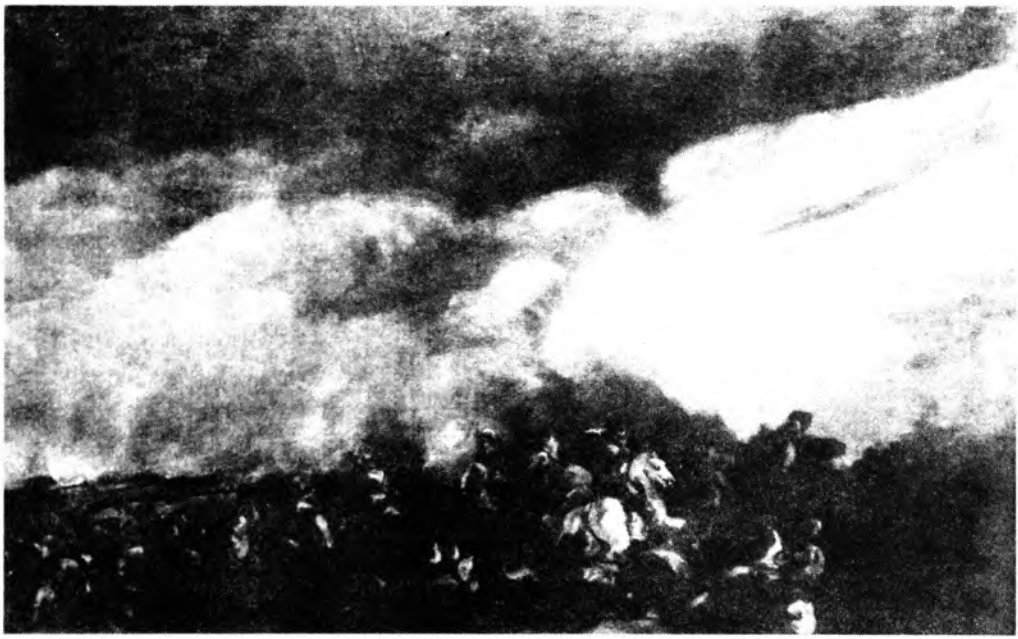
2. Piotr Michałowski, Somosierra, akwarela, Muzeum Narodowe w Warszawie

3. Piotr Michałowski, Somosierra, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie



4. Piotr Michałowski, Studia do Somosierry, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. W. Kowaliński)

5. Piotr Michałowski, Somosierra, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie



6. Piotr Michałowski, Bitwa, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie

7. Piotr Michałowski, Szkice do Somosierry, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie

8. Piotr Michałowski, Szkic do Somosierry, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie

9. Piotr Michałowski, Somosierra, olej, Muzeum Narodowe w Krakowie

10. Piotr Michałowski, Szkic do Somosierry, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. W. Kowaliński)

11. Piotr Michałowski, Przemarsz artylerii, akwarela, własność prywatna

one występują wyraziście i mają udział w budowaniu sensu. Dla związku naszych obrazów w tej sferze, obok tonalności i dość wąskiej, „ziemnej" palety faktycznej, zasadnicze znaczenie ma to, że każde nałożenie farby jest zarazem formą jakiejś części przedstawianego przedmiotu oraz — stosunek rozmiaru plamy, nałożenia farby i budowanej nim formy zarówno do przedmiotu jak do pola obrazowego. Wszystko to składa się na ten rys obrazów Michałowskiego, który określa się jako „szkicowość" i traktuje nierzadko jako oznakę ich niedokończenia. Lecz w szkicowości tej ma swój udział inny jeszcze moment — wskazywana, szczególna rola „tła", obecność w obrazie sfery, której sens przedstawieniowy nadaje współwystepowanie z szarżą; lecz to właśnie pozwala uwidocznić wzajemność obu całostek, to, że każda jest tym, czym jest, dzięki wzajemnemu współokreślaniu się, a tym samym to, co nazywamy tłem, uczestniczy w sposób szczególny w możliwości zobrazowania tego, co niepozorne, a podstawowe.

Wspólną cechą rozpatrywanych obrazów jest wreszcie to, co nawiązując do przytoczonych definicji, można nazwać „symbolizowaniem" przez „jakościowe potęgowanie", a więc— przedstawienie konkretnej, zwięźle zarysowanej sceny, która nie tracąc swojej zdarzeniowej realności ujawnia, niesprzecznie z nią, nieprzeczuwane jakości, a właściwie — to, czym jest w istocie,przez trafność formuły wpisującej ją w rzeczywistość obrazową.

Przegląd ujęć tematu bitwy pod Somosierrą potwierdza kluczowe miejsce „szarży-błyskawicy" ze względu na trafność właśnie, tj. uwikłanie całości rzeczywistości obrazowej w ukazanie tematu, uwydatnienie wszelkich jej czynników tak, by się nawzajem nie tłumiąc, nie przesłaniając, nie dublując, dawały sobie właściwy wkład do sensu obrazu, tym zjednoczeniem zademonstrowanej w pełni wielości nadając mu walor konieczności. Sprawia to, że ujęcie najbardziej, zda się, przetworzone z punktu widzenia wyrazistości płaszczyznowego wzoru, każe przyjąć za oczywiste, że jest zarazem najściślejszym ukazaniem zdarzenia.

Takie miejsce tego ujęcia narzuca pojmowanie całej grupy dzieł jako dziejów jego wykształcania się, co nie musi koniecznie odpowiadać faktycznemu następstwu dzieł. Ostatnie spośród nich, studium rysunkowe (il. 10), pozwala, jak się zdaje, uchwycić, jak pomysł wyłania się z trzeciego ujęcia. Do jednej z jego rysunkowych wersji studium to w tym jest podobne, że i tu wąwóz otwiera się na kotlinę i szczyty, a szarża pnie się w górę niemal pionowo. Niemal — to już właśnie różnica, prowadząca do innego ujęcia: szarża biegnie lekkim ukosem w prawo, a tor jej dalszej drogi skręca w lewo na wysokości pierwszej linii obrony. Do ostatecznej koncepcji jeszcze długa droga. Szarża

odsunięta jest jeszcze na daleki plan, a pozostały obszar wypełnia nie tylko górski pejzaż, ale i grupy jeźdźców — na lewo od niej, na zboczu i na pierwszym planie. Rysunek ma więc cechy konwencjonalnej, bitewnej panoramy i nie pozwala choćby przeczuć „błyskawicowej" dynamiki.

W jakim stopniu przesłanki do powołania tego ujęcia, jako całość z pewnością niespotykanego, mógł Michałowski znaleźć w tradycji? Zygzakowaty przebieg szarży mógł „wykadrować" ze sztafażu figuralnego pejzaży górskich, z bogatego nurtu górskich pochodów, od malarstwa późnośredniowiecznego, do przedstawień przejścia Napoleona przez Alpy. Wykadrować — za tym jednym słowem stoi wszelako nie mniej jak zupełna przemiana myślenia o obrazie, zupełnie inna koncepcja obrazowej całości. Jako próbę wyprowadzenia z tej tradycji szczególnie nośnego rozwiązania dynamicznego, można potraktować akwarelę *Przemarsz artylerii* (il. 10), w której dwa ujęcia ruchu są jeszcze mechanicznie złożone, dając skręt przed brzegiem pola; ruch biegnący równolegle do płaszczyzny obrazu i ruch biegnący ukośnie w głąb, po zboczu wzgórza jakby specjalnie dlań usypanego, wyłamującego się z otoczenia, co wraz z wątpliwą poprawnością stopniowania rozmiaru składa się na niespójność przestrzenną całości. Spośród przedstawień bitwy pod Somosierrą przydatne mogło być obejrzenie obrazu Lejeune'a, należącego co prawda do typu panoramicznych „machin", ale pośród wielu wątków batalistycznej opowieści pokazującego też w tylnym planie szarżę — właśnie skręcającą, ginącą w obłokach, a nadto przypominającego ostatni z omawianych szkiców otwarciem na kotlinę i góry, rozsypaniem jeźdźców po zboczu, obsadzeniem pierwszego planu. Istnieje wreszcie obrazowa wskazówka, naprowadzająca być może na źródła lub wzmocnienie tego, co najbardziej szczególne — pomysłu formuły dynamicznej całości. Formułę niezwykle bliską znajdujemy w późnej twórczości Gustawa Doré, stwierdzamy następnie, że wczesne jego dzieła, będące w zasięgu Michałowskiego, zdradzają podobną wyobraźnię przestrzenno-dynamiczną; nie ma pośród nich jednak ujęć tak uderzająco bliskich dziełu Michałowskiego. Skłania to do domniemania wspólnego źródła w obrębie grafiki o tematyce hiszpańskiej, być może pośród ilustracji powstałych na fali popularności tej tematyki we Francji w następstwie kampanii Napoleona.

Na rozległym tle tradycji, a przede wszystkim w obliczu obrazów, z którymi dziełem tym podjął bezpośredni dialog — pozostaje „błyskawicowa" Somosierra Michałowskiego obrazową rewelacją. Błyskawicowa. Autorskie porównanie pomogło nam zacząć o niej mówić, potem jednak błyskawica zniknęła nam z oczu, przydając się jeszcze do przywołania obrazu utworzonym od niej przymiotnikiem, wszelako

wziętym w cudzysłów. Zabłysła jako ujęcie w jednym słowie napięcia pierwszego zamysłu, przekształcając się w obraz uległa jego prawom — w sposób znamienny. Gdyby rzeczywiście „przedarła płótno od dołu do góry", powstałby inny obraz. Weźmy różnicę dynamiczną — bo nie poczynanie ciągu skojarzeń przyrodniczych, świetlnych itp., a wskazanie właściwości dynamicznych wzoru płaszczyznowego było w zamyśle Michałowskiego najważniejsze; jakaż to bowiem błyskawica poczyna się od dołu? Można wątpić, czy rozcięcie płótna błyskawicowym pasmem mogło się pojawić w jego wyobraźniowym repertuarze kompozycyjnym, rozcięcie, które ośrodek uwagi przenosiłoby z przebiegu tego pasma na rozcięte części i dynamikę ich zderzenia, a ruchu przebiegającego w powstałej wyrwie nie pozwalałoby jakościowo różnicować. Podstawę dla wyrażenia tej wątpliwości dają obejrzane dotąd obrazy, których wspólne cechy poczynają być może zarysowywać tory, którymi wyobraźnia Michałowskiego uporczywie biegła.

Tekst ten jest skróconym fragmentem nie ukończonej książki o obrazach Piotra Michałowskiego, pisanej w roku 1985; część jego stanowiła treść referatu wygłoszonego na posiedzeniu naukowym Instytutu Historii Sztuki UAM w tymże roku. Powstał jako próba podjęcia zadania, które wyłonił wcześniejszy namysł nad twórczością Michałowskiego, a zwłaszcza nad tym, co znamiennego dla niej wyłaniają wyraźnie widoczne związki łączące jego dzieła z dziełami innych twórców (temat dysertacji, 1982), a także namysł nad dolą sztuki dziś. Zadanie to — to prostowanie ścieżek ku obrazom, to próba oddania im głosu, na drodze wytrwania w opisywaniu. Przemierzenie jej wespół z Czytelnikiem napina wytrzymałość pisma i lektury, tekst bowiem usiłuje zdać sprawę z drogi ku sensowi na tyle szczegółowo, by była to rzeczywiście droga wspólna. Jest propozycją ulegania cichemu przyzywaniu obrazów, pójścia za mgnieniowym „to jest to", ogłoszeniem zniszczenia się, rozpoznania nigdy nie widzianego; usiłuje rozpisać ten wykrzyknik, którego zawartość jest zawsze inna i ta sama zarazem, jak wciąż ponawianego **tego** pytania.

W międzyczasie dorobek badań nad twórczością Piotra Michałowskiego został istotnie wzbogacony przez prace Jana K. Ostrowskiego, zwłaszcza nową monografię *(Piotr Michałowski.* Warszawa 1985, KAW). Praca ta zawiera też rozważania o Somosierrach Michałowskiego. Za najważniejszy wspólny moment uznałbym wyłanianie się z zawartych w niej dociekań, jako jednego z uchwytnych, wiodących wątków dzieła Michałowskiego — „bycia w drodze".