

MICHAŁ HAAKE

## JEDNOSTKA WOBEC HISTORII

### PORTRET GENERAŁA HENRYKA DEMBIŃSKIEGO HENRYKA RODAKOWSKIEGO<sup>1</sup>

Niniejsza interpretacja *Portretu Generała Henryka Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego z 1852 r. (il. 1) została podzielona na trzy części. W pierwszej podejmuję, rozwiniętą w części ostatniej, dyskusję ze stanem badań, której celem jest zbudowanie nowej sieci związków międzyobrazowych, uwzględniających, moim zdaniem, w znacznie większym stopniu wizualną złożoność i osobliwość dzieła. Dotychczasowe rozpoznanie ikonografii portretu, a także analizy stylu, jak sądzę, wpisały *Dembińskiego* w siatkę odniesień utrudniających właściwe określenie jego wyjątkowego artystycznego wymiaru.

Dyskusję ze stanem badań dzieli podjęta w części drugiej próba zobaczenia portretu poza towarzyszącymi jego powstaniu kontekstem historycznym i tradycją artystyczną, co związane jest z koniecznością odrzucenia wszelkich dookreśleń pozostających poza rekonstruowaną w bezpośrednim oglądzie wizualną postacią dzieła, „tego, co dzieło sztuki samo z siebie wydobywa na jaw”<sup>2</sup>. W części trzeciej, *Dembiński* taki, jaki pozwolił się zobaczyć piszącemu, determinuje sposób, w jaki został wpisany w ramy dialogu międzyobrazowego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Niniejsze studium jest fragmentem pracy doktorskiej *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, przygotowywanej w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierunkiem Profesora dra hab. Wojciecha Suchockiego oraz finansowanej ze środków KBN w ramach grantu promotorskiego.

<sup>2</sup> Rozważania w tej części inspirowane są myślą Michaela Brötje. Zarys swojej egzystencjalno-hermeneutycznej teorii sztuki Brötje zawarł w książce: *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, Por. obszernie omówienie teorii Brötje w: M. Bryl, *Płasczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, t. VI, Poznań 1993, s. 55-84 (wszystkie przytoczone dalej cytaty z książki M. Brötje w tłumaczeniu Mariusza Bryla).

<sup>3</sup> Sposób ujęcia problematyki związków międzyobrazowych zawdzięczam tekstom Wojciecha Suchockiego, zwłaszcza: *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingresy i „Wolności” Delacroix*, „Artium Quaestiones”, t. VIII, Poznań 1997, s. 61-87.



1. Henryk Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, 1852. Muzeum Narodowe w Krakowie

Założeniem moim jest zainicjowanie w każdej z części tekstu typu analizy do pewnego stopnia niezależnego od przyjętego w pozostałych. Proces interpretacyjny winien być postrzegany jako jak gdyby przebiegający równoległe po trzech torach, co oznacza *de facto* przyzwolenie na do-

wolną kolejność lektury. Każdy inny wszak z możliwych do przyjęcia porządków wymusiłby odmienne ujęcie w poszczególnych częściach tych fragmentów interpretacji, które, zwracając się na powrót ku tym samym miejscom pola obrazowego, wzajemnie komentują i dookreślają ich wizualną złożoność. Na diachroniczny porządek czytania został zatem nałożony synchroniczny porządek analizy lub odwrotnie.

## DEMBIŃSKI WOBEC TRADYCJI OBRAZOWEJ

*Portret Generała Henryka Dembińskiego* najsilniej bodaj z wszystkich portretów Rodakowskiego wywołuje dyskusję o wpływach. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest zakwalifikowanie dzieła już od momentu jego pierwszej publicznej prezentacji na Salonie Paryskim w 1852 roku zarówno jako portretu (w tej kategorii otrzymał złoty medal pierwszej klasy), jak też obrazu historycznego, wizerunku konkretnej postaci i studium określonej sytuacji historycznej zarazem<sup>4</sup>. Dialektyczna perspektywa wyznaczyła ramy kolejnych interpretacji obrazu, z tym że określiły je w głównej mierze kategorie adekwatne przede wszystkim wobec gatunku stojącego najwyżej w hierarchii akademickiej, kategorii stylu i tradycji ikonograficznej, których przywołanie umożliwić miało wpisanie obrazu w szersze systemy odniesień i analogii.

Opierając się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej, *Portret Dembińskiego* został uznany za dzieło stojące na pograniczu: gatunków, poetyk stylistycznych, epok historycznych w końcu. Obraz, zdaniem Władysława Kozickiego, mimo że został zbudowany na klasycznym schemacie renesansowego trójkąta równoramiennego, który nadał dziełu monumentalność i prostotę, jest „w kompozycji psychicznej i nastroju typowym dziełem romantycznym”<sup>5</sup>. Z drugiej strony dostrzeżono dokonujące się w *Dembińskim* przełamanie przez Rodakowskiego romantyczno-klasycystycznych konwencji pierwszej połowy stulecia (w wersji *juste milieu*) i przejście na stronę realizmu<sup>6</sup>. Do innej niż stylistyczna kategorii pogra-

<sup>4</sup> Por: T. Gautier, „Dembiński jest (...) portretem i obrazem. Mógłby on z wszelką chwałą mieścić się w galerii historycznej (...) dla swojej majestatycznej prostoty i nadzwyczajnie trafnie schwyconego charakteru powołania”, (w:) *Salon 1852*, „La Presse” 2 VI 1852 (cyt. za: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894*, Kraków 1994, s. 49). W. Kozicki pisze: „Jest to jedyny portret Rodakowskiego pomyślany i skomponowany jako obraz historyczny, przy użyciu odpowiednich akcesoriów. (...) Także sam artysta i jego dostojny model nie traktowali tego dzieła jako portretu, lecz widzieli w niem obraz historyczny. Gen. Dembiński ani nie zamawiał portretu, ani też nie otrzymał go na własność”, w: W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937, s. 126.

<sup>5</sup> W. Kozicki, op. cit., s. 159.

<sup>6</sup> A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski, 1823-1894*, Warszawa 1962.

nicza odwołał się Mieczysław Porębski, uznając *Dembińskiego* za „typowe dzieło epoki przełomu, zawieszane między przeszłością a przyszłością, nie należne w pełni ani do jednej ani do drugiej”, zapowiadające „Matejkowskiego Stańczyka i anonimowe postacie z płócien Malczewskiego”<sup>7</sup>. Porębski wykroczył tym samym poza kategorie stylistyczne, słusznie dostrzegając ich nieprzydatność w opisie obrazu.

W perspektywie ikonograficznej, ze względu na rozpoznany bardzo ogólnie sposób prezentacji postaci, siedzącej samotnie z głową wspartą na dłoni, *Portret Dembińskiego* włączony został w tradycję sięgającą renesansu, Dürerowskiej *Melancholii*, uosabiającej *vitam contemplativam* postaci z nagrobka Wawrzyńca Medyceusza Michała Anioła, kontynuowanej po warianty XIX-wieczne np. obrazy Eugeniusza Delacroix *Tasso z domu wariatów* (1824) czy *Michał Anioł w Pracowni* (1850) – by wymienić tylko niektóre, najznamienniejsze przykłady. Jan Białostocki oraz Porębski wskazali również na podjęcie w układzie postaci rozpowszechnionego w ikonografii porenasansowej gestu Saturna, patronującego zadumanym melancholijnie myślicielom, uczynom czy poetom.

Przyporządkowanie obrazu określonej konwencji ikonograficznej uprawomocnia w opinii piszących także przypomnienie biografii Dembińskiego: po burzliwej służbie żołnierskiej na wielu frontach Generał powrócił w 1851 roku do Paryża, gdzie przebywał do śmierci w roku 1864. Odwołanie się do biografii prowadzi jednak do zakreslenia pól odniesień o istotnie różnej rozległości. Z jednej strony portret uosabiać ma alegoryczną figurę „znużonego trudami bohatera” (Porębski), by ostatecznie stać się już tylko „wodzem zwyciężonej armii, rozpamiętującym stratę” (Maria Poprzęcka<sup>8</sup>). Drugi z wątków wydaje się ściślej związany z dziełem Rodakowskiego. Motyw wodza przegranej armii nie należy w malarstwie romantycznym do rzadkości. Odnajdujemy go u nauczyciela Rodakowskiego Jeana Cognieta, ze współczesnych także w twórczości Jeana Gigoux i amerykańskiego malarza Johna Vanderlyna, z którego *Mariuszem na ruinach Kartaginy*, choć jak uznaje autor analogii artysta zetknąć się nie mógł, łączyć ma *Dembińskiego* „przynależność do tego samego kręgu ikonograficznego” (il. 2)<sup>9</sup>. W ciąg ten wpisać należy także postać wodza Spartan z obrazu Jacques’a Davida *Leonidas w Termopilach* z 1810 (il. 3)<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro wzięt*, (w:) *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 13-31.

<sup>8</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; por. także: A. Ryszkiewicz, *Jean Gigoux i romantyczny typ portretu wodza zwyciężonej armii*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXIII, 1961, s. 57-69.

<sup>9</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 431.

<sup>10</sup> Por. A. Król, op. cit., s. 49.



2. John Vanderlyn, *Mariusz na ruinach Kartaginy*, 1807. M.H. de Young Museum. San Francisco

Żaden z przytoczonych przykładów nie wykazuje przekonującego wizualnego podobieństwa z *Portretem Dembińskiego* w aspektach wykraczających poza wspólnotę ikonograficzną, choć należałoby uważniej przyj-



3. Jacques Louis David, *Leonidas w Termopilach*, 1810, fragm. Musée du Louvre. Paryż

rzeń się pokrewieństwu obrazu z *Mariuszem na ruinach Kartaginy*<sup>11</sup>. Nie zmienia to faktu, że portret przez większość piszących został zaliczony do nurtu retrospektywnego, uznanego za dominujący w dziewiętnastowiecznej ikonografii (odmienne opinie przedstawili Kozicki oraz Porębski, o czym poniżej). W kręgu wyobrażeń „rozpamiętywania straty”, obok wątku „wodza zwyciężonej armii” do najpopularniejszych należy także wątek „niezłomnej wdowy” – przykładem kartony Artura Grottgera. *Portret Dembińskiego*, choć „artystycznie najdoskonalszy”, jawi się zatem zarazem jako typowy reprezentant nurtu.

Z ujęciem retrospektywnym korespondują poświęcone portretowi strofy C. K. Norwida, „najlapidarniej oddające zawarte w nim czasoprzesztenne napięcie”. Dembiński ma za sobą „przeszłości jakiejś tło (...) Przeszłość jest, zarówno dosłownie jak i przenośnie «poza» wodzem przegranej armii”<sup>12</sup>. Określenie przeszłości, która jest „dosłownie poza” dotyczy zapewne scen wojskowych w głębi po lewej stronie obrazu. Zapytać należy o przystawalność słów Norwida do zobrazowanej przestrzennej sytuacji obrazu<sup>13</sup>. Czy widoczna armia nie może być punktem docelowym tak myśli, jak również, w relacji płaszczyznowej zawartego w pozie generała zwrotu

<sup>11</sup> Niewątpliwie rys ten przyczynił się do braku jednoznacznego uznania przez wszystkich autorów którejs z przywoływanych analogii za źródło obrazowe. Według Mycielskiego „Dembiński” przypomina kompozycję Fouriera. (Por. J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860*, (w:) *Powszechna Wystawa Krajowa 1984*, t. 2, Kraków 1896, s. 503-505.) Zdaniem J. Honoura Rodakowski wzorował się na L. Cogniecie. Zarówno Białostocki, jak Ryszkiewicz podważają zasadność tych odniesień, nie proponując w ich miejsce jednak bardziej przekonujących, prócz ciekawej, a nie podjętej z powodu ustaleń kontekstualnych analogii z obrazem Vanderlyna. Obraz Vanderlyna, nagrodzony na Salonie Paryskim w 1808 roku złotym medalem, w istocie powrócił do Ameryki, gdzie od roku 1834 pozostawał w rękach rodziny Kip w San Francisco. Autorzy katalogu niedawnej wystawy monograficznej artysty wskazali na istnienie dwóch kopii malarskich obrazu (w tym jednej niedokończony) oraz kilku wykonanych na jego podstawie rycin, przeznaczonych jednak na wystawy na terenie Stanów Zjednoczonych i do prasy amerykańskiej. Za: Katalog wystawy, *The Works of John Vanderlyn*, pod red. K. C. Lindsay. October 11 to November 1 1970, Hate University of New York. Trudno wszak uwierzyć, by głośne dzieło nie było publikowane w prasie francuskiej, choć oczywiście w postaci ryciny, a także wykluczyć istnienia jeszcze jakichś kopii. Na nim bez wątpienia oparł postać Laonidasa J. David. Obok układu rąk postaci oraz stosunku jej wielkości do pola obrazowego, właśnie strona kolorystyczna *Mariusza* z dominującym akcentem czerwonej draperii oraz sposobem skupienia miękkiego światła na pierwszym planie jest bliska obrazowi Rodakowskiego. Wobec braku dokładniejszych badań oraz możliwej we wskazanych zakresie cech inspiracji innym dziełem pozostawiam kwestię związku między obrazami otwartą.

<sup>12</sup> M. Poprzęcka, op. cit., s. 80.

<sup>13</sup> Pyta o to również Porębski, znajdując dla ich metaforyczności uzasadnienie zarówno w „romantycznej aurze” obrazu, jak i jego „klasycznej powadze”. M. Porębski, op. cit., s. 30-31.

ku niej? Czy wówczas to, co rzeczywiście znajduje się na obrazie „poza” Dembińskim, wypełniający tło niemal w całości namiot, należy także do przeszłości? Czy należy do niej również osoba w nim zasiadająca? Czy byłby wówczas *Dembiński* nadal portretem?

W odmienny sposób kondycję postaci jako wodza, na podstawie dokładnej analizy przebiegu kampanii wojennych próbował określić Kozicki. Wskazując na mundur powstańczej armii węgierskiej z 1848 roku, w którym postać prezentuje się na obrazie, postawił tezę, że

jest to chwila, kiedy po przyjeździe Moskali na pomoc Austryjakom generał, objawszy dowództwo armii północnej, powziął śmiałą myśl, aby rozszerzyć teren akcji wojennej, wtargnąć do Galicji i tam rozprawić się z odwiecznym wrogiem swego narodu, a tem samym dać hasło do nowego powstania polskiego. Pomysł ten fascynuje go swą wspaniałością; równocześnie jednak liczne przeszkody i zawody, jakich już doznał na ziemi węgierskiej, każą mu przewidywać ciężkie trudności w jego realizacji. Czy Węgrzy w swym krótkowzrocznym egoizmie zgodzą się na projekt, otwierający tak potężne perspektywy<sup>14</sup>.

Obszerny cytat przytaczam dla uprzytomnienia, jak trudno dowodzić jego nieadekwatności. Chociaż powyższe rozpoznanie wydaje się z jednej strony w żaden sposób nieistotne dla przesłania obrazu, z drugiej, pozostaje w równoprawnym, lecz równie niejasnym związku z obrazem, jak tezy wskazane wcześniej. Czy zatem walka trwa, czy już nie ma żadnej nadziei? Czy zaduma Generała jest rozpamiętywaniem straty, czy pobudza do szukania nie wykorzystanych jeszcze wszystkich możliwości? Zasadność przywoływania toposu „wodza zwyciężonej armii” musi budzić wątpliwości również wobec licznie wskazywanych w recenzjach prasowych progresywnych cech kojarzonych z postacią Dembińskiego<sup>15</sup>. Podsumowując problem adekwatności wyjaśniania przedstawionej na obrazie sytuacji czasoprzestrzennej biografią portretowanego stwierdzam, że miejsce Dembińskiego w historii, do której odnosi przedstawienie, pozostaje niejednoznaczne.

Wątpliwości powstałe w związku z dotychczasowymi próbami wpisania dzieła Rodakowskiego w określoną ikonograficzną tradycję prowadzić muszą do przywołania pojęcia pierwowzoru obrazowego, a w konsekwencji pojęcia intencji artystycznej. Wskazanie istnienia pierwowzoru obrazowego dotyczy wizualnej sfery dzieła sztuki. W wyniku tego założenia Mariusz Bryl postuluje rozróżnienie relacji „motywologicznych” od inten-

<sup>14</sup> W. Kozicki, op. cit., s. 129.

<sup>15</sup> Por: T. Gautier, op. cit.; E.-J. Delecluze, *Wystawa 1852*, „Journal des débats” 1852 (6VI), za: A. Król, op. cit.



4. Gustaw Courbet, *Proudhon w 1853 roku*, 1865. fragm. Musée du Petit Palais, Paryż



5. Orest Kiprensky, *Portret Generala Karola Albrechta*, 1827. Muzeum Rosyjskie. St. Petersburg

cyjonalnych<sup>16</sup>. Powołana relacja międzyobrazowa, oparta na wizualnym podobieństwie może zostać uznana za wynik intencji artysty, rozumianej jako celowy zamiar, na mocy świadomej decyzji, podczas gdy „podobieństwo wizualne zestawianych w jeden ciąg obrazów (ciąg motywów – M.H.) nie implikuje ich genetyczno-intencjonalnego związku, choć go nie wyklucza”<sup>17</sup>. O ile ze względu na wizualne podobieństwo w zarysowaną powyżej kilkoma przykładami tradycję „zadumanej postaci” wpisuje się na przykład postać Pierra Proudhona z portretu Gustawa Courbeta z 1865 r. (il. 4), tak *Dembińskiego* ze względu na ułożenie ciała postaci, rozstawienie nóg i wsparcie wysuniętej w bok lewej ręki, zestawić można z jednej strony z obrazem Oresta Kiprenskiego z 1827 roku, z drugiej



6. Edward Manet, *W łódce*, 1874. Metropolitan Museum. Nowy Jork

<sup>16</sup> Na temat *Motivekunde* por. M. Porębski, op. cit., s. 17-19; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 11-12. *Motivkunde* czyli „nauka o motywach, stanowi fragment badań ikonograficznych. Badacze tej orientacji zajmują się rekonstruowaniem historii motywów, rozumianych jako formalno-tematyczna jedność, np. motyw „otwartego okna” czy „tonącego statku”. (tam też omówienie literatury).

<sup>17</sup> M. Bryl, op. cit.

z postacią wioslarza z obrazu Edwarda Maneta *W łódce* z roku 1874 (il. 5 i 6). Nasuwa się pytanie, czy rzeczywiście jest to możliwe, że więcej łączy Dembińskiego z wioslarzem niż z obrońcą Termopil. Chodzi o dostrzeżenie wizualnego podobieństwa postaci, identycznie posadowionych i zwracających ku widzowi twarz o zbliżonym wyrazie psychicznym, w przypadku obrazu Maneta zaskakującym w kontekście rodzajowości, „letniości” przedstawionego zdarzenia.

Podejmując dyskusję z opiniami dominującymi w literaturze przedmiotu zauważmy, że postać generała różni się od wskazanych bez wyjątku przykładów ikonograficznej tradycji „zadumanej postaci” przynajmniej w dwóch podstawowych dla omawianego obrazu aspektach: kierunku spojrzenia oraz ułożenia nóg siedzącego<sup>18</sup>. Większość postaci ma głowę przechyloną, a spojrzenie skierowane na bok. Również i te, które podobnie jak Dembiński trzymają głowę na wprost widza, jak Mariusz czy Leonidas, patrzą w dół bądź w górę. Z kolei nogi Dembińskiego pozostają w szerokim rozwarciu, tamte, chodzi tu zwłaszcza o lewą – podkuczone. Rozwiązaniem różniącym *Dembińskiego* od zarysowanej tradycji ikonograficznej jest również sposób oparcia głowy postaci na dłoni, jeśli ta jest zaciśnięta w pięść – Dembiński choć wspiera, trzyma głowę prosto. Wydaje się, że trzymałby ją podobnie niewzruszoną także i bez podparcia. Podpiera ją jednak, ale w osobliwy sposób, jakby bardziej dostawiał dłoń do twarzy niż na nią naciskał. Postać zdradza w ten sposób jakiś rodzaj aktywności, o który zamierzam pytać.

Obserwację tę moim zdaniem umacniają dwa przyczynki do zagadnienia recepcji *Portretu Dembińskiego*. W *Portrecie Jana Działyńskiego* Leona Kaplińskiego z 1864 roku oraz w *Portrecie Leona Cognieta* z roku 1880 roku namalowanym przez Leona Bonnata (il. 7 i 8)<sup>19</sup>, sugestywnie zaciśnięta „dłoń Dembińskiego” „wsparta” zostaje w zamaszystym geście, w przypadku pierwszego o biodro, w przypadku drugiego o udo, zatem w miejscu, gdzie takie ujęcie dłoni, siłą przez jej zaciśnięcie konotowaną daje się wykorzystać niejako w naturalny sposób. W obrazie Kaplińskiego jest to jeszcze bardziej widoczne w zestawieniu z fotografią portretowanego, z której jak sądzę, dokonując inspirowanej *Portretem Dembińskiego*

<sup>18</sup> Idącą w podobnym kierunku krytykę postępowania identyfikującego figurę melancholiczną w każdej pozie zawierającej podparcie głowy na dłoni przeprowadza w swej książce o wyobrażeniach Melancholii w sztuce europejskiej Wojciech Bałus. Por. W. Bałus, *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 21.

<sup>19</sup> Bonnat, uczeń Cognieta mógł znać obraz z rycin, może kopii, wykonywanych na zamku Branickich w Montrésor, do których należał *Dembiński*, bądź w 1871 przez Marcelego Krajewskiego czy też znajdującej się w Bibliotece Polskiej w Paryżu i przypisywanej Izabeli Działyńskiej. Za: A. Król, op. cit., s. 49.



7. Leon Kapliński, *Portret Jana Działyńskiego*, 1864. Muzeum Narodowe w Poznaniu



8. Leon Bonnat, *Portret Léona Cognieta*, 1880. Musée d'Orsay, Paryż



9. Jan Działyński, fotografia, 1864

korekty korzystał artysta podczas wykonywania wizerunku (il. 9)<sup>20</sup>. Z kolei przekształcenie w portrecie Bonnata układu rozrzuconych nóg Dembińskiego w pozę bardziej wiarygodną dla siedzącego, parafrazując, nie kojarzącą się już z „konduktorem omnibusu”, jak w jednej z recenzji określono pozę generała Dembińskiego, idzie w tożsamym kierunku uwiarygadniania pozy. Głowie postaci, chcąc ją zachować podobnie uniesioną i wspartą zarazem przydany zostaje konwencjonalny gest, mający unaczynić zadumę modela.

Ułożenie nóg postaci stanowi element zdecydowanie odróżniający postać Dembińskiego od tragicznych poprzedników. Jednakże odnalezienie analogii tego poszczególnego aspektu upozowania postaci w innym dziele, nie stanowi czynnika wystarczającego dla rozpoznania pierwowzoru. Dopiero nałożenie się ogólnej jakości wyrazowej, którą można określić jako „aura” dzieła z wykazującym zbieżność rozwiązaniem sytuacji przestrzennej (miejsca, upozowania) pozwala mieć nadzieję na interpretacyjną owocność zestawienia. Rozdzielność tych aspektów widać wyraźnie w zestawieniu *Dembińskiego* z trzema portretami Napoleona, *Alegorią* autorstwa Jean-Baptiste Mauzaisse’a, z 1835 roku, *Abdykacją Napoleona w Fontainebleau* Louisa Janeta-Langego z 1844 roku oraz inspirowanym nią bezpośrednio obrazem Paula Delaroche’a *Napoleon w Fontainebleau* z 1845 roku (il. 10, 11 i 12). (Jest to również przypadek obrazu Vanderlyna, do którego zbliżają *Dembińskiego* niektóre aspekty upozowania, nie dalej wszak niż w granicach konwencji, dzieli – aura emanująca z postaci.)

<sup>20</sup> Przypuszczenie takie wysuwa również autor pierwszej monografii L. Kaplińskiego Łukasz Krzywka, choć inaczej, gdyż kontekstem ideowym uzasadnia różnicę między obrazem a fotografią. Por. L. Krzywka, *Sztukmistrz polski. Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994, s. 136. Cytat „dłoni Dembińskiego” w obrazie Kaplińskiego nie stoi w sprzeczności z posłużeniem się przez artystę innym wzorem obrazowym, słusznie przywołanym przez autora *Sztukmistrza polskiego, Portretem młodego Anglika* Tycjana – tycjanowski model tej właśnie, wspartej o biodro dłoni jest pozbawiony! (ibidem, s. 120). W przypadku *Portretu Działyńskiego* historyczne okoliczności każą uznać znajomość pierwowzoru za niewątpliwą. Oczekiwanie sukcesu związane z jego wystawieniem na Salonie Paryskim w 1864 tym bardziej intencją wykorzystania „aury” pracy Rodakowskiego dla swojego pomysłu, przejawiającej się wszak w rozwiązaniu konkretnych elementów, czynią jaśniejszą i uwiarygodniają. Wspólnoty wyrazowej obu portretów dotyka lapidarna charakterystyka Krzywki obrazu Kaplińskiego: „Portret, nie tylko strojem odbiegający od malarstwa *juste milieu*, zawiera inne jeszcze znaczące sprzeczności, do jakich należy kontrast między wyniosłą postawą a przejmująco tragicznym wyrazem twarzy.” Kapliński kreuje swój obraz z jeszcze wyraźniejszą niż H. Rodakowski premedytacją na obraz historyczny czy „wręcz alegorię szlachty”, jak pisał Jerzy Mycielski: „najidealniej pojęty i oddany, romantyczny Zygmunt August polskiej szlachty XIX wieku, dumający w kórnickim zamku nad tragedią własną, nad kończącym się z nim wielkim rodem panów z Kościelca, nad dramatem wreszcie ostatnim, który właśnie świeżo w ojczyźnie (...) rozgorzał”, (w:) T. Mycielski, op. cit., s. 536. Cyt. za: J. Krzywka, s. 82-86.

„Wódz” na obrazie Mauzaisse’a zasiada w podobny, tyle że odwrócony sposób, co Dembiński, przy czym górną część ciała skierowuje w przeciwną niż nogi stronę. Ujęcie to, wykorzystywane w najróżniejszych wątkach ikonograficznych, od postaci świętych, przez postaci wojskowych po postaci satyrów, swoją podatność zawdzięcza możliwości łączenia dwóch stron obrazu, przenoszenia narracji z jednej na drugą. Zarówno ujęcie pozycji, jak środki osadzające przedstawienie w określonej tradycji ikonograficznej, w tym przypadku jest to tradycja „triumfalna” określone zostały w sposób jednakowy i skonwencjonalizowany. Tworzą tym samym konstrukcję alegoryczną w rozumieniu Goethego<sup>21</sup>, w której artysta, wychodząc od ogólnej idei, poszukuje dla jej przedstawienia odpowiedniego szczegółu, co prowadzi do alegorii, gdzie to, co szczególne, posiada jedynie status przykładu dla ogólnego. Przedstawienie osiąga za-



10. Jean-Baptiste Mauzaisse, *Alegoria Napoleona*, 1835, Musée National du Château. Malmaison

<sup>21</sup> Za: G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*. (w:) „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamin w kulturze współczesnej, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. Warszawa 1993, s. 122.



11. Louis Janet-Lange, *Abdykacja Napoleona w Fontainebleau*, 1844, Musée des Beaux-Arts, Tours

tem efekt odwrotny niż obraz Rodakowskiego w którym to, co ogólne, jest dostrzeżone w tym, co szczególne. Z obrazem Delaroche'a, należącym do typu „wodza rozpamiętującego stratę”, wiąże *Dembińskiego* zbliżony spo-



12. Paul Delaroche, *Napoleon w Fontainebleau*, 1845. Museum der Bildenden Künst, Lipsk

sób wpisania postaci w kadr obrazu, do pewnego stopnia także nastrój niemal półmroku, powodowany umiejscowieniem jednego ze źródeł światła po prawej stronie, tak, że pada od tyłu zza przesłony. Sposób zachowy-

wania się postaci, sytuacja, jaką swoją pozą aranżuje w zajmowanym miejscu, pozostają wszak całkowicie odmienne. Obraz Janeta-Langego stanowi niejako ogniwo pośrednie, dzieląc z obrazem Mauzaisse'a pewne cechy upozowania postaci – rozstawienie nóg, z obrazem P. Delaroche'a, prócz tematu – kontekst przestrzenny. Zarówno jednak w pierwszym, jak i drugim aspekcie łączy go z *Portretem Dembińskiego*, jak się wydaje, jeszcze mniej niż w przypadku dwu pozostałych.

Reasumując tę część rozważań, stwierdzam, że przywoływanie w związku z *Portretem Dembińskiego* tradycji „przegranego wodza” na podstawie przywołanych przykładów ma przede wszystkim charakter motywologiczny.

Podjmując poczynione przez Bryła powiązanie kategorii pierwowzoru z relacją intencjonalną, zauważyć trzeba jednak, że także rekonstrukcja ciągu motywologicznego zakłada jej przydatność dla rekonstrukcji domniemanej intencji artysty. Zarazem związek międzyobrazowy oparty na wizualnym podobieństwie z pierwowzorem również nie pozwala na rozstrzygnięcie pytania o intencję artystyczną na zadowalającym poziomie. Nie możemy być pewni, czy nie istnieją jeszcze inne, bardziej adekwatne przykłady pierwowzoru, a zatem czy pytanie o intencje zostało trafnie postawione. Problem związku międzyobrazowego może zostać postawiony również poprzez wzięcie w nawias dociekań nad wydobyciem intencji artystycznej. Tym tropem szedł w swych rozważaniach nad dialogiem obrazów dziewiętnastowiecznych z szesnastowiecznymi Wojciech Suchocki. Za myślą Martina Heideggera i Waltera Benjamina autor, uznając historyczny wymiar bycia pytającego – *jestestwa*, dokonuje wyłowienia sensu dialogu międzyobrazowego poza historycznym kontekstem powstania dzieł, lecz scharakteryzowanego za pomocą *dziejowości*<sup>22</sup>. Byt dzieła sztuki Suchocki (jak również Brötje) pojmuje – jak rozumiem – na podobieństwo bycia *jestestwa*. Dokonany w tym miejscu splot kilku cytatów wywołuje, lecz nie relacjonuje złożoności problematyki:

W swym faktycznym byciu – pisze Heidegger – *jestestwo* zawsze jest tak, jak już było, i jest tym, „czym” już było. Jawnie lub nie – *jest* swoją przeszłością. (...) Ten elementarny dziejowy charakter *jestestwa* może pozostawać przed nim skryty, ale może także zostać w pewien sposób odkryty i ujęty z należyłą uwagą. *Jestestwo* może odkrywać tradycję, zachowywać ją i jawnie przestrzegać (...) zaczyna być wówczas na sposób historycznego zapytywania i badania. Historia – a ściślej historyczność – jest tylko możliwa jako sposób bycia *jestestwa* stawiającego pytania,

<sup>22</sup> Por. W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów...*, op. cit.; tegoż: *Mówić dziejowo*, (w:) *Historia a system*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1997, s. 69-86; tegoż: *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996. Zwłaszcza rozdz. 9: *Sprawa Butów Van Gogha i dziejowość sztuki*, s. 152-176.

że u podstaw swego bycia jest ono określone przez dziejowość. (...) Brak historii nie świadczy *przeciw* dziejowości jestestwa, lecz jako niepełny modus tego ukonstytuowania bycia właśnie jej dowodzi<sup>23</sup>.

(...) Podobieństwo dzieł jest przecież świadectwem czegoś, na jeden z utartych sposobów wypełnia się – wszak historią właśnie. (...) Zdążając tropem historyczności ku mowie, pozostajemy na drodze, którą przemierza myśl M. Heideggera w *Przeźródle dzieła sztuki*, napotykaając dziejowość poprzez jej odniesienie do poezji i mowy, zaś *unterwegs zur Sprache* – jej istotę w dziejowości właśnie. (...) Nieosiągalność „wiernego opisu” (dzieła sztuki – M.H.) wprowadza w pole widzenia także moment zawarty w pytaniu o możliwość niebycia historycznym, które można zbyć jako niepoważne, lub rozwiązać, rozróżniając dwa rozumienia historyczności. Jedno z nich związane jest z tym właśnie momentem: historyczność oznacza wtedy normę badawczą, tak czy inaczej konkretyzowaną. Druga wiedzie ku historyczności nieuchronnej, przyrodzonej, egzystencjalnej. Ale można też pytać o zależność między jedną a drugą, i o to, czy bez tej drugiej ta pierwsza miałaby jakiegokolwiek znaczenie; zauważyć, że od sposobu opowiadania zwracamy się ku dzianiu się, a przeto odróżnić historyczność od dziejowości i zapytać, jak do tak rozpiętego spektrum ma się owa inna historyczność, dostrzeżona w wyjściowej sytuacji (stwierdzenia podobieństwa dzieł – M.H.)<sup>24</sup>.

Niezależnie od przyjętej perspektywy, uznając za Brylem, analiza znaczenia pierwowzoru obrazowego w procesie powstawania dzieła wymaga rezygnacji z jakichkolwiek wstępnych założeń na temat sensu jego powołania, nie wynikających z analiz poszczególnych członów dialogu. Założenie to kieruje ku szerszemu zagadnieniu statusu interpretacji dzieła sztuki. W tym też miejscu perspektywa międzyobrazowa może poszukiwać pokrewieństw z myślą Brötje, w omawianym przypadku wiążąc ją z osobą Dembińskiego i historycznym znaczeniem jego roli jako bojownika o niepodległość:

Próby rozszyfrowania dzieła – pisze Brötje – za pomocą rozmaitych kluczy znajdowanych poza jego wizualną swoistością, na drodze powołania takiego czy innego kontekstu – przechodzą zwykle pospiesznie ponad tym, co dzieło ujawnia w samoprezentacji. Rolę tak pospiesznie chwytanego klucza pełnią np. pojęcia stylu (klasycyzm, romantyzm czy realizm) – wówczas jakości wizualne sprowadza się do stereotypów tego stylu; następnym kluczem może być program ideowy dzieła – wówczas jego treść wywodzi się spoza niego (...)<sup>25</sup>.

Próba przezwyciężenia tego rodzaju uwikłań, także ograniczeń *Motivkunde*, jest analiza obrazu podjęta przez Porębskiego, ale traktować ją należy

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 28-31; tegoż, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 5-92, s. 9-67.

<sup>24</sup> W. Suchocki, *Mówić dziejowo*, op. cit., s. 81-82.

<sup>25</sup> M. Brötje, op. cit.

jako zawieszoną. Porębski domaga się w interpretacji obrazu wyjścia poza jego tekstową strukturę, sugerującą jednoznacznie określony kontekst historyczny: polski generał, uczestnik napoleońskich kampanii i powstań. Skuteczność tej dyrektywy wiąże wszak przede wszystkim z „podtekstami towarzyszącymi genezie dzieła”<sup>26</sup>. Rozważania Porębskiego idą w stronę opisu intencji artystycznej Rodakowskiego – określenia relacji między dziełem a okolicznościami, w jakich powstało. Celem analizy jest tutaj dzieło sztuki, traktowane jako utrwalone rozwiązanie problemów, przed jakimi stanął Rodakowski na początku procesu twórczego. Zabiegi rekonstrukcyjne Porębskiego prowadzą do uchwycenia struktury dzieła w świetle jego genezy. Wizualny sens obrazu otrzymuje status pochodnej ustaleń kontekstualnych. Uwagi, jakie Porębski formułuje na temat budowy obrazu, ograniczone zostają do wywodzenia znaczenia struktury malarskiej z „decyzji technologicznych i morfologicznych, formatu, kolorytu, wyważenia skali i kompozycji” i służą w ostatecznej konkluzji potwierdzeniu zasadności usytuowania dzieła na granicy epok. Michael Baxandall, do którego rozumienia intencji w tym miejscu się odwołuję, opisywanej jako intencja dzieła, nie zaś artysty, zastrzega, że wskazanie w obrazie rozwiązania domniemanych problemów, przed jakimi stawał twórca, jest instrumentem historycznej eksplikacji dzieła i służy weryfikacji trafności twierdzeń na temat okoliczności jego powstania, ale nie jest tożsame z wyłożeniem sensu obrazowego<sup>27</sup>. Inaczej rzecz ujmując, między procesem interpretacyjnym zmierzającym do „uchwycenia struktury dzieła w świetle jego genezy” (rekonstrukcja intencji artystycznej), a „uchwyceniem genezy dzieła w świetle jego struktury” zachodzi zasadnicza różnica<sup>28</sup>.

Takie próby interpretacji dzieła – przywołuję ponownie Brötjgo – które nie zatrzymują się na nim, lecz przenikają przez nie, wypatrując jego podłoża (genezy – przyp. M.H), jego zewnętrznych historycznych powiązań – już z samego swego nastawienia nie prowadzą do tego, by dać zrozumienie dzieła w jego własnej postaci, jako pewnej swoistej rzeczywistości, która objawia się naszemu spojrzeniu. Chcąc zrozumieć tę właśnie szczególną rzeczywistość, musimy uczulić się na to, co faktycznie widać, a co umyka świadomości działającej w zamkniętym kręgu własnych

<sup>26</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro...*, op. cit.

<sup>27</sup> Por. M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London 1986. Na temat intencji artystycznej por. także: M. Bryl, *Cykle...*, op. cit., s. 66.

<sup>28</sup> Na odmiennosc efektów badawczych obu perspektyw wskazał Stanisław Czekalski w polemice z książką Mariusza Bryla (ibidem), w której dochodzi do ich utożsamienia. Por.: S. Czekalski, *Grottger, czarownice i metoda. O „Losowaniu rekrutów”, intencji artystycznej i dialogu międzyobrazowym. Uwagi na marginesie książki Mariusza Bryla, „Artium Quaestiones”, t. IX, Poznań 1998, s. 207-208.*



13. Theodore Géricault, *Studium nagiego mężczyzny*. Muzeum Narodowe w Warszawie

sposobów pojmowania, w kręgu logiki doświadczeń pozaobrazowych. Cechą znamioną dzieł sztuki jest to, że mimo upływu wieków zachowują dla oglądu nieustanną aktualność, zarówno w tym, jak się jawią, jak w tym, co stwierdzają. O tej ich ważności „wiemy” przed i poza wszelkim racjonalnym wyjaśnianiem –

w pozapojęciowym widzeniu wytwarza się między Ja i dziełem niezachwiana zgoda co do immanentnej konsekwencji i nasycenia znaczeniem jego takiego oto ukształtowania<sup>29</sup>.

Płodność myśli Brötjego ujawnia się wyraźnie w przypadku porównania przedstawienia z zastaną konwencją obrazowania. Z jednej strony układ, jaki Rodakowski nadaje postaci Generała, mógł być wynikiem przekształceń pozostającego w dyspozycji artysty konwencjonalnego repertuaru póź, pochodzącego z praktyki studiów akademickich. Typowe dla tej praktyki realizacje tworzą kategorię analogii obrazowych równo-



14. François-Xavier Fabre, *Akt akademicki*, 1789. Kolekcja prywatna

zędną w stosunku do analogii motywologicznych. Za przykład posłużyć może *Akt akademicki* François-Xavier Fabre'a z 1789 roku czy studia Theodore Géricaulta (il. 13 i 14). Przekształcenia, jakie zostają dokonane w ostatecznym stadium – obrazie Rodakowskiego w stosunku do studium, zyskują możliwość znaczeniową ze względu na instancję płaszczyzny, na której są „ponownie” zakomponowywane. Z drugiej strony obraz

<sup>29</sup> M. Brötje, op. cit., s. 14 i nast.



15. Leon Kapliński, *Miecznik i Wacław*, 1857, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Rodakowskiego stanowił niewątpliwie konwencję, podjętą niemal bez korekty dla siedzącej, wspartej na szabli postaci na obrazie Kaplińskiego *Miecznik i Wacław* z 1857 roku (il. 15). Pozę Dembińskiego Kapliński wy-

korzysta również dla kluczowej postaci sceny, ukazując pod zmienionym kątem w obrazie *Wernyhora* z 1855 roku. Przedstawienia te różnią się w stosunku do pierwowzoru jednak zasadniczo, ze względu na sposób wpisania postaci w pole obrazowe i ustalenie relacji wobec jego granic<sup>30</sup>.

## PORTRET I WIDZ

Szerokie rozstawienie nóg postaci generała, ogarniających niejako pierwszy plan, przy jednoczesnym spojrzeniu wprost na widza skłania, by poprzez nie pozę postaci odczytywać jako wyraz stanowczości, woli działania, pewności siebie, braku wahań. W słowach tych zwykło się opisywać analogiczną do pewnego stopnia pozę postaci na *Portrecie pana Bertin Jacques'a* Dominica Ingresa z 1832 roku, funkcjonującym dzięki przenikliwości charakterystyki jako symbol wzrostu znaczenia burżuazji we Francji<sup>31</sup>. Oczywiście jest jednak, że nie da się w tych terminach zawrzeć charakterystyki postaci Dembińskiego, która jawi się daleko bardziej złożona i niejasna. Inny zatem musi być powód takiego, a nie innego rozwiązania sposobu siedzenia postaci, a przynajmniej możliwość konotowania w nim zakreślonego powyżej zespołu cech winna zostać rozpoznana wobec całości przedstawienia.

Poza postaci, sposób, w jaki ona siedzi – w jaki się zachowuje, w swym zasadniczym rozwiązaniu indukuje dwa podstawowe napięcia, z których jedno powstaje na osi obraz – widz, drugie rozwija się wzdłuż płaszczyzny obrazu. Pierwsze przypisane zostaje lewej, drugie prawej połowie obrazu.

<sup>30</sup> Przeprowadzenie interpretacji odbicia „melancholiczności świata”, wykraczającej poza metodę ikonologiczną (ufundowaną dla analizy motywu „zadumanej postaci” przez prace Erwina Panofskiego), wykorzystującej natomiast postulaty przede wszystkim ikoniki Maxa Imdahla, a szerzej hermeneutyki (autor powołuje się także na Michaela Brötje), jest również głównym zamierzeniem pracy Wojciecha Bałusa.

„Wszecobecność ikonologii – pisze W. Bałus – wpływa też na zawężony sposób pojmowania obrazu. Stworzona do wyjaśniania personifikacji, alegorii i hieroglifów składających się na miarę jednoznaczny język tematów i motywów ikonograficznych, bezradna staje się tam, gdzie owa wspólnota wypowiedzi ulega wyczerpaniu. (...) W konsekwencji opisywanego zjawiska, wiedza historyków sztuki o melancholii jawi się jako jednostronna i ograniczona. (...) Tam, gdzie tego typu znaków brak (emblematów i hieroglifów – M.H.), pozostaje co najwyżej enigmatycznie mówić o melancholicznym nastroju obrazu czy subiektywnej, nie podlegającej racjonalnej interpretacji wizji artysty. Nie ma więc klucza do „melancholii świata”. I niewiele powiedzieć można o realizacjach interesującego nas zagadnienia w sztuce przed działalnością de Chirica, bo nie pozwala na to zakres wykładni ikonologicznej”, (w:) Bałus, op. cit., s. 22-23. (Na temat metody ikonicznej Maxa Imdahla por.: M. Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980; tenże, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Zuchowski, „Artium Quaestiones”, t. IV, Poznań 1990, s. 103-122).

<sup>31</sup> Por. m.in. G. Wildstein, *The paintings of J. A. D. Ingres*, London 1954, s. 65; R. Rosenblum, *Ingres*, Paris 1968, s. 134-137.

Skierowanie ku widzowi znajduje kulminację we wzroku postaci i wysunięciu ku niemu prawej nogi. Skierowana w bok lewa noga postaci wyznacza kierunek prostopadły i równoległy do płaszczyzny obrazu. Zwrócono już uwagę, że poza postaci Dembińskiego została wpisana w kształt piramidy, na tej konkluzji w opisie sposobu zachowania się postaci w polu obrazowym jednak porzeczając. Układ piramidy implikuje pozostawanie przedstawienia w stałym, niezmiennym stosunku względem przestrzeni zarówno wewnątrz- jak i zewnątrzobrazowej. Dembiński natomiast kieruje się w przestrzeń realności przed obrazem, jak i zarazem w poprzek, unaoczniając swoje przyporządkowanie wymiarowi płaszczyzny. Dochodzi do wewnętrznego rozbicia postaci, które swoje uzasadnienie zyskuje wyłącznie w realności obrazu, tego, czym jest on w swej istocie – instancji medium. Należąc do obrazu staje się przy tym zarazem jej jedynym, możliwym sposobem siedzenia. (Dla uzasadnienia tak znacznego rozkroku nóg Manet umieszcza między nimi kosz, uwiarygodniając pozę w realiach wąskiej przestrzeni łódki). Każda zmiana pozy powodowałaby powstanie wizerunku „kogoś innego”. Sposób, w jaki postać „mieści” się w polu obrazowym, oznacza jej zachowanie – zarówno w sensie psychicznym, jak i fizycznym („sposób bycia”)<sup>32</sup>. Rozbicie postaci Dembińskiego jest zarazem jej rozdysponowaniem między najważniejsze napięcia kierunkowe pola obrazowego, oś pionową i przekątną „opadającą” biegnącą z górnego lewego do dolnego prawego narożnika obrazu.

Jasno oświetlona twarz generała zwrócona jest w kierunku widza. Spojrzenie postaci kieruje się ku widzowi po najkrótszej drodze, prostopadle do płaszczyzny. Oczy postaci są drobne, barwy szaroniebieskiej, szkliste. Postać, choć patrzy na widza, nie wpatruje się w niego. Wypatruje raczej czegoś, co nie ogranicza się do widza, co jest dalece pojemniejsze, a do czego także widz przynależy. Wzrok postaci nie jest jednak nieobecny. Właśnie niewątpliwe zwrócenie spojrzenia ku widzowi odróżnia Dembińskiego od typu pogrążonego w melancholii myśliciela.

Twarz postaci pozostaje najsilniej oświetlonym miejscem w obrazie, bezkonkurencyjnym wobec pozostałych partii obrazu, które nieustannie się do niego odnoszą<sup>33</sup>. Nadrzędna rola twarzy portretowanego – okolicy spojrzenia, „wyspy wyrazu” – uwidacznia się w *Portrecie Dembińskiego* tym silniej, że dokonuje się to na tle rozbudowanej scenerii rozciągającej się od przedmiotów na pierwszym planie po lewej – beczki i leżącej na niej mapy, poprzez okazały ubiór postaci – malowniczo układający się płaszcz z futrzanym obiciem, nadwieszony płótno namiotu po krajobraz z obozem wojskowym, widoczny w głębi po prawej stronie pola. Stosunek

<sup>32</sup> G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portretmalerei in den italienischen Renaissance*, München 1985, s. 28.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

postaci do otoczenia, w którym zasiada, wymyka się prostemu przyporządkowaniu, które potwierdzałoby „oczywistą” nadrzędność tej pierwszej. Nie jest to sceneria, nad którą postać jednoznacznie dominuje, a wszystko, co ją wypełnia, do postaci przynależy. W tym aspekcie *Dembiński* różni się od osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych przedstawień np. polityków i pisarzy (m.in. portrety J. Davida, T. Coutura), w których rozwiązanie kontekstu przestrzennego – zacisza domu, miejsca pracy wraz z akcesoriami pisarskimi służy wydobyciu nadrzędnego, jednostkowego, a zarazem odnoszącego się do oświeconej zbiorowości charakteru portretowanego. Ze względu na rozdysponowanie w polu obrazowym kluczowych elementów scenerii, w której ukazana jest postać, w *Portrecie Dembińskiego* zachodzi relacja odwrotna. Martwa natura na pierwszym planie, namiot, widok w tle znajdują kontynuację poza polem obrazowym, przekraczają jego ramy, przez co siedzący prezentuje się jako część większej całości, określonej kontekstem bitewnego pola, wojny, polityki itd. Ustanowienie nadrzędności spojrzenia – „wyspy wyrazu” uwikłane jest w nieustanne przekraczanie tego, co poza postacią i czemu jest ona przyporządkowywana.

Spojrzenie postaci, domagające się uznania przez widza swej nadrzędności, przynależy do sposobu, w jaki się postać zachowuje, wynika z układu dłoni, pozy i dynamiki tła, należy do akcji rozgrywającej się między tymi elementami. Pominięcie tej swoistej konkurencji spojrzenia staje się niemożliwe. Przeciwnie, zdanie sprawy z jej znaczenia w strukturze pola obrazowego jest konieczne dla uchwycenia sposobu, w jaki postać na nas patrzy. Związek twarzy Dembińskiego z prawą dłonią został dobitnie ustalony – zdają się być ze sobą całkowicie zespolone. Określenie ich wzajemnej relacji wymaga dostrzeżenia sytuacji innej niż ta, w której głowa spoczywa, jest wspierana. Dłoń wchodzi z twarzą niejako w zwarcie, kontakt nabiera cech ingerencji, w której słabnie wyrazistość wizualnej nadrzędności twarzy. Zaciśnięta dłoń sprowadzona zostaje do zwartej, nie rozczłonkowanej formy, bez wyodrębnionych palców (z czego już rezygnuje Bonnat), prócz kciuka. Upodabnia się w tym do czoła, gdzie jak ono, podkreślone od prawej ostrym cieniem skroni, odcina się na tle ciemnego ubioru. Oświetlona równie intensywnie co twarz, dłoń tworzy z nią jednolitą, owalną strukturę, która wyprowadza wzrok widza w dół na lewo, śladem ręki. Drogę oglądu ukierunkowuje obszar szarzy na rękawie, zbierając w szpic spływające z góry, od twarzy światło, za którego wskazaniem spojrzenie dociera do miejsca wsparcia łokcia na kolanie. W miejscu tym jednokierunkowość oglądu zmienia się w wielokierunkowość – przez wskazanie początku biegu dwóch jasno oświetlonych struktur, futra i nogi siedzącego, jako równorzędnie określających tę część obrazu.

Obszar po lewej stronie siedzącego wypełniony zostaje precyzyjnie określonymi przedmiotami w nagromadzeniu sugerującym nadmiar,

przesyt, wytaczającymi się z pierwszego planu w stronę widza. Wrażenie to nabiera mocy w kontraście do przeciwnej strony pola, przy jego prawej granicy, która otwiera się ponad wysuniętą w bok nogą siedzącego, w bezkresną dal i ukazuje kształty z trudem rozpoznawalne, „dopiero co” nabierające możliwych znaczeń. Pasma futra zyskuje dla oglądu pierwszeństwo ze względu na jednorodność i łagodność formy, wydobytej światłem o cieplejszej barwie. Zdaje się wypływać z miejsca styku łokcia i kolana, jak spod głazu tamującego i zmieniającego bieg nurtu. Rozlewa się swobodnie w lewo, po czym wpływa pod przejmującą jego bieg strukturę mapy. Regulująca ten bieg funkcja mapy jest określona przez kontrast miękkiej „rozlewającej się” materii futra i sztywnej konstrukcji papieru. Kontur mapy i linia biegnącego przez środek załamania wiążą ją ze strukturą beczki na przedłużeniu spinających obręczy, w miejscu, w którym beczka zostaje odsłonięta. Mapa zyskuje w tym trójczłonowym układzie – futra, mapy i beczki – znaczenie dominujące ze względu na najjaśniejszy kolor, wyraziście, optycznie niemal określony kształt i rozpostarcie na pozostałych elementach układu, które skrywa pod sobą, „przypieczętowując” ich położenie. Mapa konotuje rzeczywistość rozpoznaną i utwaloną, zamkniętą w jej granicach, rzeczywistość, która w momencie zapisu jawi się jako przeszłość, historia. Upływ czasu wymusza stworzenie nowej mapy. Jeśli forma futra zostaje postrzegana jako spływająca pod mapę, to równocześnie przez uchylenie mapy ku górze na granicy pola obrazowego zostaje ona ujawniona już jako wnętrze beczki, w którą wgląd jest dany od strony widza. To, co wypełnia beczkę powabem (futro), stając się historią – mapą, po odsłonięciu „rąbka” – uchylenia mapy, jawi się jako ziejąca czarna dziura konotująca pustkę.

Forma mapy została podzielona na cztery części. Krawędzie części najbardziej wysuniętej ku widzowi tworzą ostry kąt skierowany ku dołowi, nadając takiemu jej ukształtowi charakter na „coś” wskazujący. Dla spojrzenia rys ten wywołuje konieczność dostrzeżenia wizualnej konkurencji, „alternatywy”, porzucenia uwikłania w przestrzenny, przedmiotowy aspekt przedstawienia i zaktualizowania dla siebie jawiącego się w przeciwnym, prawym górnym rogu pola, analogicznie do mapy opracowanego, uformowanego w szpic fragmentu rozpostartego nad postacią namiotu. Fragment ten jest zarazem znacznie bardziej niż mapa „nie-wyraźny”, rozmyty, zamglony, jest jak powstająca nowa mapa. W zabiegu tym spojrzenie przemieszcza pole obrazowe bez związku z przedstawieniem, a w zależności od przekątnej „wznoszącej”, prowadzącej z dolnego lewego narożnika, z biegiem której pokrywa się jedna z krawędzi mapy u dołu, a podejmuje fragment u góry. Powierzchnia mapy w tej partii ustawia się niemal w pionie, przez co zbliża się do płaszczyzny pola obrazowego.

Dynamika układu wyznaczonego strukturą futra, mapy i beczki wprowadza ogląd widza na lewo poza granice pola obrazowego, w obszar

tak dla siedzącej postaci, jak i widza oznaczający przeszłość. Przecięcie beczki granicą pola i ustawienie jej pod kątem sugeruje przechył, pozbycie się jej zawartości. Spojrzenie doprowadzone śladem obręczy beczki do granic pola, z racji na właściwą jej dwukierunkowość zostaje na powrót skierowane ku górze; beczka znajduje stabilność w oparciu o głaz. Wydaje się, że siedzący, dociskając łokieć do kolana zda się nawracający strumień form powstrzymywać, by nie dopuścić do siebie, do jego wdarcia ku centrum pola obrazowego. Podjęty przez postać zamiar separacji od lewej strony pola wydaje się powodować usztywnienie lewej strony postaci i podporządkowanie jej diagonali wyznaczonej przez kontur prawej nogi i boku. Wyznaczoną w ten sposób granicę pasmo futra jednak przekracza. Diagonala zostaje natomiast w oglądzie automatycznie niejako odniesiona do analogicznej, symetrycznie odbitej diagonali masztu podtrzymującego namiot po lewej. Diagonala określająca postać nabiera w związku z tym właściwości wiążących siedzącego z rozpostartą za nim, a w lekturze płaszczyznowej nad nim strukturą namiotu. Przedłużona „spojrzeniem” ku górze, zostaje objęta zwisającą fałdą, której wybrzuszenie, a zatem i sugestia opadania czyni z postaci rozciągany na boki element otaczającej ją konstrukcji, powiązany z nią dodatkowo czarnymi pasami widniejącymi na połaci namiotu.

Na przeciwległym końcu diagonali, który widz osiąga doświadczając wpisania postaci w układ dwóch zbiegających się ku dołowi skosów-masztów, spojrzenie znajduje potwierdzenie unieruchomienia postaci w stwierdzeniu związania nogi siedzącego ze skałą za sprawą ich tożsamej burej barwy i opracowania jakby ciosanej powierzchni. Znaczne okrycie czarnego buta przez załamany, wcięty koniec sztylpy postrzega jako analogiczny do wybrzuszenia krawędzi mapy, jako powtórzenie i ukazanie „w całości” zarysu wnętrza beczki, uchylanego przez mapę na przecięciu z granicą pola. To, co tam jawiło się jako nieokreślona pustka, w tym miejscu przybiera formę efektownej obrazowej metafory – opasujących nogę kajdan. Skała – miejsce spoczynku staje się miejscem zniewolenia. Identyfikując tak określoną zależność widz stwierdza dalsze związanie postaci z miejscem, przez wpisanie górnego brzegu sztylpy w linię pokrytego czerwonym sukniem siedziska, traktując je ze względu na owalny kształt i żłobiące powierzchnię bruzdy jako dopełnienie skały. Skierowanie ku widzowi trzymanej na skale nogi oznacza „teraz” bycia postaci jako wynik wszczętej w spojrzeniu relacji, rozwijającej się prostopadłe do płaszczyzny, na wprost po najkrótszej drodze ku widzowi oraz jednocześnie w pionie w korespondencji z osią pola. Widz zostaje tym samym przypisany do wyróżnionego jasnym światłem miejsca przed czy u podnóża skały. Nie znajduje się jednak dokładnie na osi pola, ale na lewo od niej. Unika w ten sposób przyporządkowania i unieruchomienia, znajdując jednocześnie otwierające się pole ujęcia na prawo wzdłuż dolnej granicy

poła obrazowego. Możliwość ta oznacza jednak rezygnację ze światła i zatopienie się w mroku, choć nie tłumaczącego się obiektywnie, tzn. zgodnie z kierunkiem padania światła na postać. Pole ujścia jawi się przez to jako niepewne i nieznanne, a przez to nieprzystępne.

Alternatywny kierunek wyjścia z lewej połowy obrazu ukazuje droga – przez mrok – wysłana czerwonym sukniem, zakręcająca w głąb przestrzeni obrazowej. W partii siedziska sukno zachowuje kolor cynobru, spływając z niego przybiera odcień brunatnoróżowy. Uaktywnia przez to materię skały-miejsca zniewolenia jako źródło i budulec tej drogi. Nią też samą stają w jakimś momencie, jakby z niej wyciosane i nabierające jej kolorów pierwsze wylaniające się twarze i mundury żołnierzy, ale obraz to jeszcze niewyraźny i nie dość rozpoznany. Droga ta zostaje wybrana przez widza ze względu na obietnicę otwartych przestrzeni u jej kresu, wyprowadzenie z cienia ku świetlanej przyszłości. Unieruchomienie jako kondycja postaci zostaje zatem odniesione do całości przestrzeni, jaka rozwija się od pierwszego planu po lewej po przekątnej aż po horyzont w głąbi po prawej.

Podążając od skały śladem draperii, widz natrafia na przeciwnie skierowaną nogę siedzącego, której wysunięcie ku prawej granicy pola, powtarza ponad stopą załamujący się róg sukna. W zdecydowaniu tego gestu, a także zasadniczej zmianie kąta ustawienia nogi względem frontalnie usytuowanej pozostałej części ciała odnajduje dokonującą się próbę przekroczenia (także dosłownie) obranego przez siebie kierunku – w głąb przestrzeni obrazowej, którą może podjąć i w miejscu załamania się sukna z drogi tej zboczyć. Dychotomię widzenia pogłębia jednocześnie podjęcie biegu draperii w grze skosów ukształtowania terenu powyżej, która wyprowadza je ku pierwszej grupie wojska.

Odesłanie poprzez skos nogi do granicy pola odsyła zarazem w stronę przeciwną, prowadząc spojrzenie powyżej ku trzymanej przez siedzącego rękojeści szabli. Skierowany w bok oręż zda się jednocześnie w sposobie opracowania rozdrobnionej, świetlistej materii farby zdobiących go frędzli i opasek z grupami wojska w tle. Znajdując się w ich bezpośrednim sąsiedztwie, niejako w powiększeniu ukazuje, na czym opiera się tożsamość tam zgromadzonych i jakie jest ich przeznaczenie. Choć spoczywają w obozie, sensem ich obecności jest dobywanie oręża. Gest lewej ręki postaci zawiera w sobie dwoistość przytrzymania i jednoczesnego odsuwania oręża od siebie (kształt dłoni został *nota bene* przerysowany z dzierżącej włócznię dłoni Leonidasa z obrazu Davida). Dembiński prezentuje się jako żołnierz. Jest w mundurze, ma broń. Zadaniem, do którego los go przeznaczył, jest walka i wypełnianie w niej służby ojczyźnie, co dookreśla tożsamość postaci. Ku czemu jednak prowadzi oparcie się tylko i wyłącznie na szabli – na niej rzeczywiście wpiera się Dembiński – i nieustanne,

gdyż obecne w obrazie za nią chwytywanie? Pasma frędzla szabli zwraca spojrzenie na powrót z ręki i szabli na diagonalę nogi. Skierowanie nogi w prawo dokonuje się „w oparciu” o przekątną „opadającą”, biegnącą pod zgiętym kolanem.

Wraz z gestem wyjścia „poza” ujawniony zostaje podwójnie porządek płaszczyzny. Postać dokonuje wysiłku wysunięcia nogi niejako poza przebieg przekątnej, wskazując zarazem poprzez uformowanie nogi w partii buta w czub na granicę pola obrazowego jako granicę dojścia. Nie sięga jej jednak, pozostawiając dotarcie ku niej wzrokowi widza. W miejscu tym otwiera się ku górze przestrzeń, której przejrzystość i nieokreśloność nadaje aktowi dojścia do granicy pola szczególnej konkretności. Widz prowadząc ogląd wzdłuż granicy pola, w „mgnieniu oka” odnajduje najbliższe w jej sąsiedztwie wyobrażenie, którym jest fragment namiotu w górnym prawym narożniku pola obrazowego. Zostaje on wywinięty przy granicy obrazu, do niej niejako przytwierdzony. Rozpoznany jest zarazem jako należący jeszcze do przedstawienia. Widz, w porównaniu z uformowaną dobitnie przestrzennie częścią namiotu widniejącą po lewej stronie pola, doświadcza jednak jego uderzającej płaskości. Zdecydowane odcięcie tego fragmentu namiotu od ciemnego tła oraz ostry w kontraście do łagodnie opadającej fałdy po lewej kształt wzmacnia wrażenie izolacji. O ile partia namiotu rozpostarta nad głową siedzącego wydaje się zwisać w głębi za postacią, o tyle fragment w narożniku pola – na jej wysokości, a nawet przed nią. Fragment namiotu za postacią należy do przedstawienia, zaś fragment u zbiegu granic pola jawi się jako wykrojony z płaszczyzny, jako niemal z nią tożsamy. Zbiegające się w szpic krawędzie oraz powierzchnia znaczona nieregularnym, abstrakcyjnym wzorem, jakby zaciekami farby, odnoszą ten fragment pola do kształtu mapy rozłożonej na becze po przeciwnej stronie przekątnej. Dobitnie przestrzennie określona i semantycznie nacechowana znajduje ona przeciwwagę w miejscu, w którym do głosu dochodzi zupełnie inny porządek, niejako nowa mapa, przytwierdzona do granic, które dla postaci uwikłanej w porządek mapy bitewnej pozostają nieosiągalne. Ukierunkowanie kształtu prowadzi widza na powrót ponad ciemnym tłem namiotu ku głowie siedzącego, ku jego spojrzeniu, w którego bezkonkurencyjności skupia się sytuacja określona przez lekturę płaszczyzny.

W roli spojrzenia uwidacznia się właściwość każdego portretu, będącego być może bardziej niż w innym wypadku przedstawieniem. Istotność i siła przedstawienia podporządkowuje zdarzeniowy wymiar obrazu. *Portret Dembińskiego* reprezentuje w tym względzie przypadek szczególny. Napięcie między przedstawieniem a zdarzeniowością, której przebieg jest możliwy do uchwycenia, a zatem napięcie między reprezentacją indywidualium a rozwijającą się narracją, wyzyskuje w całej złożoności. Spojrzenie

postaci tworzy dramatyzm obrazu. Dramatyzm ten pogłębia dyskusja pomiędzy ruchem a zatrzymaniem, która określa pozycję Dembińskiego. Określa jego kondycję jako uwikłanego w historię i jednocześnie dokonującego próby wyjścia poza nią, przekroczenia drogi, której czerwień przywołuje na myśl przelanie krwi – dokonujące się tu i teraz, przesiąkniętej nią, jak ziemia-skała w całym jej przebiegu. Przekroczenia niemożliwego dokonuje widz w doświadczeniu unaocznionej ahistorycznej instancji pola obrazowego.

## JEDNOSTKA WOBEC HISTORII

Ukazujące się w perspektywie oglądowej lektury dzieła rozpięcie postaci Dembińskiego między przeszłością a przyszłością otwiera dwojaką jego interpretację. Z jednej strony skłania, by utożsamić przyszłość z oczekiwaniem na podjęcie walki o wyzwolenie na nowo. Charakteryzuje wówczas tę przyszłość pozytywnie, jako symbol nadziei. Lekturę taką warunkuje uznanie określonego znaczenia ikonograficznego portretu Dembińskiego, odczytanie postaci generała jako wcielenia bojownika o wolność.

Daleko bardziej złożone przesłanie dzieła otwiera się w perspektywie tradycji sztuki. Historia sztuki – pisze jej historyk – historia poszczególnych obrazów, wyjątkowych i niepowtarzalnych, rodzi się z ich wzajemnego podobieństwa<sup>34</sup>. Jakkolwiek w pierwszej części tekstu próbowałem zdystansować się wobec stwierdzenia ikonograficznego związku między *Portretem Dembińskiego* a motywem pogrążonej w melancholii postaci, obecnie chcę wskazać na podobieństwo obrazu Rodakowskiego do stojącej u podstaw tradycji tego motywu *Melancholii* Albrechta Dürera (il. 16). Podobieństwo między obrazami nie dotyczy jednak siedzącej postaci, lecz analogii formalnej między kształtem graniastej bryły tzw. kamienia filozoficznego, widocznej w głębi po prawej stronie Dürerowskiej ryciny, układem załamania jej powierzchni, z kształtem leżącej na beczce mapy w *Dembińskim*<sup>35</sup>. Kształt boku kamienia, sytuującego się najbliżej płasz-

<sup>34</sup> W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów...*, op. cit., s. 61.

<sup>35</sup> Na zbieżność tę zwrócił mi uwagę Stanisław Czekalski, któremu za tę, jak i inne cenne uwagi dziękuję. Jako przykład skrajnego przypadku zastosowania metody ikonograficznej W. Bałus podaje tendencję, w której „odnalezienie dowolnego motywu zaczerpniętego z ryciny A. Dürera już decyduje o tematycznej kwalifikacji analizowanego dzieła.” Dotyczy to na przykład uznania przez Tinę Grütter pewnej akwareli C. D. Friedricha ukazującej bezludny brzeg morski za wyobrażenie melancholii dlatego tylko, że jeden z ukazanych tam głazów przypomina swym kształtem rombościan z *Melancholii I* (por. T. Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986, s. 123-124. Podaję za: W. Bałus, op. cit., s. 22).



czyzny obrazu, który odpowiada pozostającej w analogicznym położeniu prostokątnej części mapy, został wpisany w bieg drabiny, prowadzącej do górnej granicy pola obrazowego, i zarazem do poziomu tożsamego z nią gzymsu domu, zatem analogicznie do związku mapy z przekątną pola. O ile jednak postać Melancholii pozostaje obojętna, podwójnie zdystansowana, psychicznie i przestrzennie wobec struktury wyprowadzającej spojrzenie z uwikłania w przestrzenny aspekt przedstawienia ku doświadczeniu granicy obrazu, pozwalającego wyjść poza to, co na obrazie tematycznie przedstawione, tak Dembiński sytuuje się jako należący zarówno do jednego, jak i drugiego porządku, na co starałem się wskazać w opisie pozy postaci. Różnica dotyczy zatem aktywności postaci w możliwości rozpoznania przez nie w ich ukształtowaniu instancji płaszczyzny – co w dialogu z dziełem Dürera oznacza wykroczenia poza „bycie” personifikacją Melancholii.

Różnicę, jako dzieli *Dembińskiego* od typu „figury melancholicznej”, prześledzić można także w porównaniu z rysunkiem Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec przy słupie milowym* z 1802 roku (il. 17). W związku tym czytelna staje się implikowana przez podział struktury obrazowej analogiczna struktura czasowa obu przedstawień, u niemieckiego romantyka wyrażona wprost. Widoczny po prawej stronie, na skraju pola obrazowego obelisk z napisem „nach Haynischen 11/2 Stunde” oznacza obowiązujące, dokonane uprzednio rozpoznanie, wprowadzając w wymiar terażniejszy – moment odpoczynku wędrowca, oraz w przyszły – podaje czas trwania pozostałej do odbycia wędrówki w głąb przestrzeni. Znużenie postaci jawi się jako wyraz napięcia między informacją na obelisku, a rozległością zobrazowanej po lewej stronie przestrzeni. Jej nieosiągalność dla postaci uzmysławia wpisanie jej w przekątną „opadającą” biegnącą od obelisku po roślinność w prawym dolnym narożniku pola, której „rozwój” wzdłuż dolnej granicy pola, we wskazaniu wędrownego kija skierowuje postać w stronę przeciwną do pejzażu w tle.

Bałus w swojej przekonywującej analizie tego obrazu, w charakterystyce pejzażu i stosunku figury do pejzażu dochodzi do konkluzji porównywalnych z tymi, na jakie otwiera się zaproponowana powyżej analiza obrazu Rodakowskiego:

(...) zestawienie malowanej w „mięsiasty” sposób grupy człowieka, traw, drzewa, kamienia i słupa z anemicznie płaskim wyobrażeniem pagórków i nieba powoduje ujawnienie się formalnego kontrastu wewnątrz obrazu, dzieląc go na część zajętą przez określone i skończone formy cielesne oraz nieokreśloną i mało cielesną przestrzeń. A dokładniej: „bezielesna” i nieokreślona, a więc nieskończona przestrzeń stawać się zaczyna środowiskiem, w którym **dopiero napotkać możemy** jakiegokolwiek istnienia ograniczone (podkr. moje – M.H.). (...) Omawiany rysunek Friedricha sytuuje się na granicy obu typów malarstwa. Wychodząc niewątpliwie od



17. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec przy słupie milowym*, 1802, Staatliche Graphische Sammlung, Monachium

siedemnastowiecznego wzoru, artysta dąży jednocześnie do przekroczenia barokowego paradygmatu tak kompozycyjnego, jak i znaczeniowego. Nie osiąga jednak w pełni nowego celu, bo dawna forma obrazowania pozostaje czytelna w ramach nowej konwencji przestrzennej. Zanika natomiast tradycyjna wymowa alegoryczna. (...) Nowa treść wtargnęła wraz z nieskończoną przestrzenią, anulując totalność alegorycznego języka wypowiedzi. Przestrzeń zatem stała się tym, co zadecydowało o symbolicznym. (...) Wędrowiec na monachijskim rysunku siedzi tyłem do dalekiego widoku. Jednocześnie kompozycyjnie związany jest z grupą obelisku i drzewa. Tym samym jego relacja do pejzażu nie jest bezpośrednia<sup>36</sup>.

W stosunku do obrazów Friedricha i Dürera *Dembiński* unaocznia niejako „podmianę” postaci Melancholii i Wędrowca, przekracza „dawną formułę obrazową” figury melancholicznej i otwiera się zarazem w swym upozowaniu na pejzaż, wchodząc w bezpośrednią z nim relację w rozumieniu strukturalnego związku, wyrażonego w kategoriach płaszczyznowych. (W strukturalną relację z pejzażem za pośrednictwem „wyrastających” z jego pleców konarów wchodzi także wędrowiec na rysunku Friedricha, z tym że odwraca się od pejzażu).

Z kolei związek obrazu Rodakowskiego ze sławnym obrazem Davida *Leonidas w Termopilach* poprzez cytat dłoni trzymającej oręż wydobywa w istocie dla przesłania dzieła aspekt trwania w walce do ostatnich chwil, prowadzący przecież jednak do klęski. Obraz Rodakowskiego w związku tym problematyzuje sens heroicznej śmierci.

Poprzez cytat fragmentu obrazu włącza się Rodakowski także w dialog z tak istotną dla polskich twórców tego czasu ikonografią „napoleońską”, implikujący możliwość odczytania metaforycznej wspólnoty sensu obrazów – Rodakowskiego oraz powstałego w tym samym roku, nieistniejącego już obrazu Delaroche’a *Napoleon na wyspie Św. Heleny* (il. 18)<sup>37</sup>. Obraz francuskiego malarza przedstawia Napoleona siedzącego na szczycie wyniosłej skały, wpatzonego przed siebie w dal (morza). Stosunek wielkości postaci do pola obrazowego – zajmuje nie więcej niż jedną trzecią wysokości – sposób siedzenia (postać odchyła się do tyłu) i podparcia głowy różnią ją od Dembińskiego, poza identycznym u obu wsparciem prawej nogi na płaskim kamieniu. Zależność obu dzieł może mieć charakter obustronny, choć za tezę, że obraz Rodakowskiego stał się inspiracją dla francuskiego malarza, mogą przemawiać dwie przyczyny: praca Rodakowskiego została upubliczniona w maju (prace nad obrazem musiały

<sup>36</sup> W. Bałus, op. cit., s. 83-85.

<sup>37</sup> Obraz znany jest z fotografii Roberta Bingham’a z 1858 roku w wersji powtarzającej kompozycję malowidła ściennego, wykonanego przez P. Delaroche’a na ścianie własnej pracowni w 1855 roku, a popularyzowany był także przez litografie m.in. Adolpha Lefosse’a z 1859 r. czy Charlesa W. Sharpa z 1860 r. Za: katalog wystawy, *Paul Delaroche, Un peintre dans l’Histoire*, Paryż 1999, s. 57-67. Por. także S. Bann, *Paul Delaroche. History Painted*, London 1997, s. 251-256.



18. Paul Delaroche, *Napoleon na wyspie św. Heleny*, 1855 (nieistniejący)

trwać od kilku miesięcy), zaś niewielkich rozmiarów obraz Delaroche'a był przeznaczony dla kolekcji Królowej Wiktorii i nie był wystawiany. Rozgłos zyskał dopiero po tym, jak artysta powtórzył kompozycję w 1855 r. na ścianie swojej pracowni. Znane są również dość zaawansowane szkice przygotowawcze do tej pracy, które ukazują Napoleona w całkowicie innej pozie. Zmiana wariantu mogła nastąpić po wystawieniu *Dembińskiego*. W takim przypadku zatem, choć w istocie sens związku między obrazami nie zmieniłby się w relacji odwrotnej, obraz Delaroche'a podejmowałby intuicyjnie wyczuwalną w pracy Rodakowskiego poetykę zniewolenia – przykucia do skały, ale zarazem w przeciwieństwie do *Dembińskiego* metaforę tę ukonkretniał, uhistoryczniał.

Związek *Dembińskiego* z ikonografią napoleońską dotyczy jednego jeszcze słynnego wizerunku wodza, *Napoleona na moście Arcole* Jean-Antoine'a Grosa z roku 1796 (il. 19). Obraz Grosa także przedstawia postać z szablą, usytuowaną między dwoma otwierającymi się przy bocznych granicach pola widokami, pomiędzy którymi zostaje rozpięta. Obnażoną szablę i sztandar kieruje w stronę pożogi po lewej stronie. Jasno oświetloną twarz odwraca ku prawej, jakby za rozwiewającym tam jeszcze sztandarem, zawieszonym nad widocznym bezkresem ziemi i spowitym w blasku słońca błękitnym pasmem gór. Napoleon już dokonał wyboru. Zmierza z prawej strony na lewą, nie bacząc na to, co przed nim, identycznie, jak „później” zmierzać będzie mimo poległych, chwytająca się sztandaru *Wolność wiodąca lud na barykady* Delacroix, o czym przejmująco pisał Suchocki. Jeżeli jednak brząsk w obrazie Grosa czytać jako symbol wolności przynoszony, dosłownie „pod sztandarem”, ziemi uwięzionej wojną, tym różni się od brząsku na obrazie Rodakowskiego, że nie towarzyszy wyczekującej w gotowości armii. Zarówno obraz Delacroix, jak obraz Rodakowskiego pogłębiają i czynią wieloznacznym zobrazowany przez Grosa sens przywództwa<sup>38</sup>.

Poczynić należy w tym miejscu jedno jeszcze zastrzeżenie. Bałus, powołując się na Emmanuela Levinasa, Tomasza Manna i Roberta Kuhna charakteryzuje w pewnym momencie melancholię poprzez pojęcie nudy (*ennui*), jako wyrazu niezmiennego w swej istocie świata, który „jest ciągle taki sam”. W ujęciu tym: „Przeszłość kurczy się, bo nie znajduje oparcia w treści życia. Także przyszłość niczego nie zapowiada, gdyż pokryta jest mgłą podobnej nudy. Wszystko trwa w niezmiennej jednakowości – jest Tym Samym”<sup>39</sup>. Jeżeli nawet widoczny na obrazie Rodakowskiego

<sup>38</sup> W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów...*, op. cit.

<sup>39</sup> Por. W. Bałus, op. cit., s. 129-132. Autor przywołuje T. Manna, *Czarodziejską górę*, tłum. J. Kramszyk, Warszawa 1992, t. 1, s. 171; prace R. Kuhna, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, s. 369-370; E. Levinasa, *Ideologia i idealizm*, tłum. M. Kowalska, (w:) tegoż, *O bogu, który nawiedza myśl*, Kraków 1994.



19. Jean-Antoine Gros, *Napoleon na moście Arcole*, 1796-1801. Musée National du Château. Wersal

obóz wojskowy, wraz z pozą generała uznać za wyraz „niezmiennej jednakości” – nudy, znużenia, przeczy temu doświadczenie przez widza w sposób czasowy struktury obrazu, ustalające w jej obrębie wyraźne następstwo od lewej ku prawej, ku pejzażowi w tle, w które uwikłana jest przedstawiona postać.

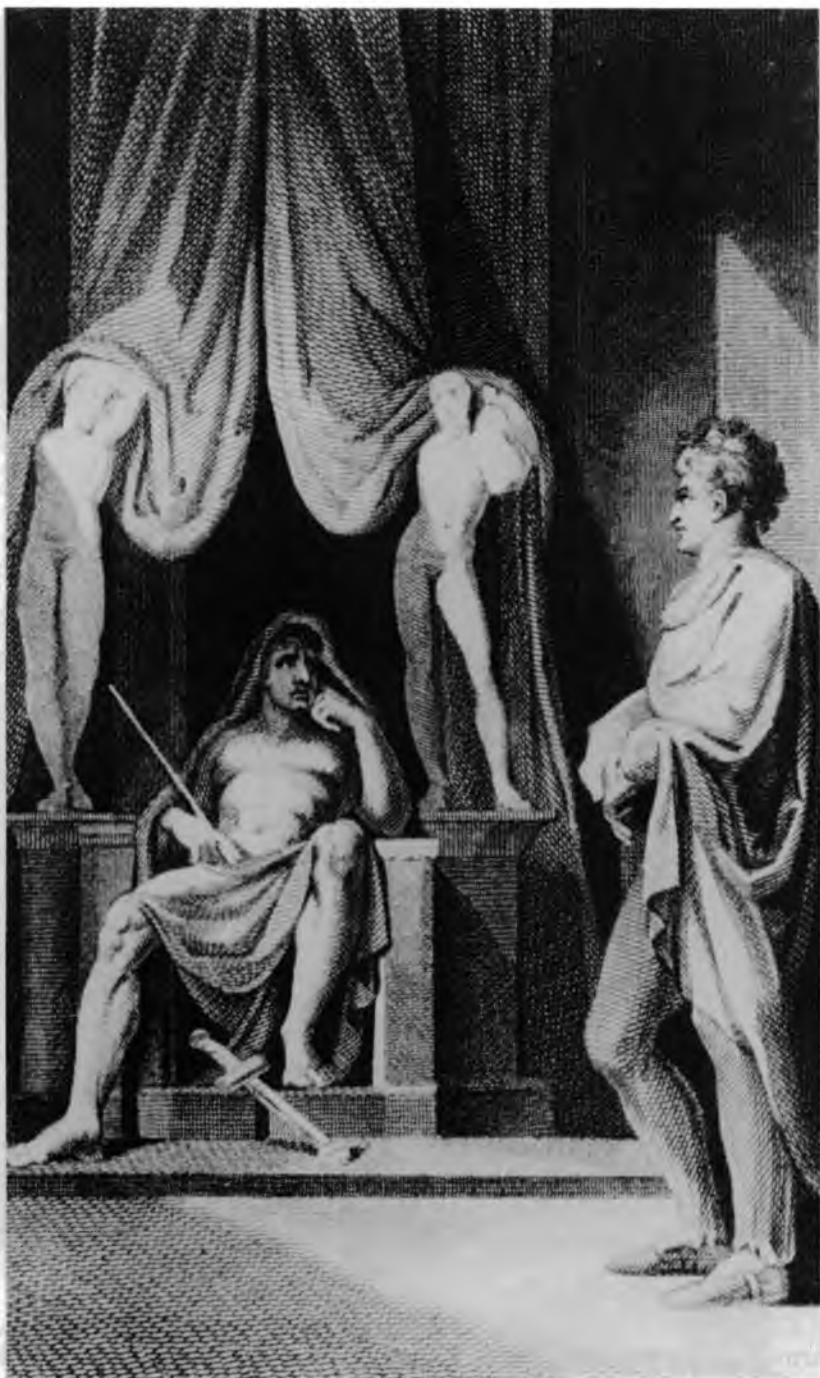
Podobieństwo portretu *Dembińskiego* odnajduję w związku z tradycją przedstawień postaci siedzącej na tle rozpiętego ponad nią namiotu, którą otwiera wyobrażenie sługi w kompozycji Piera della Francesca *Sen Konstantina* (il. 20), kontynuując, przekształcając namiot w baldachim, między innymi ilustracje Johanna Heinricha Füsslego do *Chalmers Shakespeare’a* i *Iliady* Homera (il. 21, 22 i 23). Na przedstawieniach tych ukazana została zamyślona postać, wspierająca głowę na dłoni oraz przyjmująca podobne do *Dembińskiego* ułożenie nóg, a także, co szczególnie istotne, usytuowana również po prawej stronie pola, przy jego pionowej osi, wyraźnie zaznaczonej w zakomponowaniu tła. Wpisanie postaci *Dembińskiego* w konstrukcję namiotu ujawnia swoją analogiczność do relacji ustanowionej na obrazie Francesca między bokiem siedzącego i diagonalą włóczni, trzymanej przez postać na pierwszym planie.

Ułożenie nóg *Dembińskiego* znajduje swój właściwy pierwowzór w obrazie artysty wiedeńskiego Friedricha von Amerlinga *Cesarz Austrii Franciszek I* z 1832 roku, u którego Rodakowski pobierał nauki między rokiem 1843 a 1846, kiedy przeniósł się do Paryża (il. 24)<sup>40</sup>. Obraz Amerlinga podejmuje konwencję upozowania postaci władcy, obecną wcześniej na przykład w *Portrecie Jerzego III* Joshua Reynoldsa z 1779 roku, w której siedzący jedną nogę wspiera na podnóżku, a drugą odsuwa w bok. Z *Dembińskim* łączy go wszak związek wykraczający poza wspólnotę konwencji, ujawniany w dokonany w obrazie Rodakowskiego przetworzeniu układu wpływającej po lewej stronie draperii cesarskiego płaszcza w dostrzeżone „podwójne” wyjście ku granicy pola obrazowego – skierowanej tam nogi generała, która powtarza dokładnie zarys płaszcza oraz czerwonego sukna, układającego się przy końcu w analogiczny kształt. W zestawieniu z obrazem nauczyciela Rodakowskiego *Dembiński* ukazuje dwa zasadnicze kierunki modyfikacji skonwencjonalizowanej formuły reprezentacyjnej: odniesienie postaci do widza poprzez zniwelowanie jej wyniesienia

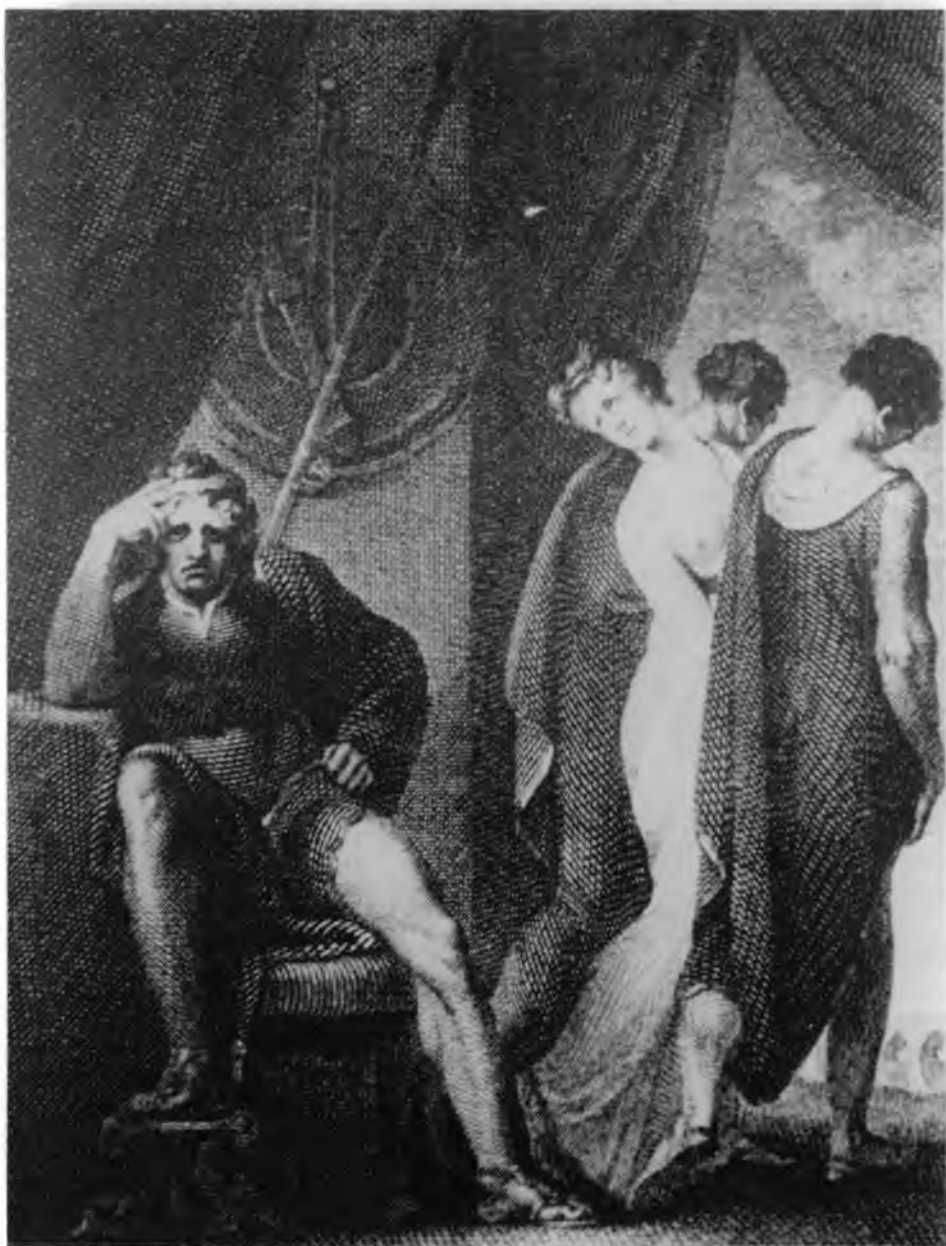
<sup>40</sup> Za: A. Król, op. cit., s. 11. Jak dotąd, wpływ twórczości Amerlinga, określonej jako „biedermeierowska, sentymentalna i ckliwa”, ograniczono do wczesnych prac H. Rodakowskiego, „nieporadnych jeszcze prób uchwycenia charakterystycznych jeszcze cech osoby portretowanej (...) zapowiadających w niewielkim tylko stopniu skalę możliwości artystycznych, dalekich od późniejszego niepowtarzalnego stylu artysty” (ibidem, s. 11). Z taką charakterystyką twórczości F. Amerlinga, moim zdaniem wyróżniającego się i wrażliwego portrecisty, w żaden sposób nie można się zgodzić.



20. Piero della Francesca, *Sen Konstantyna*, fragm. malowidel *Legenda św. Krzyża*, 1466, S. Francesco, Arezzo



21. Johan Heinrich Füssli, *Coriolanus IV*, 1805



22. Johan Heinrich Füssli, *King Henry IV*, 1803

i skierowanie ku widzowi wzroku z jednej strony, z drugiej przez wskazanie granicy pola obrazowego jako ramy warunkującej ukazanie majestatu postaci jako wynik dążenia do jej osiągnięcia.



23. Johan Heinrich Füssli, *Iliada*, 1805



24. Friedrich von Amerling, *Franz I. Cesarz Austrii*, 1832, Kunsthistorisches Museum, Wien

Dialog z obrazem Amerlinga wywołuje zarazem nowy sposób zachowywania się postaci. Użytecznej inspiracji dla jego ostatecznego obrazowego ukształtowania się mogły dostarczyć ryciny Füsslego, na których postacie

zasiadają w równie charakterystycznym co Dembiński „wyciągniętym” wyroku, prezentując zbliżony rys pełnego napięcia wyczekiwania. Również w twórczości Füsslego odnajdujemy przedstawienia, z którymi w pewnych aspektach *Portret Dembińskiego* wykazuje zadziwiające podobieństwo, chociaż żadne z tych przedstawień nie jest wyobrażeniem sa-



25. Johan Heinrich Füssli, *Ugolino z synem w więzieniu*, 1806. Kunsthhaus, Zurich

motnej postaci (il. 25). Podobieństwo z ilustracją do *Piekle* Dantego *Ugolino z synem w więzieniu* dotyczy kilku szczegółowych rozwiązań<sup>41</sup>. Obrazowi Rodakowskiego odpowiadają: skierowanie ku widzowi przejmującego spojrzenia, wyeksponowanie przy pionowej osi pola także w tę stronę ugiętej prawej nogi postaci, analogia umiejscowienia zwieszanej stopy trzymanego na kolanach młodzieńca w bliskości z prawą granicą pola, rozwiązanie dolnej strefy z akcesoriami leżącymi po lewej stronie i rozświetloną płaszczyzną posadzki po stronie prawej, a także podział tła

<sup>41</sup> Obraz był popularyzowany w litografii m.in. Mosesa Haughtona z 1809. Por. G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli. 1741-1825*. Zürich 1973.

między ciemną czeluść lochu, tworzącą obramowanie dla postaci Ugolina, i jasny pas muru we wzajemnym stosunku szerokości zbliżonym do rozwiązania partii namiotu i pejzażu na obrazie Rodakowskiego. Obecność tych analogii poprzez wizualną sugestywność, zmusza do tropienia zależności<sup>42</sup>.



26. Johan Heinrich Füssli, *Ezzeli i Meduna*, 1779. Sir John Soane's House and Museum, Londyn

Równie sugestywnie, choć w innym aspekcie zbieżność z *Demińskim* ujawnia się w zestawieniu z obrazem Füsslego *Ezzelin i Meduna* z roku 1779 (il. 26). Podobieństwo dotyczy postaci siedzących, którego aktualność potwierdza różnica między nimi, uderzająca w jednym tylko miejscu,

<sup>42</sup> Ich osobliwość uwidacznia się jeszcze silniej w porównaniu z obrazem Couture'a *Damokles*, wskazując na pracę Füsslego jako możliwy obszar inspiracji dla ukazania „uwięzienia” postaci generała.

której należy przyznać szczególną wagę. Postać na obrazie Füsslego nie chwyta za oręż znajdujący się przy boku po prawej stronie, co czyni Dembiński. Trzymanie przez Dembińskiego szabli określiłem wyżej jako „nieustanne”, co oznacza zarazem „w pogotowiu”, lecz jeszcze „bez rozstrzygnięcia”, które, w tamtym dziele dokonane, oznacza śmierć.

Postaci w dziełach Füsslego ukazują równie przejmujące co Dembiński spojrzenie skierowane ku widzowi. Różni je jednak rys szczególny. O spojrzeniu postaci Ugolina i Ezzelina można powiedzieć, że jest wyteżone i w tym jakby przerysowane. Jest, jak spojrzenie Dembińskiego – pełne wyrazu, ale przeciwnie niż tamto – dąży do osiągnięcia jakiegoś szczególnego, konkretnego wyrazu. Dzięki niemożliwości sprecyzowania tego, co właściwie wyraża spojrzenie Dembińskiego, postać może osiągnąć swego rodzaju pustkę – „milczenie” (*die Stumheit*), wskazane przez Boehma, jako jeden z wyróżników szczególnego gatunku, jakim jest portret – jest pełne wyrazu, lecz bez jakiegoś konkretnego wyrazu<sup>43</sup>. Sformułowaniem *wyraz tego co bez wyrazu* posłużył się w charakterystyce pojęcia melancholii Günter Bader, której fragment potraktujmy jako dopowiedzenie różnicy między postaciami na obrazach Füsslego i portrecie Rodakowskiego:

(...) oczekiwanie, że ze strony rzeczy wyjdzie człowiekowi naprzeciw coś ludzkiego zostaje całkowicie odparte. (...) Ludzkemu wyrazowi i otwartości (*Ausdruck*) odpowiada po drugiej stronie nie wyraz, lecz wyraz tego, co bez wyrazu (*Ausdruck des Ausdrucklosen*) (...) Wyrazem tego co bez wyrazu jest wytrzeszcz oczu (...) Oczekiwana otwartość rzeczy: zastyga w wytrzeszczu, prezentuje się bez wyrazu jak słońce w zenicie. Nie mogąc być ludzką nie jest również przedmiotową, lecz demoniczną<sup>44</sup>.

Pojęcie „rzeczy” odnoszę do przedstawienia. „Ludzka otwartość” utożsamiam z otwartością widza na obraz. Portret jako gatunek czyni to właśnie, że ze strony „rzeczy wychodzi człowiekowi naprzeciw coś ludzkiego”. Gdyby nie spojrzenie postaci na portretach, pozostawałyby one modelami, przedmiotami wciąż powielanego przez kolejnych widzów, wzroku artysty. Patrząca postać wymyka się spod aksjomatu bycia modelem, pozowania, zajmowania miejsca w siatce kompozycji pola obrazowego<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> G. Boehm, op. cit., s. 26.

<sup>44</sup> G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 11-12 (tłum. E. I. J. Wronscy). Podaję za: W. Bałus, op. cit., s. 127.

<sup>45</sup> Por. G. Boehm, op. cit., s. 19-32. W związku z pojęciem melancholii, niezwykle interesujący jest problem alegoryczności *Portretu Dembińskiego*, ze względu jednak na rozległość, jak i odmienność wobec pierwszoplanowego zadania tekstu, jakim jest analiza aspektów wizualnych obrazu, nie został w tym miejscu rozwinięty. Określony przez Porębskiego, w perspektywie sytuowania obrazu na granicy epok, został *Dembiński* z jednej strony

Na skrzyżowaniu tradycji wielkiej literatury europejskiej i toposu postaci siedzącej na tle namiotu znajdujemy obraz Williama Hogartha *Garrick jako Ryszard III z 1745 roku* (il. 27)<sup>46</sup>. Obraz przedstawia znanego aktora angielskiego Davida Garricka w szekspirowskiej roli króla Ryszarda III, w scenie trzeciej piątego aktu, gdy król budzi się w namiocie na polach pod Bosworth Field i przerażony wspomnieniem własnych zbrodni wykrzykuje następującą kwestię:

Dajcie mi jeszcze jednego konia, opatrzcie rany  
Miej litość, Jezusie, zrobiłem, lecz śniłem...<sup>47</sup>

Związek *Dembińskiego* z dziełem Hogartha poprzez rozplanowanie elementów kompozycji jest uderzający. Podobieństwo pod wieloma względami jest niemal ostentacyjne, tak jakby uwaga widza, który podobieństwo skonstatuje, była nakierowywana przede wszystkim na kolejne wyciąganie budujących je elementów. A zatem czym różnią się i upodabniają dwa obrazy? Obraz Rodakowskiego ma zmieniony format z podłużnego na pionowy, oraz kompozycję odwróconą w określonych punktach na zasadzie lustrzanego odbicia. Odwrócenie następuje w stosunku do głównych elementów kompozycji – układu postaci i podziałów tła. Przestrzeń za namiotem otwiera się w *Dembińskim* po prawej stronie pola. W ramach przekształceń pewne składowe pozostają „na swoim” miejscu podtrzymując wrażenie, że sytuacja w polu obrazowym i sposób wpisania weń postaci pozostają *de facto* nie zmienione, bądź że zmiany te stanowią wariant sytuacji w istocie tożsamej. Pierwszy plan po lewej jest podobnie wypełniony ryzostunkiem wojskowym, siedzisko spowite rozwijającą się w analogicznym kierunku czerwoną draperią, okap namiotu, dodatkowo pokryty wzorem czarnego pasa powtarza zwis sznura z namiotu Ryszarda. Postać siedzącego zachowuje oręż w lewej, spoczywającej ręce oraz zostaje spowita w płaszcz z jasnym futrzanym obszyciem, którego poły, na obrazie Hogartha znajdujące kontynuację w materii namiotu wiążą postać z obszarem po lewej stronie obrazu.

jako „alegoria heroiczna”, z drugiej jako symbol, zatem na przejściu od romantyzmu do modernizmu (M. Porębski, *Sybirskie futro...*, op. cit., s. 29-30). Precyzja tego rozpoznania może budzić wątpliwość zważywszy, że to właśnie romantyzm przypuścił gwałtowny atak na alegorię (Goethe, Coleridge), deprecjonując ją na rzecz symbolu. Tym bardziej interesujące staje się pytanie o *Dembińskiego* w perspektywie pojęcia alegorii Waltera Benjamina, które przeciwstawia się jej „romantycznemu rozumieniu” z jednej strony, jak też rehabilitując je, podważa zasadność opisywania sztuki modernistycznej przez pojęcie symbolu. Por. G. Dziamski, op. cit. (przyp. 21). Tamże omówienie literatury.

<sup>46</sup> Obraz był popularyzowany przez autora w rycinach oraz przez Charles'a Grigniona. Por. K. Haemmerling, *Hogarth*, Drezden 1950.

<sup>47</sup> Za: J. Uglow, *Hogarth. A life and a world*, London 1997, s. 399-400.

Zarazem po przeciwnej stronie pola wprowadzona zostaje draperia, która wiąże górną i prawą granicę pola, na nich jakby zawieszona. Napięcie między przynależnością tego motywu do przedstawienia, jako elementu namiotu, a funkcjonowaniem w strukturze płaszczyzny wyzyskuje również Rodakowski. Na identycznej zasadzie motyw zawieszony na granicy pola obrazowego draperii (z tym że po stronie lewej) wykorzystał Jan Matejko w obrazie *Stańczyk* z 1862 roku, podejmującym w wielu aspektach dialog z dziełem Rodakowskiego.

Podobieństwo do obrazu Hogartha ujawnia możliwość umiejscowienia odnalezionnej w jej najistotniejszych aspektach pozy postaci Dembińskiego w pożądanej relacji płaszczyznowo-przestrzennej. Obraz Amerlinga jawi



27. William Hogarth, *Garrick jako Ryszard III*, 1745. Walker Art Gallery. Liverpool

się w tej perspektywie zatem jako inspiracja rozwiązania określonego aspektu dzieła, wykorzystana w sposób całkowicie odmienny niż w pierwowzorze. Sens tego przetworzenia pozwala się uchwycić jednak dopiero w przywołaniu obrazu Hogartha, który funduje czasoprzestrzenną stru-

kturę obrazu Rodakowskiego przez „powiązanie” postaci pasmami draperii: z przeszłością, na obrazie malarza angielskiego oznaczoną przez obóz wojska, od którego prowadzi królewski płaszcz, oraz z przyszłością, ku której wyprowadza widza na obu obrazach draperia leżąca na ziemi. Wskazane podobieństwa między obrazami winny znaleźć jednak inne uzasadnienie, niż tylko „użytkowe”, pomocne w budowaniu kompozycji obrazu. Przedstawione w obrazach postacie, zachowując typ, zachowują się przecież zupełnie inaczej. Jeszcze jeden przegrany wódz, ale czy jego klęska ma cokolwiek wspólnego z przegraną polskiego generała?<sup>48</sup>

Przerywając na czas jakiś lekturę związków między obrazami, włączmy do rozmowy kolejny. Na drugim niejako „biegunie ikonograficznym” w stosunku do obrazu Hogartha, obraz Rodakowskiego ustanawia podobieństwo z litografią Géricaulta *Szkoda smutków dla starych ludzi trzęsących kończynami przed naszymi domami* z 1820 r. (il. 28). Natura „podobieństwa” portretu Dembińskiego rozciąga się między tymi wyobrażeniami, tak w sensie wspólnoty wizualnej jak ideowej, zapośredniczana we wszystkich wspomnianych już dziełach.

Podobieństwo *Dembińskiego* do *Żebraka* przyjmuje charakter skrywany i wyzbyty jakiegokolwiek dającej się zrazu pojąć oczywistości. To wszystko, co łączyło obraz Rodakowskiego z *Ryszardem*, od obrazu Géricaulta dzieli. Brak jest analogii miejsca, pokrewieństwa atrybutów, wspólnoty typologicznej postaci, nie wspominając o różnicach gatunkowych, które leżą u podstaw tamtego związku – *Dembiński* i *Garrick jako Ryszard III* to obrazy historyczne i portrety zarazem.

Podobieństwo najpierw jawi się poprzez ogólny schemat samotnej postaci siedzącej w centrum płaszczyzny i podporządkowanej biegowi przekątnej „opadającej”, a konkretyzuje w sposobie rozrzucenia nóg, jednej, zgiętej, ku przodowi w stronę widza, drugiej w bok ku prawej granicy pola. Poza postaci żebraka została wpisana w analogiczną strukturę podziałów płaszczyzny, choć ustalającą różny stosunek jej części. Siedzący ma za plecami płaską ścianę domu, która kończy się na wysokości wyciągniętej w bok nogi, otwierając widok prowadzącej w dal ulicy, podobnie do rozwiązania planów przestrzennych w *Dembińskim*. Także związek ułożenia nóg siedzącego z otoczeniem wykazuje daleko idącą zbieżność. Żebrak wkracza w wydzieloną strefę prawej strony pola wy-

<sup>48</sup> O analogicznej wędrówce póź, nie obciążonej przypisanym im w pierwowzorze repertuarem znaczeń, bądź też waloryzującej ich ogólny schemat narracyjny całkowicie przeciwstawnie, świadczy dobitnie wykorzystanie w obrazie *Joanna d'Arc w więzieniu* Louisa Ducisa z 1819 roku poży Ryszarda z obrazu Hogartha i umieszczenie jej w nowym kontekście przestrzennym i symbolicznym. Obraz był wystawiony na Salonie Paryskim w 1822 roku. Za: Katalog wystawy *Jeanne d'Arc, e Paul Delaroche*, Paryż 1983.



28. Theodore Géricault, *Sceny angielskie*, 1820

prostowaną nogą płynnie, po lekkim łuku przechodzącą w szpic buta. Drugą wspiera na chodniku, który u Rodakowskiego „przekształca się” w skałę – jego jakby nieociosaną, nieobrobioną wersję. Analogicznie do skały chodnik ucina się prostopadłe tuż za końcem buta, pozostawiając niewielki pas ziemi przed dolną granicą pola obrazowego. Rys podobieństwa uwidacznia się także we wpisaniu prawej nogi postaci, jej boku, a dalej kołnierza płaszcza i skosu parapetu okiennego we wspólną diagonalę, co w lekturze płaszczyznowej „przytwierdza” postać do budynku – odpowiadającego strukturze namiotu na obrazie Rodakowskiego. Zespołu podobieństw dopełnia znany już narzucony na ramiona postaci płaszcz z rozłożonym obszernym kołnierzem, rozchylony na piersiach i spływający szeroką połą w lewo, oraz podziały w obrębie nóg na fragmenty ubioru skrywające uda i kolana, łydki i stopy. Tworzą one zbieżności, których – jak sądzę – nie tłumaczą jedynie realia kostiumologiczne.



Jaki sens mogą mieć wskazane analogie? W poszukiwaniu zrozumienia przywołajmy raz jeszcze obecny w *Portrecie Dembińskiego* cytat z obrazu Davida *Leonidas w Termopilach*. Był z pewnością dla ówczesnego odbiorcy czytelniejszy, ale w istocie funkcjonuje jako wskazanie różnicy między dziełami. Obraz Rodakowskiego podobny jest do obrazu Davida w swojej strukturze wizualnej tylko we fragmencie, „nic nie znaczącym” wycinku pola. Pozostaje z nim w związku nie odnoszącym się do całości. Jego obecność wskazuje przeto, że w stosunku do cytowanego dzieła jest *Dembiński* czymś zasadniczo innym. W stosunku do obrazu Hogartha oraz litografii Géricault widoczne jest pokrewieństwo plastycznego sposobu kształtowania tak kompozycji, jak i elementów świata przedstawionego. Sens podobieństwa odnajdziemy przeto w różnicy między obrazami, w dialogu przez nie prowadzonym, w polemice.

Spróbujmy określić sposób zachowywania się postaci. Ryszard III gwałtownie przechyla się, „ucieka” na prawo, wykonując ekspresyjny gest uniesioną prawą ręką, której rozświetlona, maksymalnie rozwarta w stronę widza dłoń stanowi optyczne centrum obrazu. Można powiedzieć, że król pokazany został w momencie kulminacji, będącym sumą poprzedzających ją wypadków, goryczą uświadomienia konsekwencji własnych czynów. W litografii Géricault obszar chodnika po lewej, zaciemniająca się stopniowo ku narożnikowi i granicom pola, konotuje pustkę – przeszłość, w której żebrak nie znalazł wsparcia – ku niej sięga proszącym gestem ręki, a która przyczyniła się do jego sytuacji obecnej, tu i teraz – osamotnienia, może już śmierci, nie pozwalając mu włączyć się i podążyć za społecznością ludzi oddalającą się ulicą.

Dembiński w zestawieniu z postacią na obrazie Hogartha pozostaje niewzruszony, odwracając, zwierając i ściągając niejako „dłoń Ryszarda” ku sobie. Gasi jak gdyby ekspresję tamtego uniesienia, kierując ku widzowi nie rękę, lecz wzrok, który Ryszard odwraca, a którego rola w konstytuowaniu podmiotowości postaci została już zasygnalizowana. Postać u Géricault spoczywa bezwolna. Gesty jej rąk są śladami minionej aktywności. Rozwarta prawa dłoń zastygła w beznadziejnym oczekiwaniu na ofiarę, lewa przy ciele zaciśnięta na smyczy kontrastuje ze spokojnie siedzącym psem, przytulonym jak najbliżej swego pana w intensywnym się weń wpatrywaniu. Przedstawienie pozwala jedynie na identyfikację społecznej „roli”, nie widzimy, kim jest żebrak. Opadający na czoło kapelusza zacięcia oczy, zrywa więź spojrzenia i świata, co sprawia, że postać jawi się jako anonimowa, odpersonalizowany element zewnętrznego wobec niej ładu. W zestawieniu z żebrakiem Dembiński zdaje się odwracać od przeszłości, unosząc, usztywniając się i zaciskając jedną dłoń ku sobie. Drugą dłonią zdaje się „chwycić” dla wydzwignięcia ku górze za pionowy

kamień widoczny u Géricault przy ścianie budynku, a przypominający zarysem i solidnością szabłą z frędzlem.

Dembiński zamieniony zostaje ponadto w obraz aktywności, widoczny przede wszystkim nie tyle w retoryce gestu, ale jako należący do wizualnej struktury dzieła. Różnica ujawnia się w reakcji postaci na doświadczenie pola obrazowego. Dembiński staje się jego aktywnym uczestnikiem, przekracza przekątną, zmierza ku granicy. Żebrak pozostaje wobec sił pola bierny, całkowicie przez nie unieruchomiony – jego dłonie i nogi wpisane zostają poniżej przekątnych, głowa bezładnie wspiera się na jednej z nich powyżej skrzyżowania. Postać wskazuje zaledwie czubkiem buta na przebieg przekątnej opadającej, podobnie jak róg mapy w obrazie Rodakowskiego, nie znajdując sił na próbę uaktywnienia się wobec niej. Bohater Géricault jest pokonany przez sytuację, w której się znalazł, bohater Rodakowskiego próbuje się z niej wydostać, przezwyciężyć.

Aktywność postaci Dembińskiego zawiera się między kondycją emocjonalną, jaką prezentują Ryszard i żebrak. Sposób jej zachowania próbuje zaprzeczyć tym dwóm skrajnościom. W istocie bowiem, żebrak oznacza brak aktywności, los, który podzieli także Ryszard III – odrzucenie i zabójstwo. Obraz Rodakowskiego jest portretem, a postać na nim patrzy, prezentuje się jako jednostka, jako osobowość.

Relacja ustanowiona w *Portrecie Dembińskiego* wobec struktury, sił i granic pola obrazowego, instancji medium pojmowana w aktywności jest wskazaniem drogi ocalenia przez wybór sztuki w tym, co ją ustanawia.

Postać Żebraka nie tworzy dla Dembińskiego żadnej tradycji ikonograficznej – można powiedzieć, że jest jej zaprzeczeniem, choć jest równie samotny i równie przegrany, co bohaterowie piszący historię. Przypisanie możliwości wyłaniania się znaczeń w zestawieniu ulicznego żebraka z bohaterem walk o niepodległość samo w sobie jest aktem obrazoburczym. Pytanie zatem, wobec czego?

Próba odpowiedzi będzie przywołanie jednego jeszcze obrazu, który ustanowił dla *Dembińskiego* istotny punkt odniesienia, Józefa Simmlera, będącego jedną z rozlicznie wówczas powstających ilustracji do „jednej ze świętych ksiąg ówczesnej literatury polskiej”, poematu *Maria Antoniego* Malczewskiego (il. 29)<sup>49</sup>. W postaci Miecznika, do którego *Dembiński* na-

<sup>49</sup> Obraz powstał po powrocie artysty z Paryża w 1849 roku, na podstawie wykonanych tam szkiców. Simmler ze względu na popularność tematu wykonał kilka jego replik. Jest rzeczą zadziwiającą, że nikt dotąd nie wspomniał o tak oczywistej analogii z obrazem Rodakowskiego. Rodakowski mógł się z obrazem zapoznać podczas krótkiego pobytu w kraju na przełomie 1850 i 1851 roku. Por. T. Jaroszewski, M. Poprzęcka, *Józef Simmler 1823-1868*. Katalog wystawy monograficznej MNW, Warszawa 1979. Na temat ilustracji do kolejnych wydań *Marii* Malczewskiego por.: J. Wiercińska, *Cztery Marie*, (w:) *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.



29. Józef Simmler, *Maria i Miecznik*, 1855, Muzeum Narodowe w Warszawie

wiązuje w sposobie upozowania postaci, Malczewski, co podkreślano od początku, zdołał utrwalić typ polskiego szlachcica-rycerza ziemianina, „który – jak pisał L. Siemieński – w chwili uderzającego weń nieszczęścia z wielką godnością i smutkiem cichym a niezmiernym dźwiga brzemię

smutków<sup>50</sup>. Jakkolwiek brak dramaturgii w obrazie Simmlera był konstatawany już przez współczesnych, a opinia ta podtrzymywana jest do dziś, wydaje się jednak, że słowa L. Siemieńskiego dobrze korespondują z nastrojem obrazu Simmlera i charakterystyką postaci Miecznika<sup>51</sup>. *Dembiński* w zestawieniu z postacią na obrazie Simmlera prezentuje się w stanie najwyższego napięcia, przez dokonaną korektę pozy – najwyższego naprężenia, w doświadczeniu instancji medium obrazowego – dziełem sztuki, przekraczającym ilustracyjny wymiar pierwowzoru. W bohaterach utworu Malczewskiego „dostrzegano poszukiwane przez cały wiek XIX «typy» narodowe będące ucieleśnieniem wzorów etycznych”. Jak pisze Waldemar Okoń – „Stąd być może, a nie tylko z nieumiejętności malarzy wynika statyczna postawa Miecznika i swoista monumentalizacja<sup>52</sup>. Złożoność wizualna *Portretu Dembińskiego*, i rozległość przywoływanych ze względu na nią odniesień, nie pozwala w żaden sposób sprowadzić obrazu na poziom ilustracji „narodowych ideologii”. *Dembiński* wyrasta z tradycji, którą uosabiać miał *Miecznik* Simmlera w sensie wspólnoty historycznej, jednocześnie dokonuje jej krytyki jako dzieła sztuki. Na postawione pytanie odpowiedzieć można zatem tak, że „wykroczenie” z pewnością było aktem obrazoburczym wobec dominującego w XIX-wiecznej historii narodu polskiego nastawienia sankcjonującego prymat treści narodowych, prymat historii nad jednostką. Porębski pisze:

(...) przeciwstawia się (*Portret Dembińskiego* – M.H.) przede wszystkim całemu cyklowi innych portretów Rodakowskiego, przeciwstawia się zauważoną zarówno przez współczesnych, jak i późniejszych komentatorów, historycznością, która z przedstawienia człowieka czyni przedstawienie określonej historycznej sytuacji i postawy<sup>53</sup>.

Założenie reprezentowania w obrazie specyficznych właściwości epoki funkcjonuje tu jako pewnik, który wszak nie znajduje rozwinięcia. Zarem M. Porębski dodaje:

Przeciwstawia się dalej owemu cyklowi wizerunków historycznych przywódców narodu, który zapoczątkowały popularne wyobrażenia Kościuszki, Jasińskiego, Rejtana, oczywiście księcia Józefa, a kontynuowały przedstawienia kolejnych męczenników za świętą sprawę – Łukasińskich, Konarskich, Trauguttów. Przeciwi-

<sup>50</sup> L. Siemieński, *Wieczornice*, Wilno 1854, t. 3, s. 157-159. Za: W. Okoń, *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992, s. 86-91.

<sup>51</sup> Por. T. Jaroszewski, M. Poprzęcka, *Józef Simmler ...*, op. cit., s. 17; Wiercińska, op. cit., s. 132; E. Charazińska, *Józef Simmler, czyli dobry smak mieszczaństwa*, (w:) *Józef Simmler*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Polskie w Rapperswilu, 1993, s. 45.

<sup>52</sup> W. Okoń, op. cit., s. 91.

<sup>53</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro ...*, op. cit., s. 24.

stawia się, ponieważ jest to jedyny w naszej ikonografii wizerunek przywódcy myślącego, odbiegający od bohaterskich czy cierpiętniczych stereotypów (...) <sup>54</sup>.

Trafność drugiego ze sformułowań dostrzegam w zaproponowanej perspektywie przeciwstawienia jednostki – historii.

\*

Poruszając w rozdziale pierwszym zagadnienie intencji artystycznej, doszedłem do wniosku, że rekonstrukcja struktury dzieła w świetle jego genezy prowadzi do podporządkowania wizualnego sensu obrazu wstępnie przyjętemu założeniu interpretacyjnemu. Zabieg przeciwny – uchwycenie genezy dzieła w świetle jego struktury, jak sądzę, nie stoi w opozycji do wymogów „mówienia chroniącego”, tzn. takiego, które pozwala dziełu być tym, czym jest w swej tożsamości <sup>55</sup>.

Lektura zjawiskowej postaci obrazu oraz wskazanych związków międzyobrazowych prowadzi w tym zakresie do następujących konkluzji. Analogie międzyobrazowe nie stanowią argumentu za przypisaniem obrazu Rodakowskiego do którejś z epok historycznych bądź stylowych, wyznaczających podziały przyjmowane zazwyczaj w historii sztuki. Podobnie dzieło sztuki nie jest odbiciem intencji specyficznych dla danej epoki. Nie znaczy to wszak, że jest na granicy epok. Genezę dzieła w zakresie wynaleźnia formy określają związki międzyobrazowe, ale jej nie wyczerpują. Genezy określonej najszerzej poszukiwałbym w ujawnionym poprzez obraz napięciu między jego przesłaniem dla widza, otwierającym się w bezpośrednim oglądzie a horyzontem widzenia miejsca człowieka w świecie, jaki kształtowały od XVIII wieku różne wizje historii spajającej nowożytnie dzieje i rozwój Europy. Jedną z konceptualizacji tego procesu była

(...)wizja historii jako niepowstrzymanego postępu *les lumières*, jako trudnej, lecz w perspektywie zwycięskiej walki (...) nauki przeciw religii i magii, racjonalności przeciwko uczuciowości (...). Wizje historii zakładały także – otwarcie czy też implicite – nieodwracalny charakter zmian, (...) który nie dopuszczał wątpliwości co do tego, że w ostatecznym rachunku nowa forma społeczeństwa będzie miała nieuchronną przewagę nad formami poprzednimi. Aczkolwiek niekoniecznie w sensie deterministycznym; nie chodziło o to, że nadejście nowożytności jest historycznie nieuchronne, lecz o to, że kiedy już pojawiła się, jej dominacja lub upowszechnienie będą niepowstrzymane. W zestawieniu z organiczną zmiennością społeczeństwa nowożytnego, to co było przedtem, w przeszłości wydawało się stagnacyjne, poddane mechanizmowi równowagi i stabilności, postrzegane jako przedmioty skończone i kompletne. Wszystkie te wizje „ujmowały nowożytność w terminach

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Por.: W. Suchocki, *W miejscu sumienia...*, op. cit., zwłaszcza rozdz. 8: „Obraz powieźniał”; *mówienie chroniące*, s. 136-151.

procesualnych jako projekt zasadniczo niedokończony. Nowożytność była otwarta, i to nieuchronnie<sup>56</sup>

– dodajmy, jak pejzaż w tle *Portretu Dembińskiego*, którego rozwój obraz swoją granicą przecina.

Znajdowała się (nowożytność – M.H.) „w ruchu, którego przeznaczenie uważano za nie w pełni jeszcze znane i być może tylko antycypowane. Jedynie punkt startowy – tu i teraz – był ustalony. Reszta z powodu swego niezdeterminowanego charakteru, zdawała się sferą zamiarów, działania i walki. (...) Historia była dla poświeceniowych czcicieli triumfem ludzi śmiałych, odważnych, zdolnych do jasnej i racjonalnej refleksji w przeciwieństwie do niewolników przesądów i ludzi słabej woli, i taką pozostawała przez cały wiek XIX<sup>57</sup>.”

*Dembiński* uosabia dramat jednostki, dla której wszystkie te przymioty ukazały swoje bankructwo. Daleka jest od jasności, gdyż wymiar spojrzenia nie pozwala ograniczyć jej do żadnej skrajności. Wzrok kierujący się ku widzowi, a zarazem w dal jest zarazem *wyspą wyrazu*, jak i śladem *nieobecności*, która stanowi fragment jej *teraźniejszości*<sup>58</sup>. Teraźniejszość ta, owo cielesne *tu i teraz* wizerunku człowieka nadaje postaci wieloznaczność jej *bycia u siebie*. Dzięki temu obraz Rodakowskiego będąc portretem, i dziełem sztuki, otwiera jednostce, i widzowi, możliwość pozostawiania indywiduum, wydobywania się z historii.

Wizualny sens dzieła domaga się wypowiedzenia przede wszystkim ze względu na to, co dzieło prezentuje w swej poszczególności. Zaproponowane powyżej zobaczenie *Portretu Dembińskiego*, uwzględniające w miarę możliwości piszącego złożoność całej struktury obrazowej, prowadzi autora do przekonania, że postać Dembińskiego ze względu na kontinuum płaszczyzny, na wartość medium obrazowego zyskuje znaczenie odmienne od tego, jakie podpowiada wpisanie dzieła w przywoływaną w literaturze przedmiotu tradycję ikonograficzną. Poprzez swoją autoprezentację *Dembiński* wyprowadza nas z historii przez duże H w „inną historię”, którą „ludzkość pisze sobie poprzez sztukę”<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, (w:) *Postmodernizm a antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycza*, s. 267-298.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> G. Boehm, op. cit., s. 243.

<sup>59</sup> Por. M. Bryl, *Płaszczyzna, ogląd, absolut...* Autor, referując teorie Brötjego, pisze m.in.: „Jest wykluczone, by dzieje sztuki pojmować jako estetyczny komentarz biegnący równolegle do równoczesnej zewnętrznej historii ludzkości. W sztuce znajduje wyraz nie ta historia, dziejąca się w realnym czasie i znająca wyłącznie wzajemne oddalanie się od siebie epok i ludzi. Poprzez sztukę ludzkość pisze sobie „inną historię”, historię stale odnawianego upewniania się co do tego, co nie uwarunkowane. Suma dzieł sztuki w ich czasowym następstwie oznacza drogę, którą ludzkość przebyła w urzeczywistnianiu swej istotowej konstytucji, owego nakierowania na absolut, wymykającego się wszelkiej determinacji ze strony realnie upływającego czasu”, s. 76.

## THE INDIVIDUAL IN THE FACE OF HISTORY: *PORTRAIT OF GENERAL HENRYK DEMBIŃSKI* BY HENRYK RODAKOWSKI

### Summary

The aim of the analysis of Henryk Rodakowski's *Portrait of General Henryk Dembiński* (1852) is to capture the origin of the work in the light of its visual structure. To do this, one first has to conduct a thorough visual analysis of the form of the painting and reveal, in as complex a manner as is allowed by the discourse of writing, what the work reveals by itself. An analysis embarking on this task constitutes Part Two of the text, titled *The Portrait and the Viewer*.

Part One, *Dembiński and the Iconographic Tradition*, is a discussion with the hitherto proposed interpretations of the origin of the painting under scrutiny; interpretations which only take into consideration sequences of motifs, in particular those of "the children of Saturn", *Melancholia*, and "the commander of a defeated army". The polemic with such criticism of the work is based on demonstrating the visual difference between examples of this tradition and *The Portrait of Dembiński*.

Part Three, *The Individual in the Face of History*, scrutinises the relations *The Portrait of Dembiński* forms with other works in respect of the similarity of their visual structure. An analysis of this similarity makes it possible to see dialogue between the paintings in question, dialogue whose main theme is the individual's entanglement in history. In the light of this dialogue history is understood as, on the one hand, discourse on the progressive development of history generating national ideologies, and on the other hand, history of works of art, which are able to direct the individual towards transcendence and thus to transcend their own finite, historical dimension.

### Źródła ilustracji:

- Albert Skira, *Piero della Francesca*, Mediolan 1954.  
 Gericault, Katalog wystawy, Villa Medici, Rzym 1979.  
 Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe 1830-1848*, Yale University Press, New Haven and London 1988.  
 Denis Rouart, *Edouard Manet*, Paryż 1973.  
 Thomas Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven and London 1995.  
 Gart Schiff, *Johann Heinrich Füssli. 1741-1825*. Zürich 1973.  
 Łukasz Krzywka, *Sztukmistrz polski. Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994.  
 Jan Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982.  
 Anna Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894*, Kraków 1994.  
 Sarah Faunce and Linda Nochlin, *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum 1988.  
 Konrad Haemmerling, *Hogarth*, Drezden 1950.  
 Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992.  
 Erwin Panofsky, *The Life and Art. of Albrecht Dürer*, Princeton 1955.  
 Wojciech Bałus, *Mundus Melancholicum*, Kraków 1996.  
 Pierpaolo Luderin, *L'art. pompier. Immagini Significati presenza dell'altero Ottocento francese 1860-1890*. Paris 1998.  
 Eberhard Roters, *Malerei des 19. Jahrhunderts*. Bant I, Köln 1998.