

Łukasz Żuchowski
Uniwersytet Warszawski

Antyk Dunikowskiego. Problematyka wpływu tradycji antycznej w kontekście *Autoportretu. Idę ku Słońcu* (1917–1920)

Wstęp metodologiczny

Jedna z najbardziej atrakcyjnych narracji, definiujących XIX- i XX-wieczne ruchy, często retrospektywnie nazywane awangardowymi, mówi o stałej potrzebie trawestacji, aktualizacji bądź wręcz anikonicznego ataku na ustalone kanony sztuki dawnej¹. Elizabeth Prettejohn w swoim studium *Modern Painters, Old Masters* cytuje szczególnie znaczący passus z tekstu T. J. Clarka, w którym *Olimpia* (1865) Edouarda Maneta zostaje pozbawiona w oczach publiki towarzyszących jej aluzji do *Wenus z Urbino*, by stać się obrazem niemalże amnezjnie współczesnym². Podobne przykłady można mnożyć, chociażby wskazując, za Andrew Spirą i Hansem Beltingiem, słynny przykład ikonoklastycznego gestu Malewicza uczynionego wobec *Mony Lisy*³.

Jako że moment przełomu awangardowego w Polsce odbywał się w cieniu specyficznego, opisywanego przez Wiesława Juszcza konserwatywnego patriotyzmu⁴, który nie pozwalał na gesty równie drastyczne, status tego rodzaju wewnątrzartystycznych cytatów w polskim kontekście rzadko staje się punktem wyjścia do budowania triumfalnej, awangardowej narracji obalania mitów i ustalonych porządków. Można tu oczywiście wymienić okrutne parodie kadry Akademii krakowskiej Wojtkiewicza⁵. Szczególnie znaczący w kontekście prezentowanego referatu jest przypadek wyrzucenia z Akademii Bolesława Biegasa za otwarcie przetwarzającą gest jednego z *Mieszczan z Calais* rzeźbę *Księga żywota*

(1900)⁶. Jednak tego typu ataki na kanon nie wydają się ani tak powszechne, ani tak brutalne, jak w przypadku międzynarodowych awangard.

Niniejszy artykuł podejmuje próbę rozważenia możliwości istnienia jednego takiego, o ile mi wiadomo, wcześniej nierozpoznanego w stanie badań, cytatu w rzeźbie Xawerego Dunikowskiego *Autoportret. Idę ku Słońcu* (1917–1920) (il. 1). Nie mam jednak na celu wpisywania tego dzieła we wspomnianą odrzucającą przeszłość narrację. Raczej, idąc nieco wbrew łatwości, z jaką to dzieło bywa często traktowane jako kamień milowy w kształtowaniu się „polskiej odmiany kubizmu”⁷, chciałbym rozważyć tutaj problematyczny status modernistycznej imitacji. Uwagi te pod względem metodologicznym zawdzięczają bardzo wiele koncepcji wspomnianej Elizabeth Prettejohn, która proponuje rozpatrywać tego typu cytaty jako wypadkową skomplikowanej gry imitacji hojnej, szczodrej (ang. *generous imitation*), zakładającej próbę ożywienia toposu z przeszłości w nowej, kompletnej kompozycji i walczącej (*combative imitation*), która dąży do jego zawłaszczenia, przewyciężenia niejako presji wpływu, jaki naśladownictwo wywiera⁸. Koncepcja ta zakorzeniona jest w polemicznej lekturze *Lęku przed wpływem* Harolda Blooma, jednej z najbardziej kontrowersyjnych, a zarazem inspirujących propozycji ujęcia problemu „wpływu” w epoce nowoczesnej⁹.

Jednocześnie warto zaznaczyć pojawiający się w tym przypadku problem – Dunikowski należy do „milczących sfinksów” historii sztuki, artystów, którzy niechętnie komentowali swoją twórczość, robili to jedynie pod wpływem impulsu lub w sposób wymijający. Nie oznacza to jednak, że jego komentarze nie będą pojawiać się w kontekście *Idę*

¹ Problem ten na przykładzie sztuki okresu wiktoriańskiego przedstawia Prettejohn 2017: 16–57. Ten model interpretacji w pewnym sensie wyznacza ramy publikacji Hansa Beltinga *The Invisible Masterpiece*, por. Belting 2001.

² Prettejohn 2017: 52.

³ Belting 2001: 283; Spira 2022: 44.

⁴ Juszcza 2004: 120.

⁵ Juszcza 2000: 135.

⁶ Deryng 2011: 26–27.

⁷ Głuchowska 2014: 157–158.

⁸ Prettejohn 2017: 16–21.

⁹ Bloom 2002.



Il. 1. Xawery Dunikowski, *Autoportret. Idę ku Słońcu*, 1917–1920, Królikarnia, nr inw. MKr 25 MNW, fot. Ernest Wińczyk, za: Żuchowski 2021: 73

ku Słońcu. Raczej, chciałbym podkreślić ich ambiwalentny charakter, który może stanowić, jakkolwiek kruchy, pomost między Dunikowskim artystą i Dunikowskim człowiekiem. Autokreacja, której poddaje się artysta w *Autoportrecie*, wydaje się, mimo wspomnianych trudności, bardzo świadomym zabiegiem. Wskazanie na jej wzorce pozwala pogłębić pytania o wpływ i imitację, centralne dla tego artykułu.

Konteksty *Idę ku Słońcu*

Kreśląc krótko kontekst powstania rzeźby, należy najpierw zaznaczyć, że pod wieloma względami staje się ona negatywem drugiej z „czterowymiarowych” prac rzeźbiarza z lat 1916–1917, a więc oczywiście *Grobowca Bolesława Śmiałego. Rapsodu*. Jest oczywiście, podobnie jak *Grobowiec*. . . , bezpośrednio inspirowana tragedią pierwszej wojny światowej, która dla Polaków staje się okazją do odzyskania niepodległości. Wydaje się, że świadomość takiej bardzo realnej nadziei, daje okazję do przebudzenia w Dunikowskim ambicji wyraźnie modernistycznych, uśpionych

od czasu przyjazdu do Paryża w 1914 roku, w którym to miał „zglupieć” i „stracić swoją orientację”, jak mówił w wywiadzie z Heleną Blum w 1945 roku¹⁰. Przyczyn tego „zglupienia” może być wiele – od prywatnych (obecność matek obojga jego dzieci w Paryżu: Sary Lipskiej i Feli Goldstein), sytuacji finansowej, przez bolesne uświadomienie sobie bycia jedynie niewielką częścią ruchów awangardowych, po wyraźną zmianę profilu klienteli na, jak to sam określił, „damy z wielkiego świata”¹¹ z Ameryki, bogatą burżuazję, która niekoniecznie była bliska ideowo socjaliście.

Jednym z ważniejszych czynników tego rodzaju przebudzenia mogła być również zmiana pozycji Auguste’a Rodina. Choć wątpliwe wydają się formalne paralele między artystami, szczególnie po roku 1900, kiedy Dunikowski porzuca manierę naturalistyczną, ambicja ich projektów staje się jasna dokładnie w roku 1916, w którym Rodin przekazuje całą kolekcję swoich dzieł w darze państwu francuskiemu. Przypieczętowuje tym samym swoją transformację w artystę państwowego, której efektem jest otwarcie w trzy lata później Musée Rodin¹². Być może Dunikowski, widząc dla siebie podobną szansę w momencie odzyskania niepodległości przez Polskę, zdecydował się podjąć stworzenie *Grobowca*. . . , jak i *Idę ku Słońcu* jako rodzaj deklaracji patriotycznej, modernistycznego wotum zakorzenionego w poetyce postromantycznej. Warto przy okazji wspomnieć, że na drodze do uzyskania tego statusu mogły stać nie tylko problemy czysto estetyczne. Znana sprawa konfliktu Dunikowskiego z Adolfem Szyszko-Bohuszem o wystawienie *Grobowca Bolesława Śmiałego* w katedrze na Wawelu najprawdopodobniej miała również czysto prywatne podłoże. W zachowanym w archiwum w Królikarni liście z 1924 roku, nieodnotowanym wcześniej w stanie badań, Szyszko-Bohusz zwraca się do Dunikowskiego z prośbą o poświadczenie, że „ich spór z Paryża z 1915 roku” rzeźbiarz uważa za zażegnany¹³. Rzeźbiarz mógł więc liczyć się z tym, że próba przekazania pracy na Wawel była niejako skazana na porażkę.

Wreszcie chciałbym zaznaczyć szereg kontekstów, które pozostają niejako na uboczu mojego referatu. Wspomniany tutaj przeze mnie „czwarty wymiar”, krótko omówiony został przez Melbechowską-Luty oraz przeze mnie w tekście katalogowym do ostatniej wystawy malarstwa Dunikowskiego

¹⁰ Blum 1946: 11.

¹¹ Blum 1946: 13.

¹² Butler 1993: 492–513; Chevillot 2017: 39–53; szerzej na temat publicznego miejsca rzeźby w sztuce nowoczesnej: Curtis 1999: 5–37.

¹³ Szyszko-Bohusz 1924: k. 14.



Il. 2. *Agony - the famous group of Laocöon, Vatican, Rome, Italy, 1903*, wydawca: Underwood & Underwood. Stereofotografia przedstawiająca Grupę Laokoona przed konserwacją z lat 80. XX wieku. Źródło: Library of Congress, domena publiczna

w Królikarni¹⁴. Joga, w którą Dunikowski „właził” w Paryżu, ezoteryzm ostatnio omawiany przez Zofię Krasnopolską-Wesner¹⁵, czy wreszcie cały szereg możliwych aluzji literackich, w tym do *Genesis* z Ducha Słowackiego, *Boskiej komedii* Dantego czy *Wyzwolenia* Wyspiańskiego wyznaczają horyzont hermetycznej interpretacji *Idę ku Słońcu*. Nie przecząc ich zasadności, chciałbym postawić pytanie o możliwość istnienia w *Autoportrecie* nie tylko w pewnym sensie prywatnej, ale i publicznej mitologii.

Problem imitacji w *Idę ku Słońcu*

Furtką do postawienia tych pytań jest rozważenie problemu formy i kompozycji. Problemy te rozwiązuje często zbyt łatwo podawana lista analogii formalnych. Przywołuje się więc szereg skojarzeń, na które naprowadza sam Dunikowski: sztuka słowiańszczyzny – choćby słynny *Idol ze Zbrucza*, który przywoływany bywa jako dowód na „światowidowy” element sztuki Dunikowskiego, dzieła sztuki egipskiej¹⁶, asyryjskiej – figura Gilgamesza autorstwa Ludwika Lilliego mogłaby sugerować wspólną dla artystów inspirację¹⁷. Obok *Idę ku Słońcu* wymieniać można by rzeźbiarzy współczesnych Dunikowskiemu: np. Henri Gaudier-Brzeska czy Jacob

Epstein¹⁸. Wszystkie wymienione konteksty zastępują problem, jaki sprawia niejednoznaczna poza postaci w *Idę ku Słońcu*. Warto do tego dodać rzeźbę cykladzką (m.in. z British Museum, które Dunikowski wizytował w 1914 roku), przewijającą się w notatkach i wypowiedziach artysty jako przykład formy, a zarazem kultury osiągającej przez tysiąclecia doskonałość¹⁹. Mamy więc przegląd różnego rodzaju archaizmów i prymitywizmów, tłumaczących jedynie spektrum możliwej imitacji hojnej, zapożyczającej, ale też dość odległej od zawitości *Autoportretu*. Ten rodzaj trudnego do anatomicznego określenia, prawie tanecznego wyroku, który odrywa masywną postać od ziemi, skrętu tułowia eksponującego partię żeber i zdwojonej głowy-maski ujętej w skrócie kompletnie pozbawionym anatomicznego prawdopodobieństwa – to cechy dalekie od łatki „prymitywu”. Dają one często okazję do określenia

¹⁸ Dąbrowska-Szelągowska 2000: 147–185.

¹⁹ Melbechowska-Luty 2012: 152. Swoją drogą warto zwrócić uwagę na charakterystyczny komentarz autorki, przyjmującej, przez implikację, jednoznacznie walczącą imitację jako postawę Dunikowskiego. Píše ona „Wiadomo, że korzystał z doświadczeń sztuki francuskiej [...], ale w kubizmie szukał przede wszystkim swoich intuicji, wyciągał zeń własne wnioski, a jego źródła dopatrywał się w tym, co pierwotne, szlachetnie «prymitywne», a występowało m.in. w «kulturze murzyńskiej»”. Sądząc po wspomnianej przez rzeźbiarza „stracie swojej orientacji” (Blum 1945: 11), można sugerować przeciwną interpretację, zakładającą, że Dunikowski szukał w nowych prądach okazji do odnowy swojej sztuki, nie tylko potwierdzenia słuszności swoich poglądów.

¹⁴ Melbechowska-Luty 2012: 143; Żuchowski 2021.

¹⁵ Krasnopolska-Wesner 2020: 341–359.

¹⁶ Melbechowska-Luty 2012: 146–147.

¹⁷ Żuchowski 2021: 70.

rzeźby mianem „kubistycznej” lub, jak ujęła to Melbechowska-Luty, do mówienia o „kubistycznym koncepcie”²⁰.

Można jednak zaproponować inny klucz interpretacyjny: szukając proroczego pierwiastka w formie *Idę ku Słońcu*, warto zwrócić uwagę na wyraźne zbieżności kompozycyjne z *Grupą Laokoona*, znajdującą się w zbiorach Muzeów Watykańskich²¹ (il. 2). Ten analogiczny rodzaj gwałtownego skrętu ciała postaci, wyeksponowana partia żeber i krocza, wreszcie prawie idealne powtórzenie w układzie głowy Laokoona i maski w *Autoportrecie* – wszystkie te podobieństwa prowadzą do pytania o zależność Dunikowskiego od modelu sztuki, który sam *explicit*e traktował jako sobie obcy. Co równie zaskakujące, *Idę ku Słońcu* nie da się na poziomie ikonograficznym odebrać, jak w przypadku niektórych dzieł Picassa, jako pastiszu²². Historia kapłana z Troi rezonuje szeregiem znaczeń, które wydają się bliskie rzeźbie Dunikowskiego – prorocza wiedza Laokoona, jego tragiczna śmierć z rąk mściwego boga, czy wreszcie sam fakt bycia prorokiem wojny, każą pytać o znaczenie tych zbieżności w kontekście artysty konstruującego dojrzałą wizję swojego własnego mitu. Co również ważne, rzeźbiarz trafia do Anglii w szczycie zainteresowania innym wizjonerem podejmującym się tematu figury Laokoona – Williamem Blakiem. Warte zbadania są zależności nie tylko między *Laokoone*m Blake’a, ale także jego przedstawieniami Albionu.

Wnioskując zarówno z wywiadów z Heleną Blum²³ i Juliuszem Starzyńskim²⁴, często budzących wątpliwości, choć cennych rozmów z książki Włodzimierza Sokorskiego²⁵, czy wreszcie z wypowiedzi dla prasy, można stwierdzić dość jednoznaczny stosunek rzeźbiarza do „schyłkowych” form w sztuce. Czy będzie to późny gotyk²⁶, okres hellenistyczny w sztuce greckiej, czy akademizm w kontekście

sztuki dziewiętnastowiecznej, autor *Idę ku Słońcu* traktuje je jako wyraz upadku „wizji”, która jest jego zdaniem najważniejszym elementem procesu twórczego. Jan Kleczyński, w jednym z najwcześniejszych artykułów poświęconych Dunikowskiemu, mówi, że „właśnie wtedy rzeźba upadła, gdy znaleziono liczbowy podkład greckiego stylu. . . To trzeba czuć, a nie rachować”²⁷. Taki rodzaj osuwania w pustą manierę Dunikowski konstatuje, gdy wprowadza w swoich tekstach wyraźnie negatywne określenie „formalizmu” i odróżnia je od realizmu traktowanego jako wyraz „autentycznych” dążeń danej epoki²⁸. W tej bardzo liniowej konstrukcji, po części stworzonej na potrzeby ideowe systemu komunistycznego, hellenizm byłby jedynie objawem zmierzchu kultury greckiej. Grecy zresztą, jak mówi rzeźbiarz Sokorskiemu, „chodzili z nosem przy ziemi”²⁹, a jego dążenia zbliżają go do Asyryjczyków, którzy „uciekali w nieskończoność”³⁰. Dunikowski wyraźnie odrzuca model sztuki oparty na greckim naturalizmie, ale też jego wąskie horyzonty geograficzne.

U was to tylko Grecy albo Rzymianie, albo Bizancjum. Tymczasem kręgi kulturowe przecinają się znacznie szerzej. [...] W naszym natomiast zasięgu jest wszystko. Egipt, Scytowie, Hetyci, Celtowie, Hebrajczycy, Germanie, Wendowie, Słowianie i aż do naszych czasów³¹.

Wobec takich komentarzy ciężko utrzymać hipotezę o zażyczeniu w *Idę ku Słońcu* z *Grupy Laokoona*. Jednak niuansy mogą stanowić klucz do zrozumienia tej relacji. Po pierwsze, wypowiedzi te formułowane są retrospektywnie i często mogą być próbą pozycjonowania swojej własnej twórczości w sztucznie budowanym ciągu rozwojowym sztuki nowoczesnej. W tym procesie dominującą rolę odgrywały awangardy i jak zwracał uwagę Dario Gamboni, podważały one często wartość spuścizny sztuki końca XIX i prekubistycznych ruchów XX wieku³². Dunikowski, artysta o niejednoznacznym stosunku do kubizmu, wortycyzmu czy futuryzmu, mógł chcieć podkreślić swoją nowoczesność poprzez wyparcie i marginalizację tych aspektów swojej twórczości, które nie były zbieżne z ambicjami awangard. Jednym z nich jest odebrane

²⁰ Melbechowska-Luty 2012: 152.

²¹ W artykule przyjęte zostaje za oczywiste, że Dunikowski znał *Grupę Laokoona*, czy to dzięki swojej wizycie we Włoszech, czy zwyczajnie poprzez znajomość historii sztuki. Warto jednak dodać, że poza rzymskim oryginałem Dunikowski miał również możliwość oglądać znaną i podziwianą kopię Laokoona, znajdującą się w galerii Uffizi we Florencji, a wykonaną przez Baccio Bandinello (1525). Za tę cenną wskazówkę dziękuję Michałowi Wardzyńskiemu.

²² Sam pogląd o pastiszowym czy wysoce ironicznym stosunku Picassa do „wielkich mistrzów” jest oczywiście niepełny, niemniej jednak świadomość przygodności ustalonego kanonu sztuki wydaje się przedmiotem wielu dzieł Picassa z okresu „klasycznego”. Por. Prettejohn 2012: 217–245.

²³ Blum 1946.

²⁴ Starzyński 1962.

²⁵ Sokorski 1978.

²⁶ Blum 1946: 10.

²⁷ Kleczyński 1909: 60.

²⁸ Dunikowski 1955: 3.

²⁹ Sokorski 1978: 79.

³⁰ Sokorski 1978: 79.

³¹ Sokorski 1978: 79.

³² Gamboni 2002: 242–243.

przez niego wykształcenia w modelu sztuki akademickiej, z całym obciążeniem, jakie przynosi brak umiejętności pracy w materiałach szlachetnych, ale także cały bagaż, jaki stanowił dla Dunikowskiego przyswojony w jej trakcie kanon sztuki dawnej. Rzeźbiarz mówił też o swojej sympatii do Alfreda Dauna i choć znowu podkreślał, że ten był raczej spolegliwym wobec jego wyobraźni kibicem³³, to mógł on wyrzucić o wiele większy wpływ na Dunikowskiego, niż on sam był gotów przyznać. Wreszcie, idąc za komentarzami Elizabeth Prettejohn³⁴, można pytać o to, w imię czego w modernizmie dokonywało się takie niuansowanie kanonu sztuki dawnej. Jeżeli dla Dunikowskiego, utożsamiającego się z pokoleniem Młodej Polski, była ona „wszystkim po trosze, buntem, afirmacją polskości, tęsknotą za wolnością, zwątpieniem, rewolucją narodową, sztuką o cechach uniwersalnych”³⁵, to w tym uniwersalizmie mieściły się sprzeczności podobne do „rewolucji” i „zwątpienia”. Godzenie przeciwieństw mogło prowadzić do stworzenia dzieła tak paradoksalnego w swoich odwołaniach, jak *Idę ku Słońcu* – afirmującego nowoczesność pracy, która swoje źródła kompozycyjne ma w rzeźbie antycznej, „gramolącego się po ziemi”³⁶ marnego człowieka, który staje się królem-prorokiem, dzieła międzynarodowego modernizmu o wyraźnie narodowym przekazie.

Centralną ambicją *Autoportretu* jest w moim rozumieniu przełożenie języka prywatnego na publiczny. Dunikowski pozostaje artystą zapożyczonym wobec modernizmu zarówno w formie, jak i w treści, o których nierozłącznej relacji zresztą sam mówił³⁷. W moim rozumieniu, w momencie powstawania *Idę ku Słońcu* i *Grobowca*. . . dokonywało się w jego twórczości wyraźne przewartościowanie – nie tylko omawiane przez Melbechowską-Luty przejście do narodo-wo-wyzwoleńczego „prometeizmu”³⁸, ale również zwrot w stronę poetyki poprzedniego pokolenia Młodej Polski, w tym przede wszystkim Wyspiańskiego. Choć retrospektywnie ten powrót może wydawać się naturalny, nie ma w nim nic oczywistego ani pewnego. Dunikowski, rozdarty między środowiskami awangardowymi, nadzieją na międzynarodową karierę i ambicjami budowania swojej pozycji w powstałym po wojnie państwie polskim, dokonuje tutaj szeregu bardzo

nieoczywistych zestawień ikonograficznych i rozwiązań formalnych, z których żadne do końca nie określa „znaczonego” tej rzeźby. Możliwe oczywiście, że nie wszystkie ich elementy są świadomie przetwarzane, dzieło takie, jak *Autoportret* niejako z założenia nie poddaje się też jednoznacznej interpretacji. O świadomości uwikłania w te sprzeczności świadczyć może opinia Dunikowskiego o Wyspiańskim, wyrażona w rozmowie ze Starzyńskim:

Już kiedyś Panu mówiłem, że to był wspaniały talent, ale go gniołło średniowiecze. Dziś dodałbym jeszcze, że za wiele obcych naleciałości w nim się zbiegło. I prerafaelici, i Gauguin, i secesja. . . On to wszystko przetwarzał i prznosił na nasz grunt, chciał jakoś doskonale zespolić te zdobycze ze starym Krakowem, z dziedzictwem Matejki. Przede wszystkim jednak Wit Stwosz to ojciec duchowy Wyspiańskiego – jego forma dramatyczna i namiętnie ekspresyjna³⁹.

Można odnieść wrażenie, że Dunikowski w pewnym stopniu mówi tu zarówno o autorze *Wesela*, jak i o samym sobie, że jego własna niejednorodność ciąży mu w tym samym stopniu, co Wyspiańskiemu. Ta walka o pogodzenie sprzeczności prowadzi do zaskakującej wizji antyku – antyku heroicznego, tragicznego, ale postrzeganego przez pryzmat archaizującej czy prymitywizującej optyki awangardowej. Co szczególnie interesujące, w centrum tej wizji rzeźbiarz przedstawia twórcę-herosa, wiążąc przez implikację losy narodu, świata i sztuki.

Pytając o znaczenie tradycji antycznej dla Dunikowskiego, można więc postawić pytanie o to, z jaką wizją samego artysty się ona wiązała. *Autoportret* w moim rozumieniu jest elementem konstrukcji tworzonej przez rzeźbiarza przez całą swoją karierę. Za Angusem Fletcherem można nazwać ten proces alegoryzacją, a samego rzeźbiarza *questing hero*, poszukującym bohaterem, herosem, który rozpisuje w swojej twórczości rodzaj poszukiwania porządku historycznego, czy wręcz kosmicznego⁴⁰. Bohater Dunikowskiego – odbicie jego samego, postać z gruntu tragiczna, znajduje szereg paraleli w historii sztuki i literatury. Najbliżej historycznie znajduje się wykreowany we *Fryzje życia* Edvard Munch⁴¹ – pełen niepokoju i melancholii, neurastenik, na którym Dunikowski

³³ Blum 1946: 3.

³⁴ Prettejohn 2012: 171–178.

³⁵ Sokorski 1978: 62.

³⁶ Borowy 1932: 3.

³⁷ Dunikowski 1955: 3.

³⁸ Melbechowska-Luty 2012: 145–146.

³⁹ Starzyński 1962: 300.

⁴⁰ Fletcher 2012.

⁴¹ Turowicz 2000: 125–154.

wzorował swoją wczesną twórczość. Wcześniej postacią taką mógł być Słowacki, „polski Blake” w wyobrażeniu Wiesława Juszcza⁴², który w *Genesis z Ducha* mówi:

Oto zapożyczam przed Ciebie, Boże mój, te kryształowe twarde, pierwsze niegdyś ciała ducha naszego, dziś już przez wszelki ruch opuszczone a jeszcze żywe, chmurami i piorunami ukoronowane⁴³.

Cofając się dalej w historii, można wskazać Dantego, którego podróż w głąb piekieł staje się wspinaczką ku słońcu raju, chyba najlepszej paraleli dla zdwojonego kroku z *Autoportretu*. Wczesny relief przedstawiający Dantego (1903) może sugerować bliskość Dunikowskiego do alegorycznego języka *Boskiej komedii*, wymagającą dalszych badań⁴⁴. Wreszcie *Laokoon* może w tej twórczości stanowić wyraźną zwornik między tragedią grecką a nowoczesną, tą, która dla Dunikowskiego związana była z „zagadką bytu”⁴⁵. Jej bohaterem jest, w słowach Stanisława Brzozowskiego, być może inspirowanych wczesną wersją *Autoportretu*, a być może – bezpośrednio go inspirujących, posąg „stojący w promieniach słońca”, przyjmujący tragedię samowiedzy z poczuciem niespełnionego zadania⁴⁶.

Podsumowanie

Autoportret. Idę ku Słońcu Xawerego Dunikowskiego służyć może za przykład na złożoną naturę problemu imitacji i recepcji wzorców antycznych w twórczości artysty. Oddalaniu się od wizji absolutnej dążności do oryginalności i nowoczesności towarzyszy argumentacja za złożonym rozumieniem pojęcia antyku w dziele Dunikowskiego. Wskazuje to na centralną dla interpretacji *Idę ku Słońcu* niepewność, mogącą stanowić klucz do mniej jednoznacznego rozumienia uniwersalizmu, który wyobrażał sobie artysta jako główny teoretyczny cel jego sztuki. Z dialogu między archaizmem i sztuką hellenistyczną, uosobioną w postaci *Laokoona*, w *Autoportrecie* pierwiastki antyczne stają się obiektem gry, której celem jest alegoryzacja postaci samego artysty, wpisanie siebie samego w para-narracyjny ciąg poetów i artystów wizjonerów oraz przełożenie prywatnej mitologii na język publiczny.

⁴² Juszcza 2015.

⁴³ Słowacki 1997: 18.

⁴⁴ Krótko omawia go Melbechowska-Luty 2012: 59–60.

⁴⁵ NN 1961.

⁴⁶ Cyt. za: Kielak 2005: 267.

BIBLIOGRAFIA

Źródła (niepublikowane):

Szysko-Bohusz 1924 = List Adolfa Szysko-Bohusza do Xawerego Dunikowskiego b.d. (1924?), Archiwum Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, sygnatura Mkr 6577: k. 14

Blum 1946 = Helena Blum, *Rozmowy przeprowadzone z Xawerym Dunikowskim w grudniu 1945 roku*, cz. 1 i 2, 1946, mpis w materiałach *Słownika artystów polskich*, Instytut Sztuki PAN w Warszawie

Książki:

Bloom 2002 = Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. Agata Bielik-Robson, Warszawa 2002

Belting 2001 = Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, London 2001

Borowy 1932 = Wacław Borowy, *Rozmowa z wielkim rzeźbiarzem. Wśród wspaniałych dzieł Xawerego Dunikowskiego*, „Express Polarny” 1932, 50: 3

Butler 1993 = Ruth Butler, *Rodin. The Shape of Genius*, London, New Haven 1993

Chevillot 2017 = Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris – 1905–1914. Le moment de tous les possibles*, Vanves 2017

Curtis 1999 = Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, Oxford 1999

Dąbrowska-Szelągowska 2000 = Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska, *La sculpture polonaise faces au cubisme (Rzeźba polska wobec kubizmu)*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 2000: 147–185

Deryng 2011 = Xavier Deryng, *Bolesław Biegas*, Płock 2011

Fletcher 2012 = Angus Fletcher, *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, Princeton 2012

Gamboni 2002 = Dario Gamboni, *Potential Images*, London 2002

Głuchowska 2014 = Lidia Głuchowska, *In the Shadow of the Official Discourse: Towards a Revision of the History and Theory of the Polish Idiom of Cubism*, „Ars: czasopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied” 2014: 156–171

Juszcza 2000 = Wiesław Juszcza, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 2000

Juszcza 2004 = Wiesław Juszcza, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004

Kielak 2005 = Dorota Kielak, *Rzeźbiarskie paralele w porewolucyjnej koncepcji tragizmu Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*, Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś (red.), Lublin 2005: 263–275

Krasnopolska-Wesner 2020 = Zofia Krasnopolska-Wesner, *Temat ciała w twórczości polskich artystów inspirowanych ezoteryzmem z początku XX wieku (Dunikowski, Biegas)*, [w:] *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Idee przewodnie*, t. V, Mariusz Dobkowski, Tadeusz Cegielski (red.), Gdańsk-Warszawa 2020: 341–359

- Melbechowska-Luty 2012 = Aleksandra Melbechowska-Luty, *Kreator*, Warszawa 2012
- NN 1961 = Autor nieznan, *Twarze w „Zwierciadle”*. *Xawery Dunikowski*, „Zwierciadło” 1961, 50 (10.12.)
- Prettejohn 2012 = Elizabeth Prettejohn, *Modernity of Ancient Sculpture*, London, New York 2012
- Prettejohn 2017 = Elizabeth Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters*, London, New Haven 2017
- Słowacki 1997 = Juliusz Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. Alina Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1997
- Sokorski 1978 = Włodzimierz Sokorski, *Xawery Dunikowski*, Warszawa 1978
- Spira 2022 = Andrew Spira, *Foreshadowed. „Black Square” and Its Precursors*, London 2022
- Turowicz 2000 = Joanna Turowicz, „Eve” by Xawery Dunikowski. *Modernist Transformations of the Biblical Type*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2000, 125–154
- Żuchowski 2021 = Łukasz Żuchowski, *Xawery Dunikowski i czwarty wymiar*, w: *Xawery Dunikowski. Malarstwo*, Joanna Torchała (red.), katalog wystawy, Warszawa 2021: 66–76
- Źródła internetowe
- Juszczak 2015 = Rozmowa z Wiesławem Juszcakiem na antenie Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/1515993,William-Blake-i-Grecja-w-zyciu-Wieslawa-Juszczaka> [dostęp: 14.10.2022]

Summary

The Antiquity of Dunikowski: the problem of the influence of traditional Antiquity in the context of *Self-Portrait: I Am Walking Towards the Sun (1917/1920)*

The article analyzes a previously unrecognized allusion in the work *Self-Portrait: I Am Walking Towards the Sun (1917/1920)* by Xawery Dunikowski to the famous Hellenistic sculpture *Laocoön and His Sons*. It shows how a convergence of public and private concerns drove Dunikowski to conceive a vision of an artist-prophet that relies on an almost self-contradictory combination of archaic and Hellenistic compositional and formal means. The article argues that this apparent lack of unity may be the effect of a complicated, universalist conception of art and history that Dunikowski sought to develop within his work, as well as of profound uncertainty with regard to his conception of modern art. It also argues against a typically hermetic interpretation of the work, showing how it can be seen as an extension of the sculptor's ambition to become a public, monumental sculptor of modern Poland. The article is rooted methodologically in the concepts developed by Elizabeth Prettejohn in her books *Modernity of Ancient Sculpture (2012)* and *Modern Painters, Old Masters (2017)*.