

il. 1 H. Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, 1852, ol., pł., 178 × 139; Muzeum Narodowe, Kraków.
Fot. J. Świdorski, Pracownia Fotograficzna MNK

Wokół gestu Dürerowskiej *Melancholii*

Kilka uwag i uzupełnień w dyskusji o ikonograficznych źródłach *Portretu generała Henryka Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego*

Beata Studzińska-Kubalska

Muzeum Narodowe w Krakowie

Tak ważny dla dziejów XIX-wiecznego malarstwa polskiego Salon 1852 był ostatnim z odbywających się w Palais Royal. Rozpoczął się 1 IV¹. Został dokładnie udokumentowany przez zespół fotografii Gustave'a Le Graya, tworzących album². *Portret generała Henryka Dembińskiego* [il. 1], którego prezentacja na tymże Salonie stała się początkiem kariery artystycznej Henryka Rodakowskiego, został zawieszony w Grand Salon Carré – na ścianie północnej.

Zachowały się trzy zdjęcia rejestrujące fakt ekspozycji płótna Rodakowskiego i układ otaczających go dzieł [il. 2]³. Spośród obrazów wystawionych w sąsiedztwie *Portretu Dembińskiego* wymieńmy: *Galatée* Jeana-François Gigoux, *La Madeleine* tegoż artysty, *Portrait de M. le maréchal comte Exelmans* Charlesa-Philippe'a Larivière'a, *Les demoiselles de village* Gustave'a Courbeta, *Église Saint-Laurent à Nuremberg, maison mystique d'Adam Krafft* Auguste'a Mathieu, przede wszystkim zaś umieszczony pod obrazem polskiego artysty portret jego nauczyciela, Léona Cognieta, *Madame de Crillon*⁴. Takie usytuowanie na Salonie 1852 obu tych portretów – autorstwa mistrza i ucznia – okazało się istotne dla dalszej twórczości polskiego malarza, wizerunek *Madame de Crillon*⁵ wpłynął bowiem bez wątpienia na kształt *Portretu matki*⁶.

Warto przypomnieć kilka faktów związanych z ekspozycją *Portretu generała Henryka Dembińskiego* na Salonie 1852 i z wręczeniem Rodakowskiemu medalu I klasy w dziedzinie malarstwa, relacjonowanych przez francuską prasę.

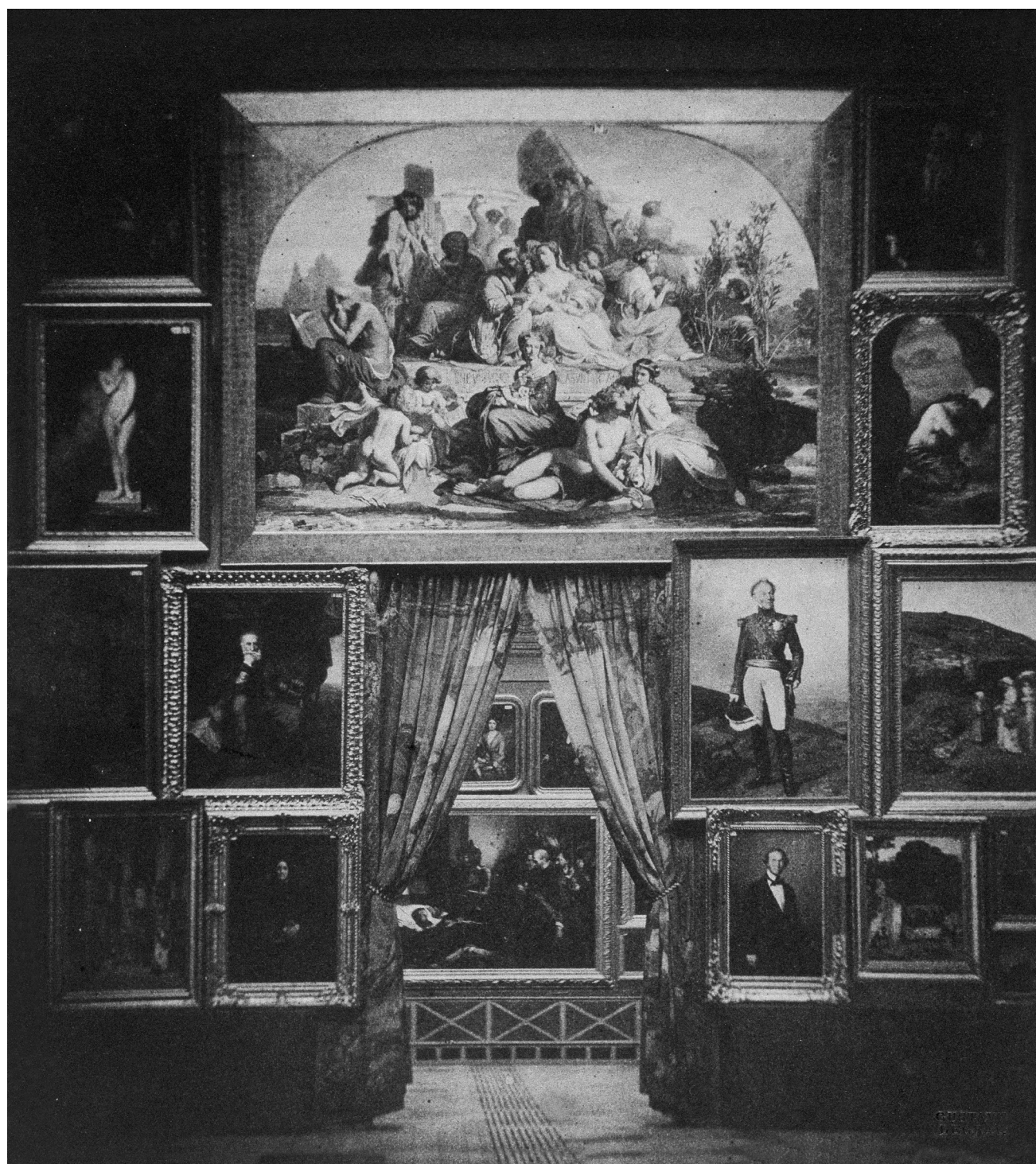


* Niniejszy artykuł powstał w ramach prac nad doktoratem *Polscy malarze w pracowni Léona Cognieta w latach 1833-1850, ich związki ze szkołą francuską i artystyczne inspiracje. Studium z zakresu badań nad genezą polskiego malarstwa romantycznego*, pisany pod kierunkiem prof. dr. hab. Lechosława Lameńskiego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

¹ Zob. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Musée Royal le 1^{er} avril 1852*, Paris 1852.

² Album zawiera dziewięć fotografii o różnym formacie (osiem z Salonu 1852 i jedną z Salonu 1850-1851). Zob. *Collection des photographies*, Musée d'Orsay, Paris, PHO 1984 104.

³ Zob. G. Lacambre, *Un photograph au Salon 1852*, [w:] A. P. [et al.], *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris 1987, s. 197-198. Istnienie tychże fotografii nie zostało dotychczas dostrzeżone przez polskich badaczy, nie były one publikowane w żadnym polskim opracowaniu. Autorka niniejszej pracy zwróciła na tę kwestię uwagę w artykule *Le rôle de l'atelier de Léon Cogniet pour l'histoire de la peinture polonaise* ([w:] *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, ed. F. Nerlich, A. Bonnet, collab. A. Bertinet, préf. S. Allard, Tours 2013, s. 268).



il. 2 G. Le Gray, *Album photographique du Salon 1852, Grand Salon mur nord en 1852*, fotografia, 18,6 × 18,4, Musée d'Orsay, Paryż. Fot. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / H. Lewandowski/ BE&W

I tak, dziennik „La Presse” w numerze z 4 VII 1852 zamieścił informację, iż wystawa prac prezentowanych na Salonie została zamknięta 30 VI o godzinie 17⁷. Opublikował też listę nazwisk nagrodzonych artystów, wymieniając Rodakowskiego obok malarzy Félixa Ziema⁸ i Louise’a Gustave’a Ricarda⁹ jako zdobywcę medalu I klasy w zakresie malarstwa¹⁰. Obszerne sprawozdanie z ceremonii przyznania nagród, zamykającej Salon, zamieścił z kolei paryski dziennik „Le Nouveliste” z 23 VII 1852. Odbyła się ona we wtorek 20 VII 1852 w Grand Salon Carré. Przewodniczyli jej minister spraw wewnętrznych Francji Victor de Persigny i książę Émilien de Nieuwerkerke, dyrektor generalny muzeów cesarskich. W trakcie uroczystości oprócz aktu rozdania medali dla zwycięzców Salonu miał też miejsce akt dekoracji kilku artystów odznaczeniami Legii Honorowej¹¹.

Recenzent „Dziennika Literackiego”, relacjonując ceremonię wręczenia nagród po zamknięciu Salonu, napisał:

Z siedmiu pierwszych medalów w ogólności, z trzech najpierwszych przeznaczonych w szczególności malarzom, dostał się pierwszy Henrykowi Rodakowskiemu. Nie można naprawdę, jak mówi Pressa, rozpoczynać w szczęśliwszy sposób zawodu; nie można – chyba w własnej ojczyźnie. Nie żądając jednakże niepodobieństw, winszujemy z całej duszy p. H. R. i sobie tego, co jest. Toć przez niego mieliśmy udział w jakiegokolwiek wystawie świata, mieliśmy niejako swoją wystawę. Od niego zależeć będzie powiększyć nadal swój własny i kraju zaszczyt¹².

Rodakowski przedstawił Dembińskiego w mundurze węgierskiej armii powstańczej; generał zasiada w namiocie, w którego tle zarysowuje się jeden z epizodów kampanii 1849 roku. Według Władysława Kozickiego:

jest to chwila, kiedy po przyjeździe Moskali na pomoc Austryjacom generał, objawwszy dowództwo armii północnej, powziął śmiałą myśl, aby rozszerzyć teren akcji wojennej, wtargnąć do Galicji i tam rozprawić się z odwiecznym wrogiem swego narodu¹³.

Wokół *Portretu generała Henryka Dembińskiego* w kręgu polskiej emigracji w Paryżu, jak i w kraju, wytworzyła się szczególna aura. O wielkiej sile oddziaływania wizerunku w większej niewątpliwie mierze niż wysoka klasa artystyczna przesądziła jego ścisła łączność z problematyką patriotyczną, jego treść, skrywająca w sobie szereg odniesień do ówczesnych realiów politycznych.

Warstwa treściowa dzieła od lat 60. XX w. jest przedmiotem rozlicznych analiz – kolejne ikonograficzne interpretacje *Portretu generała Henryka Dembińskiego* wciąż są tworzone. Rozległy stan badań nad tą kwestią w tym miejscu jedynie naszkicujemy – zostaną poruszone tylko jego najważniejsze wątki¹⁴.



⁴ Zob. *Explication...*, poz. (kolejno) 540, 539, 771, 292, 888, 270. Zob. też katalog na portalu Musée d'Orsay: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres> (data dostępu: 10 XII 2018), poz. PHO 1984 104 1, PHO 1984 104 3, PHO 1984 104 4, PHO 1983 166.

⁵ L. Cogniet, *Portrait de Caroline-Louise d'Herbouville, marquise de Crillon*, 1852, ol., pł., 140 × 125; własność prywatna.

⁶ H. Rodakowski, *Portret matki*, 1853, ol., pł., 134 × 95; MSt, inw. MS/SP/M/45. O inspiracjach Rodakowskiego tym wizerunkiem autorstwa Cognieta zob. B. Studzińska-Kubalska, *op. cit.*, s. 268. Fakt umieszczenia na wystawie *Portretu generała Henryka Dembińskiego* tuż ponad arcydziełem Cognieta został zauważony przez polską krytykę – zob. W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937, s. 134.

⁷ „La Presse” 1852, nr z 4 VII, s. 3 (informacja w rubryce: *Nouvelles du jour. Paris*). Stéphane'owi Paccoud z Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie serdecznie dziękuję za życzliwe wskazówki, bardzo pomocne w kwerendzie francuskich archiwaliów.

⁸ Félix Ziem (1821–1911), pejzażysta, jeden z artystów Szkoły z Barbizon, ceniony za krajobrazy marynistyczne oraz widoki Wenecji i Konstantynopola; na Salonie 1852 otrzymał medal I klasy za dwa dzieła: kompozycję pejzażową i widok morski. Zob. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés aux Menus-Plaisirs le 15 mai 1853*, Paris 1853, s. 16.

⁹ Louis Gustave Ricard (1823–1873), głównie portrecista, autor m.in. wielu wizerunków artystów ze swego kręgu towarzyskiego. Na Salonie 1852 zdobył medal za portret *Madame de Blocqueville*.

¹⁰ Dodajmy, że najwyższe odznaczenie, *médaille d'honneur*, przyznano J. Pradierowi za rzeźbę *La Sapho* (była to nagroda pośmiertna; artysta zmarł po wystawieniu rzeźby na Salonie); zob. przyp. 7.

¹¹ *Salon de 1852. Distribution des récompenses*, „Le Nouveliste” 1852, nr z 23 VII, s. 2 nlb.; zob. też W. Kozicki, *op. cit.*, s. 131.

¹² Dopisek redakcji do artykułu Z. K. [Zygmunta Kaczkowskiego?] *Obraz Henryka Rodakowskiego na wystawie paryskiej* („Dziennik Literacki” 1852, nr z 7 VIII, s. 255). Zob. też W. Kozicki, *op. cit.*, s. 134. Tu i w dalszych cytatach zachowano oryginalną pisownię.

¹³ W. Kozicki, *op. cit.*, s. 129.

¹⁴ Wymieńmy najważniejsze pozycje bibliograficzne poruszające temat ikonografii *Portretu Henryka Dembińskiego*: A. Ryszkiewicz, *Jean Gigoux i romantyczny typ portretu wodza zwyciężonej armii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 1; M. Porębski, *Sybirskie futro wzięt, [w:] Ikonografia roman-*



tyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26-28 czerwca 1975 r., red. **M. Poprzeczka**, Warszawa 1977; **J. Białostocki**, *Pokonany bohater w sztuce romantyzmu*, „Twórczość” 1980, nr 11; **idem**, *Sztuka i droga do niepodległości*, [w:] **idem**, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1; **J. Polaczek**, *Rodakowski a Delaroche i romantyczny typ portretu wodza pokonanej armii*, „Rocznik Przemyski” 1997, nr 2; **M. Haake**, *Jednostka wobec historii. „Portret generała Henryka Dembińskiego” Henryka Rodakowskiego*, „Artium Quaestiones” t. 12 (2001); **W. Bałus**, *Henryk Rodakowski: generał Dembiński i „polska” melancholia*, [w:] **idem**, *Figurylosu. Polscy artyści i polska sztuka w poszukiwaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej*, Kraków 2002 (pierwodruk w: *Mistrzowie Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. **T. Gryglewicz [et al.]**, Kraków 2001); **M. Haake**, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008; **M. Zgórniak**, „Dziełocentryzm” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” t. 10 (2005); **S. Michalski**, *Romantyczne wizerunki pokonanego wodza. Próba rozszerzenia ikonografii*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” t. 11 (2007).

¹⁵ **A. Ryszkiewicz**, *op. cit.*

¹⁶ *Ibidem*, s. 61.

¹⁷ **J. F. Gigoux**, *Portrait de Józef Dwernicki (1797-1857), général de division polonais en exil*, ok. 1832, ol., pł., 116 × 90; Musée du Louvre, nr inw. RF 682; **idem**, *Portrait du comte Palatin Antoine Ostrowski, général en chef de la garde nationale de Pologne*, 1833, ol., pł., 116 × 90; własność prywatna. Zob. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et litographie des artistes vivants exposés au Musée Royal le 1^{er} mars 1833*, Paris 1833, poz. 1060, 1061; zob. **A. Ryszkiewicz**, *op. cit.*, s. 57-60, il. 1, 2.

¹⁸ Miejsce przechowywania tej olejnej kompozycji L. Cognieta, wystawionej na Salonie 1831, nie jest znane. Jej akwarelowa replika znajduje się w zbiorach Wallace Collection w Londynie: **L. Cogniet**, *The Polish Officer: Praga 1831*, ok. 1831 (?), 24,7 × 18,5; sygn. l. d.: „Léon Cogniet”, nr inw. P685; na ten temat zob. m.in. **J. Ingamells**, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures*, London 1986, t. 2: *French nineteenth century*, s. 44; **Ch. Beyeler**, *Clio au parapet: „Le Polonais blessé” de Léon Cogniet. Une date et deux moments pour un tableau d’Angers lié à la Pologne*, „Mélange d’histoire et d’archéologie angevines” 2001. Kompozycja upowszechniona w wersjach graficznych J. P. M. Jazeta (akwatinta, w kolorze) i J. V. M. Doptera (akwatinta, czarno-biała); zob. **D. Wrotnowska**, **E. Fiszer**, *Catalogue des estampes de la Bibliothèque Polonaise*, t. 2: *Auteurs*, Paris 1949-1950, hasła: *Jazet*, *Dopter*.

¹⁹ **A. Ryszkiewicz**, *op. cit.*, s. 61-62, il. 4.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ **M. Porębski**, *op. cit.*

²² *Ibidem*, s. 19.

²³ *Ibidem*.

W 1961 r. Andrzej Ryszkiewicz wskazał na istnienie odrębnego typu wizerunku romantycznego – wyobrażenia wodza, który przegrał, poniósł porażkę¹⁵. Spostrzeżenie to miało kapitalne znaczenie dla studiów nad ikonografią *Portretu generała Henryka Dembińskiego*, otwarło szerokie pole dla analizy jego związków stylistycznych i ikonograficznych z dziełami współczesnymi oraz tymi pochodzącymi z wcześniejszych epok. W poszukiwaniach jego źródeł wytyczyło jeden z głównych kierunków.

Tenże typ „portretu wodza zwyciężonej armii” jest genetycznie związany z barokowymi wizerunkami dowódców na tle pól bitewnych, będącymi wyobrażeniami ich wojennego zwycięstwa. Ukazują one wodzów w chwili militarnego i politycznego triumfu, na tle – przywołanej na dalszym planie – zwycięskiej potyczki. Romantycy ten wzór przedstawień adaptowali do nowych treści, wpisując nowe przesłania w istniejące schematy kompozycyjne – przesłania korespondujące z duchem ich czasów. Jak pisał Ryszkiewicz:

Romantyzm śławi smutek, nieuchronność losu czy tragiczną klęskę częściej jeszcze niż pogodę, zwycięstwo, sukces. Więc bohater wyzwolenczej, szlachetnej sprawy, zgniecionej przez przemoc, jest mu bodaj bliższy niż wódz w glorii. Szczególnie w dobie narodowych powstań i Wiosny Ludów. Bo ów zwycięzca reprezentuje przemoc, siłę, ucisk, przeciw któremu zwracały się heroiczne i beznadziejne wysiłki narodowych ruchów, z którymi sympatyzowało pokolenie romantyków. Stąd wywodzi się nieznanym poprzednio wizerunek bohatera tragicznego, jak na przykład dowódcy listopadowego powstania czy węgierskiej rewolucji¹⁶.

Za najważniejsze, najbardziej reprezentatywne dla tego tematu Ryszkiewicz uznał dwa wizerunki – *Portret generała Józefa Dwernickiego* i *Portret generała Antoniego Ostrowskiego* Gigoux, wystawione na Salonie w 1833 roku¹⁷. Ponadto zaś kompozycję *Cognieta Polski officer – Praga 1831*¹⁸, którą określił jako przedstawienie o charakterze symbolicznym, uogólniającym, nie zaś jako wyobrażenie konkretnej postaci¹⁹. Według badacza w *Portrecie generała Henryka Dembińskiego* „wysublimowano te wszystkie koncepcje, które powołały do życia, między szeregiem innych, wspomniane obrazy Gigoux i Cognieta”²⁰.

Dla interpretacji ikonograficznej *Portretu generała Henryka Dembińskiego* kluczową figurę stanowi też *Melancholia*, wyobrażona w miedziorycie Albrechta Dürera *Melancholia I* z 1514 r. [il. 3]; geneza obrazu Rodakowskiego związana jest niewątpliwie z wizerunkiem tej samotnej, zamysłonej postaci, wspierającej głowę na dłoniach. Zwrócił na to uwagę Mieczysław Porębski w swym znanym wystąpieniu na sesji poświęconej ikonografii romantyzmu, w 1975 roku²¹. Zauważył, iż wspomniany gest stanowił „motyw konstytutywny dla tematu średniowiecznego Hioba z romańskich kapiteli, jak i Dürerowskiej *Melancholii*”²² oraz że odwołał się też do niego Michał Anioł, aby „zobrazować *vitam contemplativam* upostaciowaną we florenckim posągu



il. 3 A. Dürer, *Melancholia I*, 1514, miedzioryt, 24 × 18,8; Muzeum Narodowe, Kraków, zbiory Muzeum Książąt Czartoryskich. Fot. K. Kowalik, Pracownia Fotograficzna MNK



il. 4 P. Delaroche, *Napoléon I^{er} à Fontainebleau le 31 mars 1814*, 1840, ol., pł., 181 × 137;
Musée de l'Armée, Paryż. Fot. © Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / BE&W

Lorenza Medici”²³. Zagadnienie to podjął Wojciech Bałus, który zaakcentował ścisłą łączność ikonograficzną *Portretu generała Henryka Dembińskiego* z Dürerowską *Melancholią I*. Wskazał on na fakt, iż podobieństwo kompozycyjne *Portretu* do dzieła Dürera wynika z bezpośredniej inspiracji ryciną, która we Francji w pierwszej połowie XIX w. zyskała wielką popularność, budziła szczególne zainteresowanie romantyków – Théophile’a Gautiera, Victora Hugo, Gérarda Nerval²⁴.

W ikonograficzny typ całopostaciowych wyobrażeń zamyślonych bohaterów, wzorowany na Dürerowskiej *Melancholii I*, wpisują się liczne wizerunki jednostek stojących na czele pokonanych armii, przywódców, których zamierzenia zakończyły się fiaskiem, bohaterów tragicznych. To przedstawienia znanych postaci historycznych, XVIII- i XIX-wiecznych oraz tych z epok dawnych, często z antyku, jak również bezimiennych. Próba odszukania – w tej grupie wyobrażeń – odniesień ikonograficznych najbliższych dziełu Rodakowskiego stała się celem kolejnych opracowań.

Ikonograficzne figury *Melancholii* i zwyciężonego wodza stopiły się zatem m.in. w kompozycji Johna Vanderlyna *Mariusz na ruinach Kartaginy* z 1807 r.²⁵, przywołanej przez Jana Białostockiego w artykule *Pokonany bohater w sztuce romantyzmu* z 1980 roku²⁶. W swych kilku opracowaniach Białostocki usytuował obraz Rodakowskiego w szerszym kontekście wyobrażeń przegranego wodza w malarstwie europejskim²⁷.

Janusz Polaczek w artykule z 1997 r. zwrócił uwagę, iż polskiemu malarzowi znana musiała być kompozycja Paula Delaroche’a *Napoleon w Fontainebleau 31 marca 1814*, z którą *Portret generała Dembińskiego* łączy nie tylko kwestie ideowe, ale i szereg analogii kompozycyjnych²⁸. Warto zatrzymać się nad tą kwestią, dokonać w jej zakresie pewnych uzupełnień oraz wskazać na związane z nią i niezauważone dotychczas wątki.

Wspomniany wizerunek Napoleona wykonał Delaroche w kilku wersjach, z których dwie, najbardziej znane, powstały w 1840 i 1845 roku²⁹. Najczęściej reprodukowaną i powszechnie – choć niesłusznie – określaną, również przez polskich badaczy, mianem oryginału, jest wersja obrazu z lipskiego muzeum³⁰, datowana na 1845 rok. W Muzeum Armii w Paryżu znajduje się natomiast obraz powstały w 1840 r., zapewne w związku – jak zauważa Frédéric Lacaille – ze sprowadzeniem ciała cesarza Francuzów do Paryża [il. 4]. W 1852 r. dzieło zakupił angielski kolekcjoner John Naylor³¹. Dla naszych rozważań istotna jest opinia Lacaille’a dotycząca ikonograficznych źródeł kompozycji. Według niego Delaroche’a mogły zainspirować dwie nieco wcześniejsze grafiki: rycina Augustina Burdeta według rysunku Auguste’a Raffeta, *Napoleon 1812*, opublikowana w zbiorze ilustracji towarzyszącym nowej edycji *Historii Francji* Louisa-Pierre’a Anquetila z 1838 r.³², oraz drzeworyt Victora Loutrela według ilustracji Horace’a Verneta z *Historii Cesarza Napoleona* (1839) Paula-Mathieu Laurenta de l’Ardèche’a³³. Te dwie grafiki, szeroko



²⁴ W. Bałus, *op. cit.*, s. 19–22.

²⁵ J. Vanderlyn, *Caius Marius Amid the Ruins of Carthage*, 1807, ol., pł., 221 × 174; De Young and Legion of Honor Museums of San Francisco, nr inw. 1946.81.

²⁶ J. Białostocki, *Pokonany bohater...*, s. 115. Rodakowski z pewnością nie znał tego obrazu; zob. *idem*, *Sztuka i droga...*, s. 431.

²⁷ W przyp. 14 zostały wymienione dwa kluczowe opracowania J. Białostockiego na ten temat.

²⁸ J. Polaczek, *op. cit.*; zagadnienie kompozycyjnych i ideowych analogii łączących obraz Rodakowskiego z dziełem Delaroche’a podjął też i rozwinął W. Bałus (*op. cit.*, s. 16–18).

²⁹ Dwie najbardziej znane wersje obrazu P. Delaroche’a *Napoléon à Fontainebleau, le 31 mars 1814*: 1) 1840, ol., pł.; 181 × 137, Musée de l’Armée, Paris, nr inw. 11931; 2) 1845, ol., pł., 180,5 × 137,5; Museum of Bildenden Künste, Leipzig, nr inw. 55.

³⁰ Zob. J. Polaczek, *op. cit.*; M. Hake, *Jednostka...*, s. 40, il. 12; W. Bałus, *op. cit.*, s. 16–17.

³¹ *Ibidem*.

³² A. Burdet, *Napoleon 1812*, 1838, staloryt według rysunku A. Raffeta, 16 × 24,5; zob. L. P. Anquetil, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu’à la mort de Louis XVI [...] Avec des considérations sur l’histoire par M. de Chateaubriand*, ed. Th. Burette, t. nłb.: *Atlas*, Paris 1838, il. 45.

³³ P. M. Laurent, *Histoire de Napoléon I^{er}*, ill. H. Vernet, Paris 1839; zob. wyd. z 1870 r., il. s. 478.



³⁴ Akwaforta J. François; egzemplarz m.in. w Archives Nationales, F21/33, dossier 38.

³⁵ M. Haake, *Jednostka...*; *idem*, *Portret...*

³⁶ S. Michalski, *op. cit.*

³⁷ M. Haake, *Jednostka...*, s. 25.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 50; zob. też *ibidem*, s. 32. Tę „wołę działania” dostrzegł w postaci Dembińskiego – i odnotował to w swych recenzjach z Salonu 1852 – T. Gautier (*Salon de 1852. [11^e article]*, „La Presse” 1852, nr z 2 VI, s. 1 nlb.), stwierdzając, iż generał został przedstawiony w momencie tworzenia planów strategicznych; tak też go opisał W. Kozicki (*op. cit.*, s. 128), który w modelu zauważył ponadto piękno duchowe, „jaki daje wyteżona praca myśli i głębia życia duchowego” (*ibidem*, s. 131).

⁴⁰ M. Haake, *Jednostka...*, s. 32.

⁴¹ *Ibidem*.

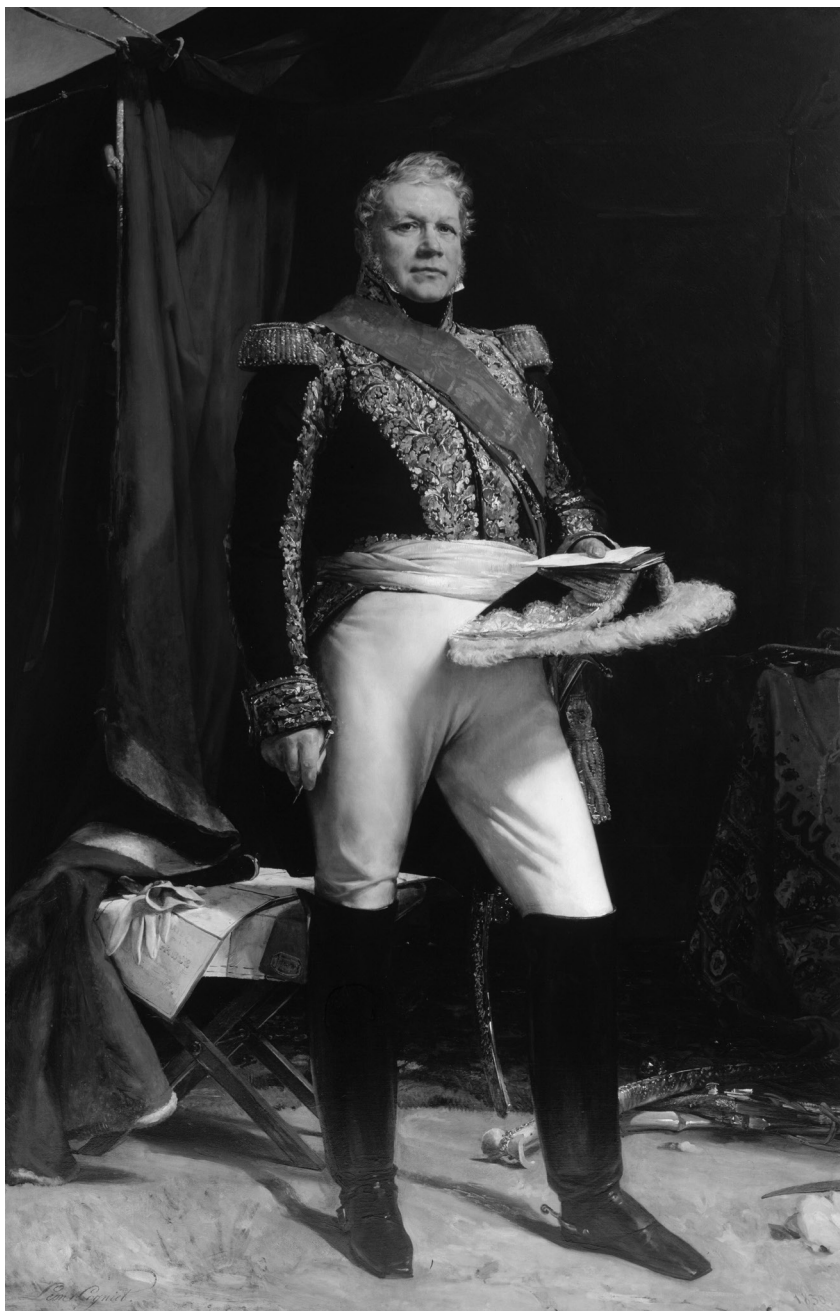
⁴² M. Haake, *Portret...*, s. 93.

upowszechnione dzięki wyżej wymienionym, bardzo w epoce popularnym publikacjom, niewątpliwie doskonale dostępnym w Paryżu w latach 40. XIX w., mogły wpłynąć również na Rodakowskiego, gdy podejmował on pracę nad *Portretem generała Henryka Dembińskiego*, stać się dla niego jednym z wzorów w zakresie kompozycji. Ponadto polski artysta, co wydaje się bardzo istotne, mógł poznać obraz Delaroche’a dzięki reprodukcjom graficznym; jedna z nich została wydana przez Goupil & Cie w 1849 roku³⁴.

Stan badań nad ikonografią *Portretu generała Henryka Dembińskiego* dopełniają publikacje Michała Haakego³⁵ oraz Sergiusza Michalskiego³⁶. Haake w swym artykule z 2001 r., inspirowanym hermeneutyczną teorią sztuki Michaela Brötjega, podjął dyskusję z dotychczasowymi interpretacjami kompozycji i warstwy treściowej obrazu Rodakowskiego³⁷. Celem rozbudowanej analizy struktury dzieła, dokonanej przez tego autora, było zobaczenie go „poza towarzyszącymi jego powstaniu kontekstem historycznym i tradycją artystyczną”³⁸. Opierając się na tej właśnie analizie, Haake wskazał na pewną ambiwalentność wizerunku generała Dembińskiego. Według badacza w postaci wodza, pogrążonego w zamyśleniu, odnajdujemy wiele cech ujawniających jego wewnętrzny potencjał siły, energii. Skierowane zaś na widza spojrzenie i pozę Dembińskiego należy odczytywać „jako wyraz stanowczości, woli działania, pewności siebie, braku wahań”³⁹. Nie wiemy zatem ostatecznie, jaką naturę ma zaduma generała – czy jest ona „rozpamiętywaniem straty, czy pobudza do szukania nie wykorzystanych jeszcze większych możliwości?”⁴⁰. W konsekwencji Haake podaje w wątpliwość interpretacje łączące ściśle wizerunek z toposem wodza zwyciężonej armii⁴¹. Tę istotną kwestię rozwija w swym kolejnym opracowaniu, stawiając pytanie:

czy ukazanie jednego z wodzów powstańczych nie na tle zgliszcz, lecz jako postać na polu walki oraz namalowanie obrazu w czasie tłumienia dążeń narodowo-liberalnych w Europie nie dałoby się pojąć jako wyraz przekonania, o którym pisał Benedetto Croce: „[...] Rzeczywista porażka ma miejsce tylko wtedy, kiedy porzuca się jakąś zasadę, gdyż okazała się błędna lub uległa wyczerpaniu, rewolucje narodowo-liberalne 1848 roku natomiast potwierdziły słuszność swych zasad”⁴².

Odnosząc się do zagadnienia dynamizmu i woli działania wyczuwalnych w wizerunku polskiego generała, w jego pozornie statycznej postaci, przypomnijmy jedno z najbardziej znanych dzieł autorstwa nauczyciela Rodakowskiego, Cognieta: *Portret marszałka Nicolasa-Josepha Maisona* – sugestywne przedstawienie wodza, w tym przypadku zwycięskiego, emanującego wewnętrzną, skumulowaną energią. Pierwotna wersja portretu była prezentowana w sali marszałków pałacu Tuileries od ok. 1830 r., jej zaś drugi, pomniejszony egzemplarz wykonał francuski malarz w 1830 r. dla samego generała Maisona [il. 5]. Ponadto w 1837 r. w galerii historycznej Ludwika Filipa w Wer-



il. 5 L. Cogniet, *Nicolas-Joseph Maison, Marechal de France (1771-1840)*, pierwsza pomniejszona replika portretu z sali marszałków w pałacu Tuileries, 1830, ol., pł., 218,5 × 143; Musée de l'Armée, Paryż. Fot. © Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / BE&W

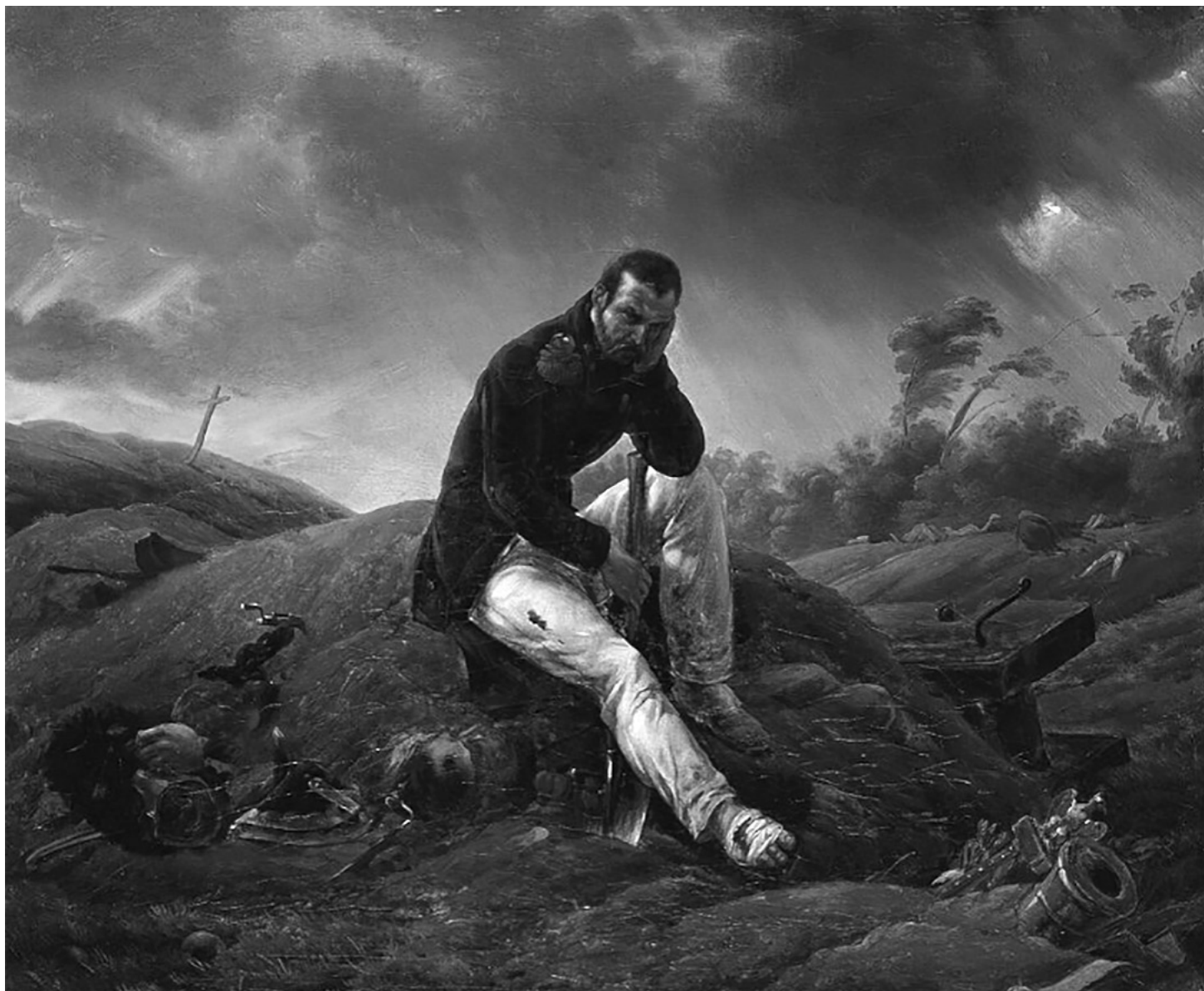
salu umieszczona została replika oryginału, namalowana na zamówienie z 1835 roku⁴³. Wizerunek marszałka eksponowano na Salonie 1831⁴⁴. Czy tworząc portret polskiego wodza, Rodakowski uległ, choćby podświadomemu, oddziaływaniu dzieła swego mistrza? O takich inspiracjach świadczą też niektóre akcesoria, elementy kompozycji jego dzieła oraz, co bardzo ważne, podobieństwo tonu szlachetnej kolorystyki obydwu płócien – głównie nasyconych czerwieni i czerni.

W drugim ze swych opracowań Haake wskazał na liczne – niedostrzeżone dotychczas – analogie, które skłaniają, by w badaniach



⁴³ Wersja oryginalna portretu zaginęła.

⁴⁴ Zob. É. Moinet [et al.], *Le Temps des passions. Collections romantiques des musées d'Orléans* [cat. d'exposition], XI 1997 - III 1998, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Orléans 1997, poz. 117, s. 179.



il. 6 H. Vernet, *Un soldat à Waterloo (A Soldier on the Field of Battle)*, 1818, ol., pl., 46 × 55.
Norton Simon Museum, Pasadena, USA. Fot. Norton Simon Art Foundation

nad ikonografią dzieła Rodakowskiego znacząco rozszerzyć pole interpretacji, wykraczając poza krąg wizerunków wodzów przegranych armii. Zwrócił uwagę m.in. na zbieżności w kompozycji *Portretu Dembińskiego* i kilku XIX-wiecznych przedstawień bohaterów anonimowych, bojowników i „ofiar historii”⁴⁵. Wymieniony przez niego w tym kontekście obraz Horace’a Verneta *Wojna i pokój* (1820)⁴⁶ ideowo ściśle koresponduje z inną, również zasługującą na przywołanie, kompozycją tegoż artysty, *Żołnierz na polu bitwy pod Waterloo* (1818) [il. 6], która z dużym prawdopodobieństwem mogła wpłynąć na koncepcję wizerunku polskiego generała. To, skromnej klasy malarskiej, przedstawienie bezimiennego żołnierza Rodakowski znał z pewnością z wersji graficznej. W 1830 r. było ono własnością księcia Orleanu Ludwika Filipa (od 1830 również króla Francji), co można ustalić dzięki informacji zawartej w opublikowanym w tymże roku siódmym tomie *Musée de peinture et de sculpture* Jeana Duchesne’a⁴⁷. Nota obrazu została tu opatrzona jego graficzną reprodukcją autorstwa Étienne’a Achille’a Réveila. Akwatintę według kompozycji Verneta wykonał Jean-Pierre-Marie Jazet⁴⁸ w 1821 r., Antoine-Jean Weber natomiast jest twórcą jej wersji litograficznej⁴⁹.

Odnotujemy ponadto cenne spostrzeżenie Haakego, związane z kwestią recepcji portretu Dembińskiego – otóż wyrazem inspiracji jego kompozycją jest *Portret Léona Cognieta* Léona Bonnata, namalowany w 1880 roku⁵⁰. Przypomnijmy, iż Bonnat był również, kilka lat później niż Rodakowski, uczniem Cognieta⁵¹.

Z kolei w opracowaniu Michalskiego za szczególnie ważny należy uznać wątek analogii kompozycyjnych między wizerunkiem polskiego generała a obrazem *Fryderyk II po klęsce w bitwie pod Kolinem* (1849) Juliusa Schradera⁵². Są one istotnie łatwo dostrzegalne i pozwalają na postawienie tezy, iż obraz berlińskiego malarza mógł Rodakowskiego zainspirować. Natomiast konstatacja autora artykułu, iż stał się on dla polskiego artysty bezpośrednim wzorem, wydaje się, już w świetle poczynionych dotąd rozważań nad ikonografią wizerunku Dembińskiego, mimo wszystko zbyt jednostronna⁵³.

Warte przypomnienia jest także spostrzeżenie Kamili Kłudkiewicz o podobieństwie kompozycyjnym obrazu Cognieta *Polski oficer – Praga 1831* i rysunkowego portretu generała Henryka Dembińskiego autorstwa Józefa Szymona Kurowskiego (1809–1851) – portretu upowszechnionego dzięki grafice z 1832 roku⁵⁴. W swym interesującym opracowaniu badaczka sugeruje, iż francuski artysta, którego obraz zainspirował Rodakowskiego do namalowania wizerunku Dembińskiego, wzorował się z kolei na rysunku Kurowskiego.

Odnosząc się do tej hipotezy, należy przyznać, iż kompozycja nauczyciela Rodakowskiego – *Praga 1831* – była bez wątpienia polskiemu malarzowi znana i ideowa z nią łączność *Portretu generała Henryka Dembińskiego*, na którą zwrócił wcześniej uwagę Ryszkiewicz, jest niezaprzeczalna. Natomiast dokładna analiza faktów związanych z powstaniem i publikacją rysunku Kurowskiego każe zakwestiono-



⁴⁵ M. Haake, *Portret...*, s. 104–105, zob. też *ibidem*, s. 94–95.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 94, il. 30.

⁴⁷ J. Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*, t. 7: *École française*, Paris 1830, s. 359.

⁴⁸ Zob. np. J. P. M. Jazet, *Le soldat de Waterloo*, 1821, akwatinta wg obrazu H. Verneta, 52,3 × 60,7, Museum of Fine Arts, Houston, USA.

⁴⁹ Zob. J. Duchesne, *op. cit.*, s. 359 (o obrazie Verneta: „il a été gravé en mezzotinte par Jazet et lithographié par M. Weber”).

⁵⁰ M. Haake, *Jednostka...*, s. 36, 40, il. 8; L. Bonnat, *Léon Cogniet*, 1880, 182 × 160,5; Musée d'Orsay, Paris, nr inw. RF 314, RF 2724.

⁵¹ Léon Bonnat (1833–1922) studiował u francuskiego mistrza w drugiej połowie lat 50. XIX wieku.

⁵² J. Schrader, *Friedrich II nach der Schlacht bei Kolin*, 1849, ol., pł., 188 × 145; Museum de Bildenden Künste, Leipzig; zob. S. Michalski, *op. cit.*, s. 93–94, il. 11.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ K. Kłudkiewicz, *Un parcours transnational et privilégié. Henryk Rodakowski dans l'atelier de Léon Cogniet*, [w:] *Apprendre à peindre...*, s. 283; zob. F. le Villain *Portret generała Henryka Dembińskiego*, według portretu J. Sz. Kurowskiego, ok. 1832, litografia, 26,2 × 21,5; Biblioteka Narodowa, sygn.G.6763/II, zob. https://polona.pl/search/?query=-Dembi%C5%84ski_Henryk_Kurowski&fil-ters=public:1 (data dostępu: 22 II 2019).



⁵⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Musée Royal le 1^{er} mai 1831*, Paris 1831, poz. 336-337.

⁵⁶ Zob. *ibidem*, strona tytułowa.

⁵⁷ Kurowski opuścił kraj w kwietniu 1832; zob. A. Pietrzak, „Bazgrze jak Kura”, czyli Fryderyk Chopin i powstańcy listopadowi w karykaturach Józefa Szymona Kurowskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej, „Rocznik Biblioteki Narodowej” t. 45 (2014), s. 6.

⁵⁸ J. Straszewicz, *Les Polonais et les Polonaises de la Révolution du 29 novembre 1830, ou Portraits des personnes qui ont figuré dans la dernière guerre de l'indépendance polonaise, avec les fac-similé de leur signature, lithographiés sur dessins originaux, par les artistes les plus distingués [...], accompagnés d'une biographie pour chaque portrait*, Paris 1832-1837. Wydawnictwo zawiera 100 litografowanych portretów zasłużonych, wyróżniających się uczestników powstania listopadowego, wykonanych przez znanych artystów francuskich i Kurowskiego. Ukazały się też dwa wydania niemieckie albumu: 1832 i 1832-1837, oraz włoskie: 1833-1834.

⁵⁹ Zob. A. Pietrzak, *op. cit.*, s. 7, przyp. 7.

⁶⁰ L. Cogniet, *Marius sur les ruines de Carthage*, 1824 (Salon 1824), 424 × 319; Musée des Augustins, Toulouse, nr inw. 2004 1 131. Zob. il.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cogniet_L%C3%A9on,_Marius_sur_les_ruines_de_Carthage,_Mus%C3%A9e_des_Augustins,_2004_1_131.jpg (data dostępu: 26 II 2019).

⁶¹ Gaius Marius (157-86 p.n.e.), jeden z wybitniejszych przywódców politycznych okresu republiki, konsul, dowódca wojskowy, reformator, w 88 r. p.n.e., w czasie wojny domowej, musiał opuścić Rzym; udał się na wygnanie i znalazł się w zburzonej wcześniej przez Rzymian Kartaginie.

⁶² Zob. *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France, exposés depuis le 1^{er} mars 1825 dans le Musée Royal du Luxembourg destinés aux artistes vivants*, Paris 1825, poz. 26.

⁶³ Zob. nota obrazu Rembrandta *Jeremiasz oplakujący zburzenie Jerozolimy* na stronie Rijksmuseum w Amsterdamie: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3276> (data dostępu: 26 II 2019).

⁶⁴ Trzy odbitki w technice akwaforty i suchej igły znajdują się w zbiorach British Museum (nry inw: 1838,1215.438 i 1838,1215.440; 1915, 0106.1), z inskrypcjami: „RH van Rijn pinx. 1630” i „g:f. Schmidt fec: aqua for. 1768”; dwie z nich na pewno pochodzą z kolekcji C. Ph. Césara.

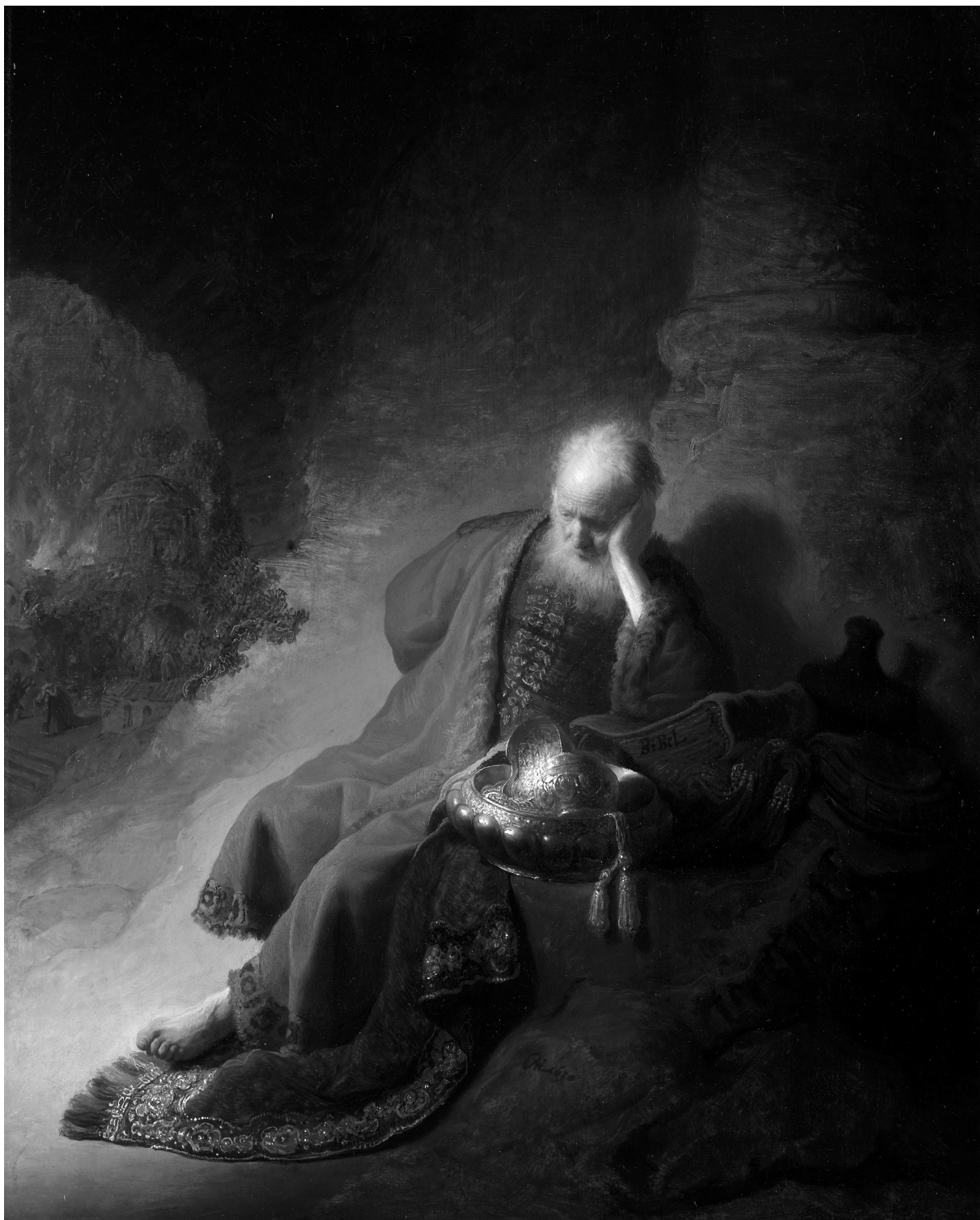
wać opinię, iż rysunek ten posłużył za wzór Cognietowi. Tworzące dyptyk kompozycje francuskiego artysty *Polski oficer – Praga 1831* i *Ranny Polak – wspomnienie z 1814*, opatrzone w czasie wystawy na Salonie 1831 wspólnym tytułem *Polonais*⁵⁵, musiały być ukończone w pierwszych miesiącach 1831 r., gdyż tenże Salon rozpoczął się z początkiem maja⁵⁶. Rysunkowy zaś portret Dembińskiego, podpisany skrótem inskrypcji „*officier polonais*”, Kurowski wykonał po przybyciu do Paryża w 1832 r.⁵⁷ z przeznaczeniem do znanego albumu Józefa Straszewicza, *Les Polonais et les Polonaises de la Révolution du 29 novembre 1830 [...]*⁵⁸, który ukazywał się w zeszytach od czerwca 1832⁵⁹. To zatem Kurowski mógł ewentualnie zainspirować się kompozycją Cognieta z wyobrażeniem polskiego oficera na tle płonącej Pragi, znaną dzięki wersjom graficznym.

Do grupy wizerunków „wodzów zwyciężonych armii” należy – niewspominane dotąd w kontekście analizy ikonograficznej *Portretu generała Dembińskiego* – płótno Cognieta *Mariusz na ruinach Kartaginy* (1824)⁶⁰, słynne w epoce przedstawienie antycznego bohatera, który poniósł klęskę⁶¹. Obraz, zakupiony przez państwo francuskie po prezentacji na Salonie 1824, od 1825 r. był stale wystawiany w Muzeum Luksemburskim⁶². Mógł zatem niewątpliwie oddziaływać na Rodakowskiego, wpłynąć na koncepcję portretu Dembińskiego.

Nieporównanie jednak istotniejszy w kontekście naszych rozważań wydaje się fakt kompozycyjnego podobieństwa wizerunku polskiego generała do dzieła sytuującego się poza grupą wyobrażeń najczęściej przywoływanych w związku z jego analizą ikonograficzną – wizerunków „przeegranych wodzów” – i poza sferą malarstwa XIX wieku. Chodzi o przedstawienie proroka Jeremiasza, mędrca i w jakiejś mierze duchowego przywódcy narodu, namalowane przez Rembrandta w 1630 r. [il. 7]. Analogie między tymi dwiema kompozycjami wydają się bowiem wyrazem ich głębszych związków ideowych.

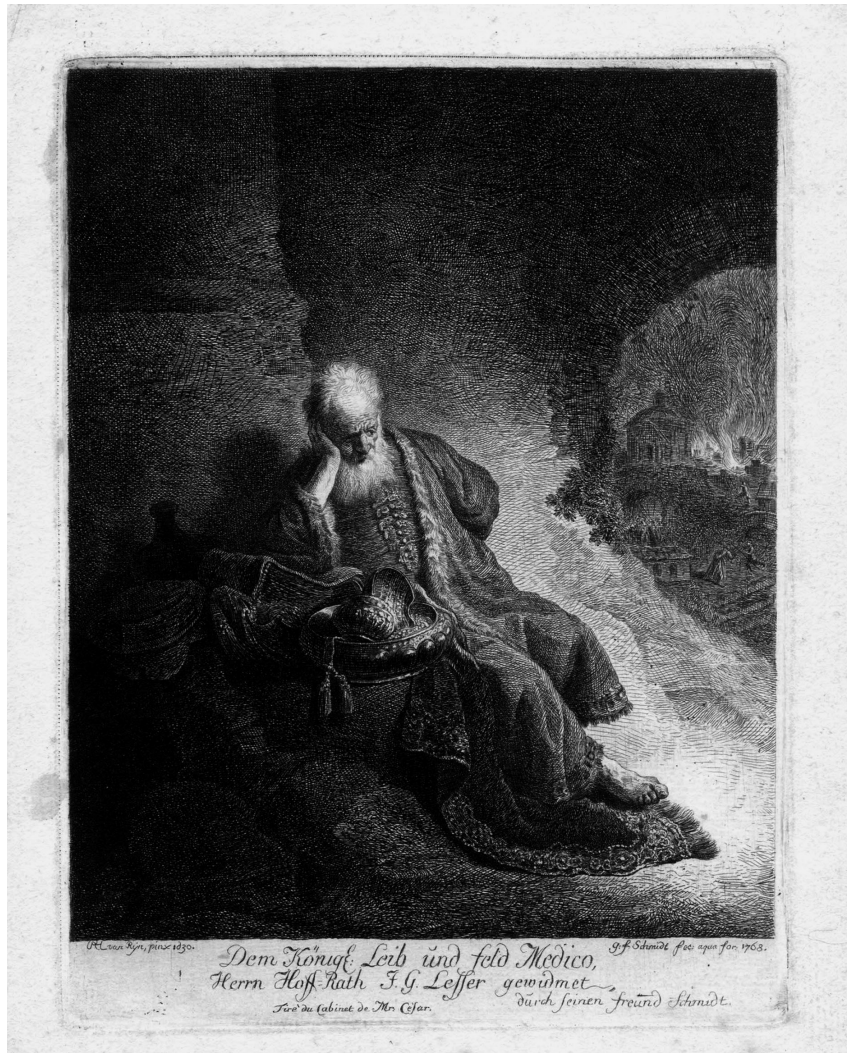
W sugestywnym wizerunku Rembrandtowskim Jeremiasz, w geście przygnębienia, opuszcza głowę, by wesprzeć ją na dłoni lewej, spoczywającej na *Biblii*, ręki. Cały jego *entourage* został oddany szkicowo. Łuna pożaru płonącej w oddali Jerozolimy, widniejąca po lewej stronie, rozjaśnia silnym kontrastowym światłem mroczne miejsce, które prorok wybrał na schronienie. Nie zostało ono dokładniej określone – to jakby ruiny monumentalnej budowli, otwierającej się na zewnątrz, poprzez prześwit w wielkiej arkadzie, ku Jerozolimie.

Obraz *Jeremiasz oplakujący zburzenie Jerozolimy* holenderskiego mistrza od momentu swego powstania do momentu zakupu przez Rijksmuseum w 1939 r. był w posiadaniu kolekcjonerów prywatnych. Od lat 70. XVIII w. do 1922 r. stanowił własność arystokratycznych rodów rosyjskich, głównie Stroganowów, i znajdował się w Sankt Petersburgu. Wcześniej jednak, w 1768, należał do kolekcjonera Carla Philipa Césara w Berlinie i wtedy też grafik Georg Friedrich Schmidt wykonał jego akwafortę⁶³. Arcydzieło Rembrandta było zatem, głównie dzięki tej grafice, której kompozycja, co bardzo istotne, stanowi



il. 7 R. van Rijn, *Jeremiah lamenting over the destruction of Jerusalem*, 1630, ol., deska, 58 × 46; Rijkmuseum, Amsterdam. Fot. Rijkmuseum, Amsterdam

il. 8 G. F. Schmidt według R. van Rijna, *Jeremiah lamenting over the destruction of Jerusalem*, 1786, akwaforta, sucha igła, 19,6 × 14,6, The British Museum, London. Fot. The Trustees of the British Museum



jego lustrzane odbicie⁶⁴ [il. 8], znane w Europie Zachodniej. I to zapewne do owej grafiki nawiązał kompozycyjnie Rodakowski, o czym świadczą łatwo dostrzegalne analogie w aranżowaniu przestrzeni obrazowej jego dzieła – zbliżona dyspozycja wielu elementów.

Postać polskiego wodza wyodrębnia się z ciemnego tła ściany namiotu, który odgradza go od rozjaśnionego światłem dziennym pola bitwy. Odizolowanie generała od miejsca akcji jest tylko chwilowe i pozorne, *de facto* znajduje się on w centrum wydarzeń. Podobnie jak Jeremiasz, który niebawem powróci do spustoszonej Jerozolimy, by czuwać nad ocalałymi Judejczykami⁶⁵.

Portret generała Henryka Dembińskiego stanowi kolejne dzieło polskiego artysty, po *Autoportrecie* z 1849 r.⁶⁶, w którym ujawniają się inspiracje malarstwem holenderskim XVII w., szczególnie zaś właśnie twórczością Rembrandta⁶⁷. Wpisują się one w nurt fascynacji tą twórczością, który w malarstwie francuskim zarysował się wyraźniej ok. połowy XIX wieku. Już w latach 40. wpływem portrecistów holenderskich ulegał Cogniet⁶⁸.

Sylwetka duchowa i dzieje proroka Jeremiasza (ok. 650–? p.n.e.), odrzuconego przez własny naród, targanego rozpaczą w obliczu upadku ojczyźnej Jerozolimy⁶⁹, przesądziły też o cechach formalnych najbardziej znanego spośród jego wyobrażeń – tego namalowanego przez Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej w 1511 roku. Postać pochylonego, przygniecionego ciężarem doświadczeń, wpierającego głowę na dłoni starca z polichromii w tejże kaplicy jest jednym z najbardziej przejmujących upostaciowań smutku, melancholii. W swej rycinie, powstałej trzy lata później, Dürer nadał temu usposobieniu rangę wyższego, szlacheckiego stanu ducha, właściwego myślicielom, artystom, uczonym, wpisanego niejako w każdy proces twórczy⁷⁰. W wizerunkach Jeremiasza autorstwa Buonarrotiego i Rembrandta dominuje jednak pierwiastek emocjonalny – ich głównym tematem są uczucia, stan duchowy proroka. Zgodnie z tradycją, wyrażają go starotestamentowe *Lamentacje*⁷¹, będące źródłem literackim obydwu dzieł malarskich. Przytoczmy jeden z fragmentów tego utworu:

Wspomnij, o Panie, na to, co nas spotkało!
Spójrz i zobacz nasze pohańbienie!
Nasze dziedzictwo przypadło obcym,
A nasze domy – cudzoziemcom.
Staliśmy się jak sieroty, bez ojca.
A nasze matki są jak wdowy.
Musimy płacić, by napić się własnej wody,
I kupujemy własne drewno.
Z jarzmem na karku jesteśmy pędzeni,
Słabniemy, lecz nie ma dla nas wytchnienia⁷².

W dalszych wersach *Lamentacji* autor formułuje natomiast pytanie:

Lecz Ty, Panie, trwasz na wieki!
Twój tron z pokolenia zna pokolenie!
Czemu miałbyś zapomnieć o nas na zawsze,
Opuścić nas na wieki?⁷³

Pełniący misję proroka Jeremiasz nie mógł być zatem – w oczach Michała Anioła i Rembrandta – postacią przegraną. Jawi się w ich dziełach jednak jako bohater zachowujący nadzieję, zmagający się z losem i czerpiący siłę z tychże zmagania. Jego smutek nie wyklucza nadziei, ale, wprost przeciwnie – z nią współgra.

W kontekście powiązań ikonograficznych z omówionymi wyobrażeniami proroka Jeremiasza, których źródłem są biblijne *Lamentacje*, *Portret generała Henryka Dembińskiego* interpretować można zatem jako wizerunek przywódcy nierezygnującego, mimo przegranej, z walki, jako obraz bohatera niestrudzonego. Jak już zauważono, te cechy Dembińskiego – jego wielką siłę wewnętrzną – Rodakowski



⁶⁵ Zob. *Pismo Święte Starego Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, oprac. Zespół Bibliistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009, s. 1701.

⁶⁶ H. Rodakowski, *Autoportret*, 1849, ol., pł., 56 × 46; MNW, nr inw. MP 2415.

⁶⁷ Z kolei w *Portrecie ojca Rodakowskiego* (1850, ol., pł., 116 × 89 cm, MNW, nr inw. MP 270) dostrzegalne są inspiracje kompozycjami portretowymi F. Halsy (co przejawia się w przedstawieniu postaci modela w niewymuszonej, swobodnej pozycji, w jego delikatnym pochyleniu ku widzowi i skierowanym ku niemu spojrzeniu). Wyrazem inspiracji portretowym malarstwem holenderskim i flamandzkim jest też *Portret matki*, prezentowany na Salonie 1853; zob. B. Studzińska-Kubalska, *op. cit.*, s. 268.

⁶⁸ Zob. *ibidem*, s. 266–268. O nurcie inspiracji malarstwem holenderskim w malarstwie europejskim XIX w. zob. m.in.: A. Rosales Rodriguez, *Śladami Dawnych Mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008; A. McQuinn, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Re-inventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

⁶⁹ Jerozolima została zdobyta przez Babilończyków pod wodzą Nabuchodonozora II i zburzona w 587 r. p.n.e.

⁷⁰ Dürer, tak interpretując pojęcie melancholii, inspirował się ideami Marcjlia Ficiny (1433–1499), członka Akademii Platonskiej we Florencji. Zob. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 177.

⁷¹ *Lamentacje (Lamentacje Jeremiasza)*, zgodnie z dawną tradycją żydowską i chrześcijańską, były przypisywane prorokowi Jeremiaszowi, jednak „dziś raczej nie ma wątpliwości, że księga jest anonimowym dziełem” (*Pismo Święte...*, s. 1815).

⁷² Lm 5, 1–5 (według *ibidem*, s. 1830).

⁷³ Lm 5, 19–20 (*ibidem*).

oddał sugestywnie za pomocą środków malarskich. Tworząc portret, po inspiracje sięgnął do przedstawień pokonanych bohaterów – swoistych wcieleń Dürerowskiej Melancholii, zajmujących ważne miejsce w XIX-wiecznej ikonografii. Ich utrwalony ikonograficzny schemat przejął jedynie jako formę zewnętrzną, wypełniając ją treścią o odniesieniach egzystencjalnych i biblijnych.

W wizerunku generała Dembińskiego pytanie o sens walki łączy się ze źródłowym pytaniem o sens wiary. Pytaniem przyjmującym w *Lamentacjach Jeremiasza* postać retoryczną – konstatacji skierowanej do wszechmocnego, trwającego niezmiennie Stwórcy: „czemu miałbyś zapomnieć o nas na zawsze, opuścić nas na wieki?”.

Słowa kluczowe

Salon, Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, wódz zwyciężonej armii, melancholia, prorok Jeremiasz, holenderskie malarstwo XVII wieku

Keywords

Salon, Rodakowski, *Portrait of General Henryk Dembinski*, commander of the defeated army, melancholy, prophet Jeremiah, Dutch painting of the 17th century

References

1. **Bałus Wojciech**, *Henryk Rodakowski: generał Dembiński i „polska” melancholia*, [w:] **idem**, *Figury losu. Polscy artyści i polska sztuka w poszukiwaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej*, Kraków 2002.
2. **Białostocki Jan**, *Pokonany bohater w sztuce romantyzmu*, „*Twórczość*” 1980, nr 11.
3. **Białostocki Jan**, *Sztuka i droga do niepodległości*, [w:] **idem**, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1.
4. **Haake Michał**, *Jednostka wobec historii*. „*Portret generała Henryka Dembińskiego*” Henryka Rodakowskiego, „*Artium Quaestiones*” 2001.
5. **Haake Michał**, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.
6. **Kłudkiewicz Kamila**, *Henryk Rodakowski dans l’atelier de Léon Cogniet*, [w:] *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780–1863*, ed. F. Nerlich, A. Bonnet, Tours 2013.
7. **Kozicki Władysław**, *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937.
8. **Lacambre Geneviève**, *Un photograph au Salon 1852*, [w:] A. P. [et al.], *Art, objets d’art, collections. Études sur l’art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l’histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris 1987.
9. **McQuinn Alison**, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.
10. **Michalski Sergiusz**, *Romantyczne wizerunki pokonanego wodza. Próba rozszerzenia ikonografii*, „*Folia Historiae Artium. Seria Nowa*” t. 11 (2007).
11. **Moinet Éric** [et al.], *Le temps des passions. Collections romantiques des musées d’Orléans* [cat. d’exposition], XI 1997 – III 1998, Musée des Beaux-Arts d’Orléans, Orléans 1997.
12. **Polaczek Janusz**, *Rodakowski a Delaroche i romantyczny typ portretu wodza pokonanej armii*, „*Rocznik Przemyski*” 1997, nr 2.

13. **Porębski Mieczysław**, *Sybirskie futro wzięt, [w:] Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
14. **Rosales Rodriguez Agnieszka**, *Śladami Dawnych Mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.
15. **Ryszkiewicz Andrzej**, *Jean Gigoux i romantyczny typ portretu wodza zwyciężonej armii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 1.
16. **Studzińska-Kubalska Beata**, *Le rôle de l'atelier de Léon Cogniet pour l'histoire de la peinture polonaise, [w:] Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780–1863*, ed. F. Nerlich, A. Bonnet, Tours 2013.
17. **Zgórniak Marek**, „Dzieloцентризм” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” t. 10 (2005).

Beata Studzińska-Kubalska, bstudzizba@mnk.pl

Custodian in the National Museum in Cracow. Her scientific interests include: Polish art of the 19th century, Polish-French artistic relations in the 19th century; the work of Jozef Mehoffer. She published, among others, articles about Stanisław Chlebowski and about the atelier of Léon Cogniet.

Summary

BEATA STUDZIZBA-KUBALSKA (National Museum in Cracow) / Around the gesture of Dürer's Melancholy. A few points in the discussion about iconographic sources of the *Portrait of General Henryk Dembinski* by Henryk Rodakowski

The exhibition of Salon 1852, where the *Portrait of General Henryk Dembinski* was presented, is documented by preserved photographs by Gustave Le Gray. Rodakowski's work, awarded the first class medal at the same Salon, gained a special esteem in the circle of Polish emigration, not only because of its artistic quality, but also because of its meaningful content. It was mainly this content that, starting from the 1960s, became the subject of analyses of Polish researchers. The vast state of research on the iconography of the portrait developed around two main painting themes, figures that de facto merge in it. The first of them is the romantic type of “image of the commander of the defeated army” distinguished by Andrzej Ryszkiewicz. The second is the image of melancholy known from Dürer's copperplate from 1514 – this parallel was pointed out by Mieczysław Porebski. Expanding the field of analysis slightly beyond the circle of images of the commanders of the defeated armies, we find new analogies. The compositional similarity of the portrait of Rodakowski to Rembrandt's *Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem* (1630), known in Europe mainly thanks to Georg Friedrich Schmidt's etching from 1768, seems to be particularly significant. The image of the Polish general and the image of the sage prophet, referring to the Old Testament *Book of Lamentations*, also seem to share ideological ties. Rodakowski's inspiration with the paintings of his master Léon Cogniet is also important for understanding the genesis of Dembinski's portrait.