



Czworobok piechoty w dziewiętnastowiecznym malarstwie batalistycznym

MICHAŁ RYCAJ · Kraków · <https://orcid.org/0009-0002-4652-6326> · michal.rycaj@student.uj.edu.pl

For English – see p. 67

Czworobok piechoty zapisał się w historii wojskowości jako formacja wyjątkowa, a dzięki swym aspektom wizualnym oraz bogatemu i zróżnicowanemu ładunkowi znaczeniowemu stał się również wdzięcznym tematem dla dziewiętnastowiecznych malarzy batalistów. Pozwalał na skonstrastowanie statycznej piechoty z atakującą ją dynamiczną kawalerią, a także na zwrócenie uwagi odbiorcy na poszczególne postaci żołnierzy w zwartej formacji. Jakkolwiek stanowił on ciekawy temat wizualny, to przede wszystkim jego ładunek znaczeniowy, zarówno w kręgach wojskowych, jak i w szerszym społeczeństwie, miał kluczowy wydźwięk w jego odbiorze przez widzów. Dla żołnierzy utrzymanie czworoboku w obliczu nieprzyjaciela stanowiło powód do dumy oraz dowód ich kunsztu wojennego, a także dyscypliny i wysokiego morale. Przełamanie szyku przez wroga było natomiast czarną kartą w historii każdego oddziału, a przywołanie takiego wydarzenia traktowano jako zniewagę¹. Z kolei u przeciętnego, „cywilnego” odbiorcy przedstawienia takich niezłomnych formacji mogły budzić poczucie dumy z rodzimego wojska, a nawet sprawiać wrażenie jego niezwyciężoności.

Czworobok piechoty stanowił motyw obecny w malarstwie batalistycznym przez całe dziewiętnaste stulecie. Zachodzący w drugiej połowie wieku proces odejścia od panoramicznych i syntetycznych przedstawień bitew na rzecz bardziej realistycznych ujęć wojennej rzeczywistości² przewartościował rolę owej formacji w sztuce. Uprzednio funkcjonująca raczej jako taktyczny detal bitewnego krajobrazu, zyskała ona rangę głównego tematu nowszych kompozycji. Czworobok zajął szczególną pozycję zwłaszcza w malarstwie wiktoriańskim ostatniej ćwierci XIX wieku, dzięki swemu symbolicznemu znaczeniu w brytyjskiej historii wojennej, a także spektakularnemu dziełu Elizabeth Thompson (lady Butler) z roku 1875, pod tytułem *28 Regiment pod Quatre-Bras* (il. 1). Wyróżnienie postaci szeregowych

1 F. Richards, *Old Soldier Sahib*, London 1936, s. 23.

2 J.M.W. Hichberger, *Images of the Army. The Military in British Art, 1815–1914*, Manchester 1988, s. 89.

żołnierzy wpisywało się w ówczesną brytyjską politykę³, a ukazywanie niezłomności wojska w obliczu klęski pozwalało artystom na przemienienie porażek imperium w gloryfikację poświęceń jego obrońców.

I

Czworobok był standardową formacją wykorzystywaną przez osiemnastowieczną oraz dziewiętnastowieczną piechotę do obrony przed atakiem z flanki lub od tyłu, zwłaszcza prowadzonym przez kawalerię. Zagrożony oddział w ramach skomplikowanego manewru „zawijał” flanki szyku, tworząc pusty w środku czworobok, którego szeregi zwrócone były na zewnątrz. We wnętrzu formacji pozostawali oficerowie, podoficerowie oraz sztandar. Boki czworoboku tworzyły najczęściej od trzech do sześciu szeregów żołnierzy, z przednim w pozycji klęczącej, z muszkietami wspartymi kolbą na ziemi. Pozwalało to na oddanie jednoczesnej salwy przez wszystkich żołnierzy po danej stronie oraz utworzenie ściany bagnatów. Czworoboki piechoty tworzone były najczęściej na poziomie batalionów, składających się z kilku kompanii⁴.

Kluczowe znaczenie dla obrony czworoboku miało utrzymanie przez żołnierzy zwartej formacji, uniemożliwiającej wrogiej kawalerii przełamanie szyku. Wymagało to zachowania wysokiej dyscypliny i morale w szeregach, oczekujących na szarżującą kawalerię. Jako że oddział tworzący czworobok pozbawiał się w praktyce zdolności prowadzenia manewrów, żołnierze musieli odznaczać się gotowością do trwania na pozycji bez możliwości odwrotu. Było to tym bardziej wymagające, że przełamany czworobok zasadniczo tracił możliwość obrony przed kawalerią, która zadawała rozbitej lub zdezorganizowanej piechocie bardzo wysokie straty, a nawet unicestwiała całe oddziały. Szczególnie istotna była również specyfika kawalerii w dobie dominacji broni palnej na polu bitwy. Konnica w XIX wieku polegała nie tylko na sile uderzeniowej, ale również, a nawet przede wszystkim, na czynniku psychologicznym, to jest strachu budzonym wśród piechurów, zwłaszcza niedoświadczonych. O ile wobec silnie uformowanej oraz zdyscyplinowanej piechoty kawaleria była przeważnie nieskuteczna, o tyle mogła ona bezlitośnie wykorzystać jakiegokolwiek zachwianie szyku, spowodowane dezorientacją piechurów, czy też spadkiem ich morale bądź dyscypliny. Powyższe zależności ukazują liczne wymogi, przed jakimi stawali żołnierze formujący czworobok. Poza wyszkoleniem i odwagą, musieli odznaczać się dyscypliną oraz opanowaniem w obliczu wroga⁵.

Ważną rolę w percepcji czworoboku, której pośrednikiem było malarstwo batalistyczne, odegrały również sytuacje określone jako ostatnia linia obrony. Znajdujący się w obliczu klęski żołnierze, najczęściej atakowani z wielu stron oraz pozbawieni możliwości odwrotu, odrzucający ucieczkę lub kapitulację formowali czworobok, lub mniej zwartą, przypominającą go formację. Analizując recepcję przedstawień czworoboków piechoty w malarstwie batalistycznym, można przyjąć dwie ścieżki interpretacyjne. Pierwszy przykład to czworoboki stanowiące ilustrację żołnierskiej dyscypliny, nie tylko wpasowujące się w żołnierskie *esprit de corps*, ale też stanowiące szczególny refleks ogólnie przyjętego kodeksu moralnego

3 Ibidem, s. 76–77.

4 R. Muir, *Tactics and the Experience of Battle in the Age of Napoleon*, New Haven–London 2008, s. 190–191.

5 Ibidem, s. 192–197.



społeczeństw XIX wieku, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii. Do drugiej kategorii dzieł można zaliczyć obrazy ukazujące czworoboki formowane przez okrążone oddziały, w ramach wspomnianej ostatniej linii obrony.

1. E. Thompson, *28 Regiment Piechoty pod Quatre-Bras, 1875*, Wikimedia Commons

II

Dla skuteczności czworoboku na polu bitwy decydujące znaczenie miała dyscyplina. Była ona konieczna, na równi z wyszkoleniem, do szybkiego sformowania oraz utrzymania szyku w obliczu wysoce mobilnej kawalerii nieprzyjaciela⁶. Dyscyplina, jaką musieli się odznaczać żołnierze, często wpasowywała się również w szerszy kodeks moralny dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Odnosiło się to zwłaszcza do wiktoriańskiego imperium brytyjskiego, które w niezłomności swych „czerwonych kubraków” mogło dopatrywać się refleksu cnót, pozwalających panować mu nad ćwiercią globu. Do najbardziej celebrowanych wydarzeń z historii armii brytyjskiej, uwiecznionych w malarstwie, należą kończące epokę napoleońską bitwy pod Quatre-Bras oraz Waterloo z czerwca 1815 roku.

Sztandarowym przykładem należącym do omawianej kategorii jest wspomniany powyżej monumentalny obraz lady Butler. Wykonane w 1875 roku dzieło przedstawia czworobok angielskiego 28 Regimentu Piechoty, odpierający ataki francuskich kirasjerów oraz lansjerów marszałka Ney⁷. Ukazane starcie miało miejsce wczesnym wieczorem 16 czerwca 1815 roku i stanowiło prolog późniejszej bitwy pod Waterloo. Jakkolwiek zmagania pod Quatre-Bras nie miały jednoznacznego rozstrzygnięcia, to niezłomność brytyjskiej piechoty, która wytrzymała wściekłe ataki francuskiej kawalerii, pozwoliła koalicji antynapoleońskiej na odniesienie ostatecznego zwycięstwa dwa dni później. W kompozycji zdecydowanie dominują angielscy żołnierze, przed nimi rozciąga się tylko wąski pas ziemi, na której leży kilku zabitych bądź rannych francuskich kawalerzystów. Górną część płótna, ponad przesłaniającym linię horyzontu murem „czerwonych kubraków”, zajmują

6 Ibidem.

7 W. Siborne, *The History of War in France and Belgium, in 1815*, vol. 1, London 1848, s. 83–85.

spowijające niebo obłoki, niejako przenikające się z chmurami dymu prochowego, rozciągającymi się na polu bitwy. Zwraca uwagę przynajmniej pozorną nieobecność francuskiej kawalerii. W lewej części obrazu widnieje samotny lansjer, trafiony właśnie jedną z brytyjskich kul. Po prawej stronie malarka ukazała pięciu francuskich kirasjerów – trzech z nich leżą zabici bądź ranni u stóp brytyjskich żołnierzy, a pozostali dwaj szarżują na wroga, skazani na niepowodzenie. Dopiero za nimi, na ostatnim planie kompozycji, widnieje większy oddział kirasjerów, nacierający na tylne szeregi czworoboku, niewidoczne na obrazie. Artystka osiągnęła w ten sposób wyjątkowy efekt – ukazując oddział podczas starcia z nieprzyjacielem, w kulminacyjnym momencie bitwy, nie pozostawiła wątpliwości, że zwycięstwo odniosą wojska koalicji. Angielski czworobok, którego ściany bronią nieprzyjacielowi dostępu do dwóch odcinających się na tle dymu i nieba sztandarów, zamienia się poniekąd w brytyjską fortecę na belgijskiej ziemi.

Kolejnym istotnym aspektem dzieła jest sposób, w jaki lady Butler przedstawiła szeregowych żołnierzy brytyjskich. Na obrazie znajdują się wprawdzie angielscy oficerowie, jednak zdają się oni niknąć pośród oddziału, którym dowodzą. Dwaj z nich ukazani zostali konno, za plecami tworzących narożnik czworoboku piechurów, lecz pomimo ich wywyższonej pozycji, podkreślającej ich rangę, są oni ważnymi, ale nie głównymi bohaterami dzieła. Trzeci i ostatni oficer, stojący pośrodku narożnika, zajmuje niemalże centralne miejsce w kompozycji, wskazując szpadą skrytego za krawędzią płótna nieprzyjaciela, ale pozbawiony nakrycia głowy wydaje się on równorzędną postacią z otaczającymi go sierżantem i szeregowymi. To właśnie jego podkomendni, zwłaszcza formujący narożnik czworoboku, jawią się głównym elementem dzieła. Grupa żołnierzy została przedstawiona w sposób wysoce szczegółowy, nie przesłaniają jej kłęby dymu ani nieprzyjacielska konnica. Pozwoliło to malarce nie tylko dokładnie zaprezentować ich mundury oraz muszkiety, ale przede wszystkim ukazać ich postawę oraz emocje. Prezentują oni najczęściej zaciętą determinację w obliczu nacierającego nieprzyjaciela, która scala poszczególnych mężczyzn w oddział w równym stopniu, co identyczne mundury czy równy szyk. Zwracają wzrok prosto przed siebie, ufni w towarzyszy po swojej prawej oraz lewej stronie. Postawa ta podkreśla przy tym najważniejsze przymioty, jakim mogli się wykazać żołnierze w tej sytuacji – poczucie dyscypliny oraz obowiązku.

W owym zunifikowanym obrazie brytyjskiego szeregu niektórzy żołnierze jednak znacząco się wyróżniają. Jeden z klęczących w pierwszym szeregu piechurów, po lewej stronie wyznaczającego środek narożnika żołnierza, odznacza się trupa niemalże bledością oraz przepelnionym cierpieniem obliczem. Krwawiąc obficie z rany na głowie, bez czaka, chwyta kurczowo prawą ręką połą munduru jednego ze swoich towarzyszy. Wszystko wskazuje, iż jest to ciężko, być może śmiertelnie, ranny żołnierz, zdjęty bólem i ostatkiem sił trwający na swym miejscu w szeregu. Jednakże jeden detal owej postaci sprawia, iż nie jest to tylko przedstawienie rannego lub umierającego żołnierza, jak dwaj inni piechurzy, którzy padli przed szeregiem. Klęczący w szeregu ranny w lewej dłoni wciąż trzyma swój muszkiet, regulaminowo wsparty kolbą na murawie, z bagnetem skierowanym ku nacierającej kawalerii. Nawet ślaniając się z bólu i utraty krwi, ów brytyjski żołnierz trwa na pozycji, nie łamiąc ścian muszkietów, o którą rozbijają się kolejne natarcia francuskiej konnicy. Można zaryzykować przypuszczenie, iż spośród wszystkich Brytyjczyków to właśnie ten szeregowiec w najwyższym stopniu egzemplifikuje ponadczasowego ducha armii brytyjskiej, uchwyconego przez lady Butler w opisywanym dziele. Kolejnym

żołnierzem wyróżniającym się z szeregu, aczkolwiek w całkowicie odmienny sposób, jest szeregowiec po prawej stronie najbardziej wysuniętego żołnierza. Na jego twarzy maluje się niemalże kuriozalny, w tej dramatycznej sytuacji, wyraz rozbawienia. W nastroju tym wtóruje mu kolega zajmujący pozycję za jego plecami, widoczny nad jego prawym ramieniem. Owi dwaj szeregowi sprawiają wrażenie, iż śmieją się z usłyszanego właśnie dowcipu, beztrzesko podchodząc do toczącego właśnie wielogodzinnego boju na śmierć i życie. Jakkolwiek postawa taka wydawać może się irracjonalna, znalazła ona swoje emblematyczne oraz udokumentowane odzwierciedlenie w rzeczywistości, cztery lata po ukończeniu dzieła przez lady Butler. W trakcie bitwy pod Isandlwana, jednej z najbardziej katastrofalnych klęsk w kolonialnej historii imperium brytyjskiego, brytyjscy żołnierze starli się ze znacznie liczniejszą armią Zulusów. Mimo że bitwa ostatecznie przyniosła zagładę brytyjskich oddziałów, to w jej wcześniejszej fazie brytyjscy żołnierze, przekonani, iż pokonanie uzbrojonych przeważnie w broń białą Zulusów powinno być formalnością, opowiadali sobie nawzajem żarty pomiędzy oddawanymi salwami. Epizod ten wspominał jeden z pięciu ocalałych oficerów⁸.

The Athenaeum, wskazując różnaitość postaw przedstawionych na obrazie lady Butler jako największą zaletę dzieła, śmiech żołnierzy uznało natomiast za wyraz szału bitewnego⁹. Różnorodność żołnierskich wizerunków w dziele podkreślona została przez samą artystkę, która wspominała, iż „żadna głowa w obrazie nie jest powtórzona”¹⁰. Nowatorskość owego podejścia dostrzec można poprzez porównanie z ukończonym w tym samym roku dziełem Meissoniera, słynnym *1807*, które skłoniło Henry’ego Houssaye’a do zadania pytania o sens „odciśnięcia na głowach wszystkich kirasjerów tego samego typu blond Alzacyjnyka”, a także dodania: „nie wiedzieliśmy, że Napoleon dobierał żołnierzy do szwadronów wedle ich typu oraz koloru włosów”¹¹.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na detal znajdujący się poza polem obrazowym. Na potężnej złoczonej ramie, w którą dzieło zostało oprawione, widnieje szereg inskrypcji, odnoszących się do bitew z historii regimentu (il. 2). Wyróżnione zostały dwie z nich, umieszczone centralnie w dole i górze ramy. Pierwsza z nich, „Quatre-Bras 1815”, znajdująca się w dolnej części, służy oczywiście identyfikacji przedstawionego epizodu z ostatniej kampanii wojen napoleońskich. Druga inskrypcja, w górnej części ramy, w postaci pojedynczego słowa „Egipt”, odnosi się natomiast do słów wypowiedzianych do żołnierzy 28 Regimentu Piechoty przez towarzyszącego im generała Thomasa Pictona. Podczas gdy czworobok szykował się do odparcia szarży francuskiej kawalerii, Picton zawołał do żołnierzy „Dwudziesty ósmy! Pamiętajcie Egipt!”, na co piechurzy odpowiedzieli głośnym wiwatem, a następnie odparli francuską szarżę¹². Generał przywołał tymi słowami chwalebny epizod z historii wojennej regimentu. Podczas bitwy pod Aleksandrią, stoczonej 21 marca 1801 roku w trakcie wyprawy egipskiej Napoleona, zaatakowani

8 E. Yorke, *Isandlwana 1879. Further Reflections on the Ammunition Controversy*, „Journal of the Society for the Army Historical Research”, 72, 1994, no. 292, s. 210.

9 „The Athenaeum Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama. January to June 1875”, s. 756.

10 E. Butler, *An Autobiography*, London-Mumbai-Sydney 1922, s. 126.

11 H. Houssaye, *La Peinture de batailles – Le nouveau tableau de M. Meissonier et l'exposition des œuvres de Pils*, „Revue des Deux Mondes”, 13, 1876, s. 883.

12 W. Siborne, *The History of War*, s. 86–87.



2. E. Thompson, *28 Regiment Piechoty pod Quatre-Bras (z ramą) 1875*, Wikimedia Commons

z dwóch stron żołnierze zachowali zimną krew i utrzymując szyk odparli dwa symultaniczne natarcia. Inskrypcja, wraz ze zdobiącą ją figurą sfinksa, wzorowana jest na oficerskiej odznace 28 Regimentu, upamiętniającej ową egipską kartę dziejów jednostki¹³. Uwzględnienie w dziele powyższego epizodu ukazuje, jak istotne znaczenie dla morale miała historia wojenna indywidualnych oddziałów, a pamięć o niej pozostawała żywa nie tylko w gronie żołnierskim.

Podobnie jak wcześniejsze dzieło lady Butler, *Apel (Roll Call)* w roku 1874, *28 Regiment Piechoty pod Quatre-Bras* stał się sensacją letniej wystawy Royal Academy¹⁴. Doceniony został między innymi przez Johna Ruskina, który określił go mianem „pierwszego dobrego prerafaelickiego obrazu batalistycznego”, a także jako „dzieło amazonki”¹⁵. Prace Butler zyskały uznanie także w najwyższych kręgach monarchii oraz wojska, okazujących jej wsparcie w procesie twórczym oraz mecenat. Było to do pewnego stopnia wynikiem zachodzących po wojnie krymskiej procesów wynoszenia na piedestał obok oficerów również szeregowych żołnierzy, a także dążenia do rozbudzenia w społeczeństwie patriotyzmu, mającego warunkować lojalność względem korony w dobie brytyjskiego „wieku imperializmu”¹⁶.

Jakkolwiek obraz lady Butler stanowi prawdopodobnie najwybitniejsze dzieło prezentujące czworobok brytyjskiej piechoty podczas napoleońskich stu dni, wskazać należy jeszcze jeden przykład, wpisujący się w omawianą tematykę. Obraz

13 R.M. Grazebrook, *The Back Badge of the Gloucestershire Regiment*, „Journal of the Society for Army Historical Research”, 24, 1946, no. 99, s. 112–113.

14 E. Butler, *An Autobiography*, s. 135.

15 J. Ruskin, *Academy Notes. Notes on Prout and Hunt and Other Art Criticisms 1855–1888*, London 1904, s. 308. Ruskin wyróżnił przy tej okazji także dzieło F.E.H. Philippoteaux, przedstawiające szkocki czworobok w walce z francuskimi kirasjerami pod Waterloo (ibidem, s. 307)

16 J.M.W. Hichberger, *Images*, s. 76–78.



William Barnes Wollen, *Czarna Straż pod Quatre-Bras* z roku 1894 (il. 3), przedstawia słynny 42 Regiment Piechoty szkockich górali, atakowany przez francuskich lansjerów. Artysta ukazał dramatyczny moment, w którym kawalerzyści uderzyli na formujący się wciąż czworobok, w efekcie czego niektórym z nich udało się przedostać do jego wnętrza. W wyniku tej szarży poległ między innymi dowódca regimentu, podpułkownik Robert Macara. Mimo to, co stanowi świadectwo niezwykłego kunsztu wojennego szkockich żołnierzy, Czarna Straż zdołała zewrzeć szczyk, a otoczeni wewnątrz czworoboku lansjerzy polegli bądź zostali wzięci w niewolę. Opisujący to wydarzenie William Siborne określił wyczyn Szkotów jako dokonany „jakby przy pomocy magii”¹⁷.

Wollen wzmocnił wydźwięk swego dzieła, ukazując kilku żołnierzy skupionych wokół spieszzonego oficera, próbujących zamknąć atakowany przez kawalerzystów szereg. Przedstawieni na pierwszym planie piechurzy są niejako otoczeni przez lansjerów, z których dwaj przedostali się już do wnętrza czworoboku. Zestawienie i wyróżnienie tych dwóch, przenikających się, niewielkich grup walczących żołnierzy, pomimo pozostałych szeregów oraz szarżującej kawalerii, podkreśla chaotyczny i dramatyczny charakter starcia. Wollen ukazał więc nie tyle niewzruszoność czworoboku, ile raczej osobistą odwagę żołnierzy, która w połączeniu z dyscypliną pozwoliła im odnieść zwycięstwo. Artysta unaoczniał przy okazji istotną kwestię psychologiczną związaną z czworobokiem piechoty. Jako że każdy

3. W.B. Wollen, *Czarna Straż pod Quatre-Bras*, 1894, Wikimedia Commons

¹⁷ W. Siborne, *The History of War*, s. 79.



4. E. Poynter, *Wierny do śmierci*, 1865, Wikimedia Commons

z szeregów zwrócony był plecami do pozostałych, żołnierze musieli ufać sobie nawzajem, że wszystkie boki formacji utrzymają swoje pozycje¹⁸.

III

Aby podsumować znaczenie, jakie powyższe dzieła niosły ze sobą dla wiktoriańskiego odbiorcy, wskazać można inne przykłady oraz wydarzenia ilustrujące wagę, jaką dla brytyjskiego społeczeństwa miało pojęcie dyscypliny, zwłaszcza w ujęciu militarnym. Obraz sir Edwarda Poyntera z roku 1865, *Wierny do śmierci* (il. 4), przedstawia rzymskiego wartownika w Pompejach podczas zagłady miasta na skutek erupcji Wezuwiusza. Podczas osiemnastowiecznych wykopalisk odkryty został szkielet żołnierza, który aż do śmierci dzierżył w ręku włócznię. Spekulowano, iż postanowił on trwać do końca na posterunku, nawet w obliczu nadciągającej zagłady¹⁹. Wyobrażenie owej sceny wykorzystane zostało następnie w popularnej powieści Edwarda Bulwera-Lyttona, *Ostatnie dni Pompei* z 1834 roku²⁰. Poynter kontynuował tym samym motyw antycznego żołnierza, wpisującego się w wiktoriańską mentalność jako przykład dyscypliny oraz gotowości do poświęceń²¹ – przymiotów kluczowych w przypadku żołnierzy formujących czworobok²².

Kolejnym, bardziej oczywistym przykładem, jest wydarzenie, które dało początek marynistycznemu pojęciu *Birkenhead drill*, które z biegiem czasu przekształcone zostało w zasadę „najpierw kobiety i dzieci”. W roku 1852 transportujący brytyjskich żołnierzy oraz rodziny oficerów okręt HMS Birkenhead zatonął u wybrzeży Afryki Południowej. Ze względu na zły stan szalup, oficerowie zdecydowali, iż miejsce w nich zajmą wyłącznie kobiety i dzieci. Żołnierze mieli w tym czasie pozostać na pokładzie tonącego okrętu, zachowując uporządkowaną formację. Po zwodowaniu szalup, mimo że kapitan okrętu polecił żołnierzom ratować się na własną rękę, ich dowódca, pułkownik Seton, wraz z innymi oficerami, przekonali ich do pozostania na okręcie, aż zatonie, by nie narazić szalup na wywrócenie. Tylko trzech żołnierzy wyłamało się wówczas z szeregów. Wszystkie kobiety i dzieci przeżyły katastrofę, natomiast z około sześciuset żołnierzy oraz marynarzy ocalało zaledwie stu siedemdziesięciu czterech²³. Poświęcenie brytyjskich żołnierzy oraz marynarzy odbiło się szerokim echem (w Prusach stawiane było żołnierzom za przykład doskonałej dyscypliny oraz heroizmu), a także

18 R. Muir, *Tactics*, s. 191–192.

19 „Scientific American”, 36, no. 21, 26 v 1877, s. 326.

20 E. Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, London 1850, s. 286.

21 R. Barrow, *Faithful unto Death: Militarism, Masculinity and National Identity in Victorian Britain*, [w:] *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century: Case Studies*, eds. T. Fögen, R. Warren, Berlin–Boston 2016, s. 135–137.

22 R. Muir, *Tactics*, s. 191–192.

23 *The Annual Register, or a View of the History and Politics of the Year 1852*, London 1853, s. 470–473.

posłużyło do podkreślenia wyjątkowego charakteru brytyjskiego bohaterstwa, którego fundament stanowiły dyscyplina oraz poczucie obowiązku²⁴.

IV

Drugim wariantem interpretacyjnym czworoboku piechoty w malarstwie batalistycznym są obrazy ukazujące oddziały w beznadziejnym położeniu, wykorzystujące omawianą formację w ramach ostatniej linii obrony. Sytuacja taka w języku angielskim, a większość opisywanych w dzieł ponownie dotyczyć będzie armii brytyjskiej, bywa określana poetyckim mianem *the last stand*²⁵. Najstynniejszym przykładem oddziału do końca toczącego skazany na porażkę bój jest jednak niewątpliwie ostatni czworobok francuskiej Starej Gwardii pod Waterloo – łabędzi śpiew napoleońskiego Lotu Orła. Starogwardziści sformowali go w obliczu beznadziejnej sytuacji, w jakiej znalazła się armia francuska po dotarciu wojsk pruskich na pole bitwy. Heroiczny opór napoleońskich wiarusów osiągnął punkt kulminacyjny w momencie, gdy Anglicy postanowili zaoferować im możliwość kapitulacji. W odpowiedzi, jak na historii wymogła legenda, mieli oni usłyszeć wiekopomne „słowo Cambronne’a”, które pozwoliło po latach Victorowi Hugo uczynić z napoleońskiego oficera jedynego zwycięzcę spod Waterloo²⁶.

Na płótnie śmierć Gwardii uwiecznił Charles Edouard Armand-Dumaresq (il. 5). Obraz namalowany w 1867 roku przedstawia samotny, nieliczny już czworobok,

5. Ch.E. Armand-Dumaresq, *Cambronne pod Waterloo*, 1867, Wikimedia Commons



24 L. Delap, 'Thus Does Man Prove His Fitness to Be the Master of Things'. *Shipwrecks, Chivalry and Masculinities in Nineteenth- and Twentieth-Century Britain*, „Cultural and Social History”, 3, 2006, s. 49–50.

25 J.M.W. Hichberger, s. 101.

26 V. Hugo, *Nędznicy*, Warszawa 1900, s. 553.

trwający na przechodzącym w pobojowisko polu bitwy. Jedynym elementem dzieła, które nad nim góruje, jest sześć sztandarów zwieńczonych napoleońskimi złotymi Orłami, spośród których niektóre chył się już ku upadkowi, kończąc swój ostatni, studniowy Lot. Przy prawej krawędzi płótna widnieje usłany ciałami oraz szczątkami teren, na którym nie widać jednak wroga. Po przeciwnej stronie czekają natomiast gotowe do strzału brytyjskie działa, pluton egzekucyjny Gwardii oraz napoleońskiej epopei. Przed postawnymi grenadierami w wysokich, niedźwiedzych bermycach stoją dwaj oficerowie. Po prawej stronie brytyjski oficer rozkłada ręce, próbując przekonać Gwardię do złożenia broni. Repliki udziela mu Cambronne, ciałem wciąż zwrócony ku widniejącemu po lewej stronie nieprzyjacielowi, kierując ku parlamentariuszowi rzucone przez ramię spojrzenie, wzniesioną ręką gotów wzgardzić oferowaną łaską. Przed starogwardzistami spoczywają polegli oraz ranni Francuzi i Anglicy, a cała scena spowita jest zapadającym półmrokiem. W odróżnieniu od dzieła lady Butler, liczące zaledwie kilku gwardzistów szeregi ostatniego czworoboku nie ciągną się do krawędzi płótna. Przeciwnie, spustoszony bitwą krajobraz zdaje się raczej zamykać wokół Starej Gwardii, podkreślając beznadzieję jej położenia. Nieruchomi żołnierze w niedźwiedzych czapach nie przywodzą na myśl niewzruszonego muru, ale raczej mające wkrótce zniknąć w nadchodzącej ciemności cienie. Niektórzy z nich stoicko przeładowują muszkiety, znając odpowiedź swego ostatniego dowódcy, nim ten udzieli jej parlamentariuszowi. Wymowa dzieła nie pozostawia wątpliwości, co do nadchodzącego końca Gwardii, owej „żywej reduity”, jak opisał ją Hugo, której „cztery mury” miały zaraz runąć²⁷.

Podobne epizody, choć mniej znane i spektakularne, miały też miejsce w historii brytyjskich wojen kolonialnych. Uwiecznione zostały one w dwóch dziełach.

6. Ch.E. Fripp, *Bitwa pod Isandlwana, 1885*, Wikimedia Commons



²⁷ Ibidem, s. 556.

Pierwsze z nich dotyczy wspomnianej już bitwy pod Isandlwaną w 1879 roku. *Ostatni bój 24 Regimentu pod Isandlwaną* (il. 6), namalowany przez Charlesa Edwina Frippa w 1885 roku, przedstawia ostatnich pozostałych przy życiu żołnierzy 24 Regimentu Piechoty, otoczonych przez zwycięskich Zulusów²⁸. Tłumy zbrojonych we włócznie i tarcze wojowników rozmywają się w pyłe i dymie unoszącym się nad pobojowiskiem. Odnaczają się wśród nich pojedyncze „czerwone kubraki”, jednakże są otoczeni przez Zulusów, pozbawieni szans na przetrwanie. Kilkunastu Brytyjczyków skupionych wokół rannego sierżanta oraz sztandaru tworzy mały, nieregularny czworobok. Pomimo uwzględnienia w dziele zastępów Zulusów malarz wysunął na pierwszy plan ową garstkę Brytyjczyków, akcentując ich heroiczny opór. Istotnym detalem dzieła jest postawa sierżanta dowodzącego czworobokiem oraz gest, którym uspokaja młodego dobosza, wstrząśniętego grozą i beznadzieją sytuacji. Okrucieństwo walk podkreślają zwłaszcza zacięte pojedynki pomiędzy pojedynczymi Brytyjczykami a Zulusami widoczne w tle, w trakcie których ranni obu stron są bezpardonowo dobijani.

Stoicyzm podoficera w obliczu kompletnej klęski stanowi niewątpliwe źródło inspiracji dla odbiorców oraz wzorzec wojskowych cnót. Starszy podoficer, awansowany za zasługi, personifikuje niejako przymioty, których socjeta mogła dopatrywać się w żołnierskich szeregach²⁹. Heroiczne poczucie obowiązku widoczne jest także w postawie rannego żołnierza, wspartego na ziemi u stóp sierżanta. Ostatkiem sił podaje on podoficerowi pojedynczy nabój – gest w praktyce niemalże pozbawiony znaczenia w obliczu skali klęski, jednak dobitnie ukazujący ofiarność brytyjskiego żołnierza. Chwiejący się ponad brytyjskim oddziałem sztandar już wkrótce stanie się trofeum wojennym Zulusów, jednak artysta dobitnie podkreślił, iż nastąpi to dopiero po śmierci ostatniego z jego obrońców, pełniących żołnierską powinność do samego, nawet najstrasliwszego, końca. „The Scotsman” określił wyeksponowane przez Frippa wytrwałość i opanowanie żołnierzy jako „jedyny odkupieńczy aspekt całej tej smutnej historii”³⁰.

Kolejny obraz William Barnes Wollena, *Ostatni bój 44 Regimentu Piechoty pod Gandamak* z 1898 roku (il. 7), przedstawia tragiczny finał odwrotu brytyjskich wojsk z Kabulu do Dżalalabadu w 1842 roku. Licząca szesnaście tysięcy żołnierzy oraz cywilów kolumna została praktycznie unicestwiona przez afgańskich wojowników, w dużej mierze ze względu na skrajnie nieprzyjazny teren. Jeden z ostatnich momentów zorganizowanego oporu Brytyjczyków wydarzył się na wzgórzu w okolicy miejscowości Gandamak. Kilkudziesięciu oficerów oraz żołnierzy, w większości z 44 Regimentu Piechoty, odpierało kolejne ataki Afgańczyków. Po zakończeniu starcia do niewoli trafiło zaledwie kilku Brytyjczyków, w tym porucznik Souter, który przed starciem przewiązał się w pasie sztandarem³¹.

W swoim dziele Wollen ukazał moment, w którym kilkunastu pozostałych przy życiu żołnierzy, otoczonych przez poległych oraz umierających towarzyszy, oczekuje na nacierających po raz ostatni nieprzyjaciół. Brytyjczycy, w większości

28 M. Lieven, *The British Soldier and the Ideology of Empire: Letters from Zululand*, „Journal of the Society for Army Historical Research”, 80, 2002, no. 322, s. 129.

29 J. W. M. Hichberger, *Images*, s. 101-102.

30 „The Scotsman”, 20 v 1885, s. 7.

31 *Photocopy of a Typescript of a Letter Written by Lieutenant Thomas Alexander Souter, 44th (East Essex) Regiment of Foot, to his wife describing the retreat from Kabul, 1842*, National Army Museum, online, <<https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1969-12-6-2>> (stan na: 1 VI 2024).



7. W.B. Wollen, *Ostatni bój 44 Regimentu Piechoty pod Gandamak*, 1898, Wikimedia Commons

ranni i ślaniający się na nogach, zajmują środek niewielkiego, skalistego wzniesienia. Po obu ich stronach przedstawieni zostali nacierający Afgańczycy, jednak, podobnie jak w opisywanym wcześniej obrazie lady Butler, ich obecność nie została wyraźnie zaznaczona. Dużo bardziej znamienne wydają się otaczające żołnierzy surowe afgańskie góry, przyczyna i sceneria brytyjskiej klęski. Odziani w ciemne płaszcze Brytyjczycy wizualnie zlewają się z otoczeniem, niknąc w krajobrazie, który wcześniej pochłonął tysiące ich towarzyszy broni. Jednak, podobnie jak we wspomnianych wcześniej dziełach, żaden z nich nie próbuje ratować się ucieczką, zachowując ponurą determinację w obliczu nadchodzącej zagłady. Jeden z żołnierzy nachyla się nad poległym towarzyszem, szukając w jego ładownicy jeszcze jednego naboju. Pojedynczy, być może już ostatni, wystrzał, oddany przez skrytego w tyle formacji żołnierza, trafia afgańskiego chorążego, w akcie walki do końca. Splendor, jakiego w dziele mogli się dopatrywać wiktoriańscy odbiorcy, znakomicie oddaje podsumowanie bitwy, zawarte w recenzji dzieła w „The Daily News”: „Po sześciu dniach marszu i walk, wszyscy, którzy pozostali z 44 Regimentu, zajęli pozycje na surowym wzniesieniu, by udowodnić, z jak wspaniałą odwagą mogli ginąć Anglicy”³².

V

Opisywane powyżej dzieła wpisują się w funkcjonujący w XIX wieku schemat, zgodnie z którym od żołnierzy, nawet znajdujących się w beznadziejnej sytuacji, oczekiwano stoickiej gotowości do poświęceń oraz wypełnienia obowiązku, bez względu na ponoszone ofiary. Słynny poetycki opis tak heroicznej, jak pozbawionej

³² “The Daily News”, 12 III 1898, s. 5.

szans powodzenia szarży Lekkiej Brygady pod Bałakławą pióra Alfreda Lorda Tennysona najdobitniej ukazuje sposób, w jaki postrzegano rolę dziewiętnastowiecznego żołnierza. Jakkolwiek bohaterami poniższych wersów byli brytyjscy kawalerzyści na Krymie, można je do wszystkich walczących i ginących na polach bitew dziewiętnastego stulecia.

Their's not to reason why,
Their's not to make reply,
Their's but to do and die³³.

Czworobok piechoty pełnił szczególną funkcję na polu bitwy, ale też jako temat malarstwa batalistycznego. Zarówno jako powód dumy dla weteranów, czy też przykład wojskowych cnót, rezonujących w szerszym społeczeństwie, odznaczał się bogatym oraz zróżnicowanym ładunkiem znaczeniowym. Trwająca na pozycji formacja dobitnie ukazywała odwagę oraz dyscyplinę żołnierzy, które mogły inspirować odbiorców do podobnego oddania ojczyźnie. Wymienione w artykule dzieła malarskie oraz zarysowanie szerszego kontekstu, w jakim funkcjonowały, ukazują, iż dziewiętnastowieczna percepcja czworoboku, owych „czterech murów żyjących”³⁴, dalece wykraczała poza zwykłe zilustrowanie taktyki pola bitwy.

Formacja ta, w drugiej połowie XIX wieku wręcz emblematyczna, wiązała się z wieloma nowymi oraz istotnymi rozwiązaniami artystycznymi. Wspomniane już wyróżnienie szeregowych żołnierzy sprawiło, iż stali się oni wzorcami dla całego społeczeństwa, w miejsce wywodzących się z socjety oficerów. To właśnie tworzone przez szeregowców oraz podoficerów szeregi czworoboku, najwymowniej unaoczniły ich nową rolę. Stosunkowo niewielka formacja pozwalała także na wizualne podkreślenie tragedii okrążonych oddziałów, przy jednoczesnym wyeksponowaniu ich niezłomności oraz determinacji, a także ewentualnym osadzeniu sceny pośród krajobrazu istotnego dla historii. Wreszcie dramatyczna natura bojów toczonych przez nieruchomą formację, czy to z kawalerią, czy przeważającym nieprzyjacielem, sprawiała, iż czworobok stanowił charakterystyczny oraz doniosły epizod większych batalii, często zresztą będąc ich kluczowym bądź kulminacyjnym momentem. Lady Butler pisała o wojnie, iż „wywołuje ona najszlachetniejsze i najpodlejsze porywy ludzkiej natury”³⁵. Czworobok piechoty w dziewiętnastowiecznym malarstwie batalistycznym niewątpliwie egzemplifikował właśnie owe „najszlachetniejsze porywy” żołnierskiego ducha.

Abstrakt

Czworobok piechoty w dziewiętnastowiecznym malarstwie batalistycznym

W artykule podjęta została próba opisanie oraz scharakteryzowania czworoboku piechoty jako tematu malarstwa batalistycznego w XIX wieku. Zagadnienie to, dotychczas nieporuszane wyczerpująco w literaturze historycznoartystycznej, wiąże się z szeregiem wybitnych dzieł czołowych malarzy batalistów XIX stulecia. Analiza obrazów, a także wpływających na ich postrzeganie utworów literackich

33 A. Tennyson, *The Charge of the Light Brigade*, [w:] idem, *Maud, and Other Poems*, London 1855, s. 151.

34 V. Hugo, *Nędznicy*, s. 536.

35 E. Butler, *An Autobiography*, s. 46–47.

SŁOWA KLUCZOWE:

czworobok piechoty,
kawaleria, malarstwo
batalistyczne, sztuka
XIX wieku, Elizabeth
Thompson, bitwa pod
Quatre-Bras

KEYWORDS:

infantry square, cavalry,
military art, nineteenth-
-century art, Elizabeth
Thompson, battle of
Quatre-Bras

oraz wydarzeń historycznych, ma na celu zrekonstruowanie percepcji czworoboku piechoty w społeczeństwie, zwłaszcza brytyjskim. Kluczowym przykładem oraz punktem wyjścia dla dalszych rozważań jest obraz *28 Regiment Piechoty pod Quatre-Bras* Elizabeth Thompson. Istotny element artykułu stanowi omówienie metod wykorzystywanych przez artystów do honorowania bohaterstwa żołnierzy, a jednocześnie refleksji nad ich najważniejszymi przymiotami. Wykazanie złożoności znaczeń związanych z czworobokiem piechoty ukazuje, iż jego rola w malarstwie XIX wieku dalece wykraczała poza zwykłe zilustrowanie formacji na polu bitwy.

Abstract***The infantry square in nineteenth-century battle painting***

The article attempts to describe and characterize the infantry square as a theme in nineteenth-century battle painting. This issue, hitherto not thoroughly addressed in art history literature, is associated with a number of outstanding works by leading battle painters of the nineteenth century. The analysis of paintings, as well as the literary works and historical events influencing their perception, aims to reconstruct the perception of the infantry square in broader society, especially in Britain. A key example and starting point for further discussion is Elizabeth Thompson's *28th Regiment at Quatre-Bras*. An important element of the article is the discussion of the methods used by artists to honour the heroism of soldiers while reflecting on their most important attributes. Demonstrating the complexity of the meanings associated with the infantry square reveals that its role in nineteenth-century painting far exceeded merely illustrating the formation on the battlefield.

Bibliografia

- „The Annual Register, or a View of the History and Politics of the Year 1852”, London 1853, s. 470–473.
- „The Athenaeum Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama. January to June 1875”.
- Barrow R., *Faithful unto Death. Militarism, Masculinity and National Identity in Victorian Britain*, [w:] *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century: Case Studies*, eds. T. Fögen, R. Warren, Berlin-Boston 2016, s. 131–152.
- Bulwer-Lytton E., *The Last Days of Pompeii*, London 1850.
- Butler E., *An Autobiography*, London-Mumbai-Sydney 1922.
- „The Daily News”, 12 III 1898.
- Delap L., *‘Thus Does Man Prove His Fitness to Be the Master of Things’. Shipwrecks, Chivalry and Masculinities in Nineteenth- and Twentieth-Century Britain*, „Cultural and Social History”, 3, 2006, s. 45–74.
- Grazebrook R.M., *The Back Badge of the Gloucestershire Regiment*, „Journal of the Society for Army Historical Research”, 24, 1946, no. 99, s. 112–114.
- Hichberger J.W.M., *Images of the Army. The Military in British Art, 1815–1914*, Manchester 1988.
- Houssaye H., *La Peinture de batailles – Le nouveau tableau de M. Meissonier et l'exposition des œuvres de Pils*, „Revue des Deux Mondes”, 13, 1876, s. 864–889.
- Hugo V., *Nędznicy*, Warszawa 1900.
- Lieven M., *The British Soldier and the Ideology of Empire. Letters from Zululand*, „Journal of the Society for Army Historical Research”, 80, 2002, no. 322, s. 128–143.

Muir R., *Tactics and the Experience of Battle in the Age of Napoleon*, New Haven–London 2008.

Photocopy of a typescript of a letter written by Lieutenant Thomas Alexander Souter, 44th (East Essex) Regiment of Foot, to his wife describing the retreat from Kabul, 1842, National Army Museum, online, <<https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1969-12-6-2>> (stan na 1 vI 2024).

Richards F., *Old Soldier Sahib*, London 1936.

Ruskin J., *Academy Notes. Notes on Prout and Hunt and Other Art Criticisms 1855–1888*, London 1904.

„Scientific American”, 36, no. 21, 26 v 1877.

„The Scotsman”, 20 v 1885.

Siborne W., *The History of War in France and Belgium, in 1815*, vol. 1, London 1848.

Tennyson A., *The Charge of the Light Brigade*, [w:] idem, *Maud, and Other Poems*, London 1855, s. 151–154.

Yorke E., *Isandlwana 1879. Further Reflections on the Ammunition Controversy*, „Journal of the Society for Army Historical Research”, 72, 1994, no. 292, s. 205–218. ●