

TERESA GRZYBKOWSKA

Warszawa

JACKA MALCZEWSKIEGO *FINIS POLONIAE*
REWOLUCJA 1905 ROKU CZY WYZNANIE MIŁOSNE?

Jacek Malczewski prawie nigdy sam nie nadawał tytułów swoim obrazom, czynili to przyjaciele oraz późniejsi interpretatorzy jego dzieł. Artysta zostawiał wszystkim wolną rękę, nigdy niczego nie prostował. Jego postępowanie pozwala wnioskować, że pilnie strzegł tajemnicy ich prawdziwego przesłania. Pytany po wielokroć o znaczenie obrazów odsyłał najczęściej rozmówcę do profesora Jana Bołoz-Antoniewicza, organizatora wystaw oraz autora katalogów. Ten historyk sztuki nadawał tytuły pojedynczym obrazom i całym zespołom. Podobnie, nieco później, czynił Jerzy Mycielski. Wymyślane przez tych uczonych tytuły narzucały pojęcia, które mogły skrywać rzeczywistość¹.

W 1914 r. w Lusławicach w rozmowie z dziennikarzem S. Nowińskim artysta powiedział: „moje wizje to moje życie... Najlepiej malować dla siebie i nikomu nie pokazywać... pisz pan tak: Jacek jest zdrow, ma się dobrze i maluje historyjki, których nikt nie rozumie”². Artysta strzegł pilnie istotnych treści swoich obrazów, nie chciał ujawnić ukrytych w nich uczuć będących tajemnicą jego życia. A to, że malował uczucia, wiemy także z jego deklaracji złożonej w liście do ojca, pisanym z Paryża wiosną

¹ T. G r z y b k o w s k a, *Mitologia Malczewskiego, katalog wystawy w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, grudzień 1995-luty 1996*, Kraków 1996: t a ż, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996.

² S. N o w i ń s k i, *Wspomnienie o Jacku Malczewskim*, „Kurier Poranny” 1929, nr 303.

1876 r. „...swoje uczucia będę pokazywał publiczności...”. Tak więc obrazy stawały się dobrem publicznym, ale przemilczane znaczenia pozostawały nadal jego własnością.

Również obraz noszący dwie daty: przed sygnaturą 1905, a po niej 1906, nie zyskał autorskiego komentarza³ (il. 1). Powstała mniej więcej współcześnie fotografię podpisano: *Wśród drogi*. W katalogu wystawy jubileuszowej w 1925 r. obraz zatytułowano *Rewolucja 1905 roku*⁴. Jako „Finis Poloniae” zaś znalazł się na wystawie w 1977 r. w paryskim Grand Palais. W katalogu⁵ tej ekspozycji romantyzmu polskiego jej autor Marek Rostrowski dał patriotyczną eksplikację obrazu. Miał on, zdaniem tego badacza, przedstawić alegorię upadku, odrodzonych rewolucją 1905 r. nadziei na odzyskanie przez Polskę niepodległości. Artysta prowadzi, zdaniem Rostrowskiego, ku niepodległości kobietę symbolizującą Polskę i białego Pegaza. Ale ich marsz zatrzymują dwie kobiece harpie personifikujące Prusy i Austrię – które niegdyś wspólnie z Rosją – rozgrażyły Polskę. Tłem tej sceny jest rozległy pejzaż od Tatr po Morze Bałtyckie.

Już Agnieszka Ławniczakowa odnosiła się sceptycznie do tej interpretacji⁶. Ta zasłużona badaczka twórczości Malczewskiego uznała, że nie ma powodu, by w dwóch nagich harpiach widzieć symbole zaborczych państw. Dostrzegła w nich raczej figury libido uwodzącej mocy zmysłów, radości i pokus życia, siły antagonistyczne wobec duchowego posłannictwa artysty. Biały Pegaz może wyrażać inspirację twórczą artysty, płynącą z całej polskiej ziemi, a patronuje jej smutna Muza, a nie Polonia. W konkluzji Ławniczakowa uznała, że obraz wyraża „romantyczny konflikt wartości ukazany w obrazie opozycji: życie prywatne–społeczne obowiązki”. Sugestia tej patriotyczno-społecznej tradycyjnej interpretacji była tak duża, że zamieściłam obraz w dziale „Ojczyzna” w swej książce *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*. Jednak dokładne studiowanie obrazu zmusza do rewizji tego poglądu.

³ Własność prywatna, ol. pł. 78 × 132, sygn: 1905 J. Malczewski 1906.

⁴ *Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego (1874-1924), katalog wystawy*, wstęp L. Lepszy, TPSP, Kraków 1924/1925.

⁵ *L'Éprit romantique dans l'art polonais XIXe-XXe siècles. Galeries Nationales du Grand Palais*, Paris 1977.

⁶ *Malczewski: A Vision of Poland, Barbican Art Gallery and the National Museum, Poznań*, London 1990, s. 77. Wystawa ta została pokazana też w macierzystym muzeum w Poznaniu: *Jacek Malczewski wystawa dzieł z lat 1890-1926*, Poznań 1990, s. 86.

Wydarzenia roku 1905 na pewno oddziaływały na wrażliwego artystę. Jednak nie powstało w związku z tym żadne wybitne dzieło. Natomiast właśnie wówczas Malczewski namalował kilka najlepszych swoich płócien, w których główną bohaterką była zmitologizowana postać Marii Balowej. Przeżycia osobiste chyba tym razem zdominowały politykę, bowiem przyglądając się interesującemu nas płótnu, nie dostrzegamy w nim śladu jakichkolwiek patriotyczno-„rewolucyjnych” aluzji. Natomiast w tym wypadku polityczna interpretacja sygnalizuje to, co Joseph Campbell⁷ nazywa patologią mitu – wykorzystaniem sfery duchowej, jaką jest mit, do celów politycznych. Obraz jest bliski kompozycyjnie powstałemu trzy lata wcześniej *Portretowi Aleksandra Wielopolskiego* z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 2), nazwanego też, w ramach tej samej patologii *Hamletem Polskim*. Ostatnio Witold Dobrowolski przekonująco udowodnił dawną sugestię Kazimierza Wyki⁸, określającą Wielopolskiego jako „Heraklesa na rozstajnych drogach”. Przyjaciel artysty stał się współczesnym Heraklesem-bohaterem mitologiczno-moralizatorskiej opowieści znanej z fragmentu *Horaj* Polikleta z Kos, zacytowanej przez Ksenofonta. Wielopolski, jak niegdyś Herakles, stoi w rozległym pejzażu między dwiema kobietami. Młodą, kuszącą rozkoszą Eudajmonią, i starszą, poważną Arete – Cnotą⁹.

W obrazie z 1906 r. miejsce Wielopolskiego zajął sam artysta. Stoi pośrodku rozległego pejzażu też między dwiema kobietami. Ale obie są piękne i młode. Malczewski przyciska lewą dłoń do piersi jakby własną głowę, gestem Hamleta trzymającego czaszkę Jorika. Głowa ta została ukazana z góry, tak że widzimy lśniąca łysinę i sterczący nos. Drugą dłoń Malczewski trzyma za uzdę stojącego tuż za nim Pegaza. Obok skrzydlatego konia melancholijna Muza w wieńcu na głowie, obejmuje czułym gestem łeb narodzonego z krwi Meduzy zwierzęcia. Po obu bokach artysty na tle ogromnych skrzydeł Pegaza stoją dwie, ujęte do pasa nagie kobiety. Po chwili orientujemy się, że obie są jedną i tą samą osobą – zmultiplikowanym wizerunkiem Marii Balowej. Pióro we włosach upadabnia ją do wizerunku z 1905 r., na którym została pokazana jako Chimera strzegąca

⁷ *Kwestia bogów, zapisy rozmów z Fraserem Boa*, tłum. Piotra Kołyszko, Warszawa 1994, s. 99.

⁸ *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.

⁹ W. D o b r o w o l s k i, *Hamlet czy Herakles*, „Art and Business” 1997, nr 4, s. 32-34.

zatrutej studni¹⁰. Nagie piersi oplatają mocne, grube niczym pręty barokowej kraty węże. Gady tworzą na ciele kobiety i w powietrzu ornament. Jeden z węży dotyka piersi artysty. Tak wyeksponowane stają się atrybutem kobiety. Oba wcielenia Marii Balowej dominują nad artystą, który niższy zamknięty został dosłownie w uścisku ich ciał. Kobiety spod spuszczonej powiek patrzą z góry na zadumanego malarza, ich twarze są łagodne, piękne, spokojne. Artysta ukazał siebie nie tyle zdominowanego, ile widzianego z perspektywy kobiet. W małym skrawku pejzażu skłębione chmurami niebo, ośnieżone góry, przestrzenie wodne. Na tym obrazie więc Malczewski prowadzi przez Polskę ukazaną sumarycznie z jej ziemią, wodą, niebem – Pegaza i Muzę. Partneruje im Maria Balowa jako Chimera lub swoiście ujęta Meduza – matka Pegaza. W tym kontekście można też zastanawiać się nad interpretacją dwóch węży jako atrybutów Asklepiosa – patrona sztuki lekarskiej. Węże reprezentowały tu dynamikę życia. Wąż zrzuca skórę, by się odrodzić, co symbolizuje samą istotę życia. Dotyk węża w sztuce greckiej oznaczał wyleczenie. Wąż symbolizował więc energię wewnętrzną, przekształcenie życia. A wszak miłość nie tylko zmienia życie, ale i leczy.

Kobiety – czy raczej Maria Balowa zajmuje najwięcej miejsca w obrazie, podobnie, jak na powstałym rok później płótnie *Chwila tworzenia...*¹¹. I tu Balowa wypełnia swoją postacią cały świat artysty, jest zarówno jego Eudajmonią, jak i Arete. W każdym razie te przeciwieństwa mają dla niego jedną twarz ukochanej kobiety.

Ta śmiała kompozycja zamknięta w ciasnym kadrze stłoczonych postaci przypomina monumentalnym rozmachem weneckie freski z XVIII w., zwłaszcza Tiepolla. Efekt ten wzmaga jasny, radosny koloryt i cienko, „freskowo” kładziona farba. Sporo w tym obrazie innych nawiązań do malarstwa włoskiego również XV i XVI w. Naga opleciona węzami Maria Balowa dominująca w pejzażu na tle nieba w oczywisty sposób narzuca skojarzenie ze sławnym portretem Simonetty Vespucci Pierra di Cosima z Chantille. Wąż układający się w delikatny biżuteryjny klejnot na ciele renesansowej piękności oplata Balową stalowym splotem. Natomiast sama postać sławnej z urody modelki Malczewskiego, charakterystyka jej ciała, a zwłaszcza

¹⁰ Ol. pł. 110 × 85, sygn. u góry po prawej J. Malczewski 1905, Muzeum Okręgowe w Radomiu; G r z y b k o w s k a, *Świat obrazów, Zatrute studnie*, il. 5.

¹¹ Ol. tektura 72,5 × 92, sygn. i dat. J. Malczewski 1907, własność prywatna; G r z y b k o w s k a, *Świat obrazów, Sztuka*, il. 17.

obifitych, ciężkich włosów, falujących, spiętych modą secesyjną, nad karkiem, wywodzi się z tradycji Tycjanowsko-Tintorettowskich, a kulminujących w twórczości Tiepolla typu pełnej, jasnowłosej bogini. Sam artysta zaś stylizuje siebie na postać z Tintoretta o łysej czaszce, wydłużonej i lśniącej. Głowa trzymana przez artystę w dłoni jest niemal cytatem z obrazu wiedeńskiego *Zuzanna i starcy*. Schemat kompozycyjny – umieszczenie głównej postaci pośrodku z adorantami po bokach nawiązuje do najpopularniejszego renesansowego tematu *Sacra Conversazione* odbywanej w pejzażu. Zastosował go Malczewski po raz pierwszy w portrecie Wielkopolskiego jako Heraklesa, a pojawia się potem wielokrotnie. Zwłaszcza w autoportretach z nagimi kobietami, najsławniejszy z nich powstał w 1916 r.¹² Z biegiem lat kobiety utraciły rysy Marii Balowej, pozostając jednak nosicielkami erotycznej życiodajnej energii, strzegły studni, z których artysta czerpał wodę życia.

Obrazy Malczewskiego, jak wiele dzieł renesansowych i barokowych malarzy pracujących dla dworów królewskich, nie poddają się jednoznacznej interpretacji. Uniwersalny język mitologiczny pozwalał na skrywane pod pretekstem alegorii politycznych, osobistych emocji władcy, a czasami samego artysty. Na zamku hradeckim w Pradze na zlecenie cesarza Rudolfa II tworzono liczne apoteozy tego cesarza. Ubranego monarchę, najczęściej zakutego w zbroję, otaczały nagie niewiasty personifikujące różne cnoty. Ich mitologiczne imiona pozwalały na spełnienie ważnej roli w propagandzie politycznej, tradycja „patologii mitu” przetrwała, jak widać, do XX w. Powstawały więc obrazy oficjalne, głoszące pochwałę męstwa i sprawiedliwości cesarza, ale jednocześnie dzieła te zachwycały ceniącego erotyczne przyjemności władcę.

Wiele obrazów Malczewskiego nie różni się w swym istotnym przesłaniu od tych manierystycznych. Mitologiczne postacie na wielu jego płótnach służyły politycznej propagandzie. Ale ten obraz Malczewskiego jest od niej wolny. Występują tu obok samego artysty mitologiczne personifikacje sztuki – Pegaz, Muza idealna służebnica Apollina oraz współczesna kobieta – Muza artysty, źródło bezpośredniej inspiracji twórczej. To właśnie dzięki tej Muzie objętej szczególną opieką skrzydeł Pegaza symbolu sztuki dokonała się na tym obrazie apoteoza artysty i jego Muzy. To dzięki Muzie sztuka artysty osiągnęła doskonałą pełnię. Mitologia, która spełniała

¹² Ol. tektura 99,5 × 148,7 sygn., dat. J. Malczewski 1916, Muzeum Okręgowe w Radomiu; G r z y b k o w s k a, *Świat obrazów, Zatrute studnie*, il. 23.

w twórczości Malczewskiego fundamentalną rolę, po raz kolejny okazała się ojczyzną Muz, inspiratorką jego sztuki i poezji, mit zaś pozwolił artyście ponownie spojrzeć na życie jak na poezję, w której sam uczestniczył.

BIBLIOGRAFIA

- G r z y b k o w s k a T., Mitologia Malczewskiego, katalog wystawy w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Kraków grudzień 1995-luty 1996, Kraków 1995.
- G r z y b k o w s k a T., Świat obrazów Jacka Malczewskiego, Warszawa 1996.
- N o w i Ń s k i S., Wspomnienie o Jacku Malczewskim, „Kurier Poranny” 1929, nr 303.
- Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego (1874-1924), katalog wystawy, wstęp L. Lepszy, TPSP Kraków 1924-1925.
- L'Ésprit romantique dans l'art polonais XIXe-XXe siècles. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1977.
- Ł a n i c z a k o w a A., Malczewski: A Vision of Poland, Barbican Art Gallery and the National Museum, Poznań, London 1990.
- C a m p b e l l J., Kwestia bogów, zapisy rozmów z Fraserem Boa, tłum. P. Kołyszko, Warszawa 1994.
- W y k a K., Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim, Kraków 1971.
- D o b r o w o l s k i W., Hamlet polski – Herakles na rozstajach?, „Folia Historiae Artium”, seria nowa 4, 1998, s. 236-273.

JACEK MALCZEWSKI'S *THE 1905 REVOLUTION*, *FINIS POLONIAE* OR A *DECLARATION OF LOVE?*

S u m m a r y

Paintings by Jacek Malczewski (1854-1929), the most outstanding Polish symbolist painter often fell victim to “pathology of myth”, as Joseph Campbell defined the use of the spiritual sphere, which is myth, for political aims. In “pathology of myth” understood in this way almost all the modern painting can be placed, with propaganda-political contents, being at courts' service, apotheosising kings and leaders. In the case of Malczewski's works this was especially easy, as the artist extremely seldom gave titles to his paintings himself. It was done for him by his friends-critics. For his part the artist in letters (1876) and in an

interview (1914) asserted that he painted his own feelings and his own life, adding that nobody understood his pictures. The work that is the subject of the article (Fig. 1) is a good example here. The painting was entitled *The 1905 Revolution* (1925), or *Finis Poloniae* (1977), interpreting it in the patriotic spirit. It was supposed to present an allegory of losing all hopes for Poland to regain independence (Poland was then deprived of its own sovereign state). The two women, between whom the artist is standing, were supposed to symbolise the invader states, Austria and Prussia. A. Ławniczakowa already sceptically assessed (1990) this interpretation, seeing in the women libido figures – the seducing power of the senses, antagonistic to the artist's spiritual vocation.

The suggestions to interpret the painting in a patriotic way were so strong that in my book published in 1996 I placed the picture in the chapter entitled "Homeland". Now I have changed my opinion. Just at the time when the discussed picture was painted, Malczewski created a few of his best works. Their main protagonist was Maria Balowa – the artist's great love. The painting shows Malczewski standing against a vast landscape with the Muse and many-winged Pegasus between two women. In fact it is one woman – Maria Balowa, repeated twice. Snakes wreath themselves around her naked breasts. These reptiles were the attribute of Asclepius – the patron of medical art, and they symbolised metamorphosis and healing. After all love not only changes a man, but also heals him. I consider this work by Malczewski to be *The Apotheosis of the Artist and His Muse*. Jacek Malczewski perfectly well knew art, especially Italian and Flemish of the 16th-18th centuries and he often drew inspiration from it. Here he used the composition formula known from paintings presenting apotheoses of rulers, in order to show affirmation of his personal love feelings. He used a similar composition in the portrait of his friend, Count Aleksander Wielopolski (Fig. 2) presented as *Hercules at the cross-roads* .

Translated by Tadeusz Karłowicz

SPIS ILUSTRACJI

1. Jacek Malczewski, *Apoteoza artysty i jego Muzy*, 1906, własność prywatna.
2. Jacek Malczewski, *Portret Aleksandra Wielopolskiego jako Heraklesa na rozstajnych drogach*, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Il. 1. Jacek Malczewski, Apoteoza artysty i jego Muzy, 1906, własność prywatna



I. 2. Jacek Malczewski, Portret Aleksandra Wielopolskiego jako Heraklesa na rozstajnych drogach, 1903