

z przybytkami łaski i miłości. Przygotował grunt dla nowego traktatu o namiętnościach, który czerpałby natchnienie z prawdy tak oczywistej i tak bardzo zapoznanej przez naszych pięknoduchów: kochamy kobietę, ponieważ jest miła." Była de Beauvoir miła i Sartre wybrał ją.

Rzecz intencjonalnie wyosobniona, mentalnie wyodrębniona ze swego fizycznego tła, sensualnie wyrwana ze swego percepcyjnego otoczenia, potraktowana w sposób emocjonalny lub estetyczny, a nie wyłącznie praktyczny lub epistemiczny zostaje zawieszona w swoim byciu-w-świecie i wyzwala się z radykalnej absurdalności egzystencji, znamionującej rzeczywistość, jak to głosi początkujący filozof w ostatnich zdaniach *Wyobrażenia* z roku 1939: „W tym wypadku każdy może w sobie skonstatować coś w rodzaju odwrotu od przedmiotu kontemplowanego, który przeslizguje się do nicości. Gdyż od tego momentu już nie jest *postrzegany*; funkcjonuje jako *analogon* samego siebie, a oznacza to, iż niereczy-

wiste wyobrażenie tego, czym jest, objawia się nam przez jego aktualną obecność. (...) Przedmiot podający się za taki, jak gdyby był za samym sobą, staje się niedotykalny, jest poza naszym zasięgiem; stąd ten bolesny brak zainteresowania w stosunku do niego. W tym też sensie można powiedzieć: niezwykła piękność tej kobiety zabija pożądanie, jakie się względem niej odczuwa. Nie możemy się bowiem zaraz umieścić w płaszczyźnie estetycznej, gdzie jawi się to niezależnie 'ona sama', które podziwiamy, i w płaszczyźnie urzeczywistniającej fizycznego posiadania. By jej pożądać, trzeba zapomnieć, że jest piękna, gdyż pożądanie jest pogrążaniem się w sercu egzystencji, w tym, co ma ona najbardziej przypadkowego i absurdalnego."

Te stwierdzenia „piękność tej kobiety zabija pożądanie”, „by ją pożądać, trzeba zapomnieć, że jest piękna”, najlepiej po wzięciu w nawias wiarygodności filozofa uważać s i ł a r z e c z y z a w ł a s n e .

JACEK MALCZEWSKI



Jacek Malczewski, *Na jednej strunie*, 1908

Jacka Malczewskiego „Finis Poloniae”, „Rewolucja 1905” czy wyznanie miłosne?

Teresa Grzybkowska

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 Bożoz-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 rzeczywistość.

W 1914 roku w Luślawicach 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. Artysta strzegł pilnie istotnych treści swoich obrazów, nie chciał ujawniać ukry-

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

Również obraz noszący dwie daty: przed sygnaturą 1905, a po niej 1906, nie zyskał autorskiego komentarza. Znajdujące się obecnie w warszawskich zbiorach prywatnych płótno było fotografowane mniej więcej z czasem powstania. Fotografie podpisano: *Wśród drogi*. W katalogu wystawy jubileuszowej w 1925 roku obraz zatytułowano *Rewolucja 1905* roku. Jako *Finis Poloniae* zaś figurował na wystawie w 1977 roku w paryskim Grand Palais. W katalogu tej ekspozycji romantyzmu polskiego jej autor Marek Rostworowski dał patriotyczną eksplikację obrazu. Zdaniem tego wybitnego organizatora wystaw płótno miało przedstawiać alegorię upadku, odrodzonej rewolucją 1905 roku nadziei na odzyskanie przez



Jacek Malczewski, *Portret hrabiego Aleksandra Wielopolskiego*, 1903



Jacek Malczewski, *Finis Poloniae* zwana też *Rok 1905* (1906), czy też *Apoteoza artysty i jego Muzy?*

Polskę niepodległości. Zdaniem Rostworowskiego artysta prowadzi ku wolności kobietę symbolizującą Polskę i białego Pegaza. Ale ich marsz powstrzymują 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 interpretacji. 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 antagonisticznej wobec duchowego posłannictwa artysty. Biały Pegaz może wyrażać inspirację twórczą artysty płynącą z całej polskiej ziemi. Patronuje całości 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 silna, że ulegając jej, zamieściłam obraz w dziale *Ojczyzna* w moim *Świecie obrazów Jacka Malczewskiego*. Jednak ponowne, długie i dokładne przyjrzenie się obrazowi, jego studiowanie zmusiło mnie do rewizji dawnych poglądów.

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 Bałowej. 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 Campbell nazywa patologią mi-

tu – 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, nazwanego też w ramach tej samej patologii „Hamletem Polskim”.

Ostatnio Witold Dobrowolski przekonująco udowodnił dawną sugestię Kazimierza Wyki, określającego Wielopolskiego jako *Heraklesa na rozstajnych drogach*. Przyjaciół artysty stał się współczesnym Heraklesem-bohaterem mitologiczno-moralizatorskiej opowieści znanej z fragmentów *Horaj* Polikleta z Kos zacytowanej przez Ksenofonta. Wielopolski, jak niegdyś Herakles, stoi w rozległym pejzażu między dwoma kobietami. Młodą, kuszącą rozkoszą Eudajmonią i starszą, poważną Arete-Cnotą.

W obrazie z 1906 roku miejsce Wielopolskiego zajął sam artysta. Stoi pośrodku rozległego pejzażu, też między dwoma kobietami. Obie są piękne i młode. Malczewski przyciska lewą dłonią do piersi jakby własną głowę, bo nie jest to czaszka. Gest jednak jest teatralny: artysta jak Hamlet trzyma ową głowę niczym czaszkę Yorika. Głowa ta została pokazana z góry tak, że oglądamy lśniąca łysinę, starczący nos z rozdętymi chrapami. Drugą dłonią malarz 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 Bałowej. Pióro we włosach upodabnia ją do wizerunku z 1905 roku, na którym została pokazana jako Chimera strzegąca Zatrutej Studni. Wygięta niczym pręty barokowej kraty węże ujmują nagie piersi kobiety w mocne sploty. Gady tworzą ornament zarówno na ciele kobiety, jak i w przestrzeni wokół niej. Jeden z węży dotyka piersi artysty. Tak wyeksponowane węż-



Jacek Malczewski, *Rusalki. Opętany*, 1887

że stają się atrybutem kobiety. Oba wcielenia Marii Balowej dominują nad artystą, który, niższy, został dosłownie zamknięty w uścisku ich ciał. Kobiety spod spuszczonej powiek patrzą z góry na zadumanego malarza, ich twarze są łagode, piękne, spokojne. Artysta ukazał siebie nie tyle jako zdominowanego przez kobietę, ile widzianego z jej perspektywy. W małym skrawku pejzażu oglądamy kwintesencję ziemi: niebo, wodę, góry.

Na tym obrazie więc Malczewski prowadzi przez świat ukazany w sumie żywiołów Pegaza i Muzę. Przeciska się z tymi towarzyszami przez swoistą Skyllę i Charybdę, ale w przeciwieństwie do mitu nie grozi mu z ich strony niebezpieczeństwo. Maria Balowa, której podwojone ciało stwarza specyficzną szczelinę, ukazana została jako piękna Chimera lub równie piękna Meduza–matka Pegaza. W tym kontekście można też zastanawiać się nad pozytywną interpretacją węży, które były również atrybutami Asklepiosa–patrona sztuki lekarskiej. Wężę reprezentowałyby 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, przekształcanie życia. A wszak miłość nie tylko zmienia życie ale także leczy.

Kobiety, czy raczej Maria Balowa, zajmują najwięcej miejsca w obrazie, podobnie jak na powstałym rok później płótnie *Chwila tworzenia. Harpia we śnie*. I tu Balowa wypełnia swoją postacią cały świat artysty. Stała się 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 słoczonych postaci przypomina monumentalnym rozmachem weneckie freski z XVIII wieku, zwłaszcza Tiepola. Efekt ten wzmacnia jasny, radosny koloryt i cienko, „freskowo” kładziona farba. Sporo w tym obrazie innych nawiązań do malarstwa włoskiego, również XV i XVI wieku. Naga opleciona węzami Maria Balowa dominująca w pejzażu na tle nieba w oczywisty sposób narzuca skojarzenia ze znanym portretem Simonetty Vespucci Pierra di Cosima z Chantilly. Wąż układający się w delikatny biżuteryjny klejnot na ciele florenckiej piękności oplata Balową stalowym splotem. Natomiast sama postać sławnej z urody modelki Malczewskiego, charakterystyka jej ciała, a zwłaszcza włosów, falujących, spiętych modą findesiećlową, obfitych, ciężkich nad karkiem, wywodzi się z tradycji jasnowłosych bogiń stworzonych przez Tycjana, Tintoretta i Tiepola. Bohaterowie

płócien Tintoretta posłużyli artyście za model własnej postaci. Mężczyzn o czaszkach łysych, gładkich i lśniących znamy choćby z wiedeńskiej grupy *Zuzanny i starców*. Schemat kompozycyjny – umieszczenie głównej postaci pośrodku z adorantami po bokach – nawiązuje do najpopularniejszego renesansowego tematu *Sacra Conversazione* spełnianej w idealizowanym pejzażu. Schemat ten zastosował Malczewski po raz pierwszy w portrecie Wielopolskiego jako Heraklesa, a wykorzystywał potem wielokrotnie. Zwłaszcza w autoportretach z nagimi kobietami, najślawniejszy z nich powstał w 1916 roku. 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 malarzy renesansowych i barokowych pracujących dla dworów królewskich, nie poddają się jednoznacznej interpretacji. Uniwersalny język mitologiczny pozwalał na skrywanie pod pretekstem alegorii politycznych osobistych emocji władcy, a czasem samego artysty. Na zamku hradeckim w Pradze na zlecenie cesarza Rudolfa II tworzono liczne apoteozy tego władcy. Odzianego monarchę, najczęściej zakutego w zbroję, otaczały nagie niewiasty personifikujące różne cnoty. Ich mitologiczne imiona pozwalały na spełnienie ważnej roli w propagandzie politycznej. „Patologia mitu”, jak widać, ma długą tradycję. Obrazy oficjalnie głoszące pochwałę męstwa i sprawiedliwości cesarza jednocześnie zadowalały jego erotyczne gusta łagodną pornografią.

Wiele obrazów Malczewskiego nie różni się w swym istotnym przesłaniu od tych dzieł manierystycznych. Mitologiczne postacie na wielu płótnach artysty służyły politycznej propagandzie. Można jednak sądzić, że interesujący nas obraz jest od niej wolny, można to płótno nazwać *Apoteozą artysty i jego Muzy*. Oglądamy tu obok samego malarza mitologiczne personifikacje sztuki–Pegaza, Muzę–idealną służebnicę Apollina oraz współczesną kobietę–Muzę artysty–źródło bezpośredniej inspiracji twórczej. To właśnie dzięki tej Muzie, objętej szczególną opieką skrzydeł Pegaza–symbolu sztuki, dokonała się w tym obrazie apoteoza artysty i jego Muzy. To dzięki Muzie sztuka artysty osiągnęła doskonałą pełnię. Mitologia, która spełniała w twórczości Malczewskiego fundamentalną rolę, po raz kolejny okazała się inspiratorką jego sztuki. Mit bowiem pozwolił artyście ponownie spojrzeć na życie jak na pozegę, w której sam uczestniczył.