

Kinga Skwira: Zmysłowość i patriotyzm – o malarstwie Jacka Malczewskiego

Matejko, malarz-instytucja, szukał godnego dziedzica dla polskiego malarstwa historycznego. Malczewski zaś, mimo iż dzielił przekonanie Matejki o wysokim statusie artysty i jego szczególnej roli we wspólnocie, szukał samodzielności twórczej i postanowił w inny sposób korzystać w swoim malarstwie z historii – pisze Kinga Skwira w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Polskość jak malowana”.

Powstały we Francji w drugiej połowie lat 80. XIX wieku symbolizm był sprzeciwem wobec dotychczas panujących kierunków w malarstwie. W związku ze słabnącą w ciągu dwóch ostatnich dekad XIX wieku wiarą w moc rozumu, symbolizm stał się odpowiedzią na niedomagania scjentystycznego poglądu na świat. Poznanie materialnej strony rzeczywistości okazało się niewystarczające, a obraz świata bez elementu duchowości został uznany za niepełny, malarze zwrócili się zatem w stronę tego, co ponadzmysłowe. Próbę opisu nowego rodzaju malarstwa podjął Albert Aurier w artykule *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin*. Określił on nową sztukę jako idealistyczną i antyiluzjonistyczną. Celem malarstwa miało być odtąd danie wyrazu ideom poprzez powszechnie zrozumiałe formy.

Symbolizm był również kontrą przeciw nurtowi, który dotąd uważany był za najbardziej modernistyczny: impresjonizmowi. Impresjonizm stawiał sobie za cel uchwycenie przelotnych wrażeń wzrokowych,

podczas gdy dla symbolistów postrzegana poprzez zmysły rzeczywistość była jedynie punktem wyjścia do twórczości artystycznej. Widzialny obraz, który utrwalić pragnęli impresjoniści, dla malarzy z nurtu symbolizmu pełnił funkcję służebną. Utrwalana rzeczywistość nie była celem samym w sobie, a jedynie znakiem, otwierającym na to, co ponadzmysłowe i niewyraźne.

W polskiej rzeczywistości malarskiej XIX wieku szczególną rolę odgrywało malarstwo historyczne, jako scalające i utrwalające świadomość narodu w czasie zaborów. Apogeum historycyzmu przypada na lata 70. XIX wieku, kiedy Matejko w Krakowie osiąga szczyt sławy, jednak w latach 80. los malarstwa historycznego odwraca się; w warszawskim czasopiśmie „Wędrowiec” pojawia się krytyka tego nurtu. Po odzyskaniu niepodległości malarstwo historyczne traci swą funkcję oddziaływania na świadomość zbiorowości, przynajmniej w dotychczasowym znaczeniu.

Z tych warunków historyczno-malarskich wyrasta postać Jacka Malczewskiego. Początkowo uczeń Matejki, dość wcześnie poróżnił się ze swoim mistrzem. Matejko, malarz-instytucja, szukał godnego dziedzica dla polskiego malarstwa historycznego. Malczewski zaś, mimo iż dzielił przekonanie Matejki o wysokim statusie artysty i jego szczególnej roli we wspólnocie, szukał samodzielności twórczej i postanowił w inny sposób korzystać w swoim malarstwie z historii.

Malczewski stworzył symboliczne malarstwo o treści patriotycznej. Zespalał w swoich obrazach świat rzeczywisty oraz wizyjny, wykorzystał modernistyczne malarstwo europejskie do opowieści o narodowej tożsamości. W jego najbardziej znanym obrazie *Melancholia*

(1894) pamięć o klęskach połączona z poczuciem wielkości narodu, a wywodząca się z malarstwa historiozoficznego Matejki, znajduje wyraz poprzez środki właściwe malarstwu symbolicznemu.

Malczewski dzieli z poetami romantyzmu przekonanie o szczególnej roli poety i skłonność do autorefleksji oraz postrzeganie przyrody jako odbicia duchowego wymiaru egzystencji

Symbolizm
Malczewskiego ma korzenie romantyczne. Z domu wyniósł on zamiłowanie do poezji Słowackiego, które wpoił mu jego ojciec, Julian Malczewski. Z

poetami romantyzmu Malczewski dzieli przekonanie o szczególnej roli poety i skłonność do autorefleksji (stąd liczne autoportrety i posądzanie malarza o egotyzm) oraz postrzeganie przyrody jako odbicia duchowego wymiaru egzystencji. Na słynnym *Autoportrecie w zbroi* (1914) malarz przedstawia swoją twarz jako pociągłą i ascetyczną, poprzez którą przebija siła charakteru. Jej napięty wyraz nie zdradza żadnych przeżyć duchowych (tak jak i w innych autoportretach; życie wewnętrzne ukazane jest na nich „na zewnątrz”, poprzez krajobraz lub strój). Prostota kompozycji, ograniczona kolorystyka oraz nieurozmaicone czarne tło podkreślają patos obrazu. Kontrastujący ze zbroją różowy aster znajdujący się na piersi poety czyni z niego rycerza sztuki, zdolnego do poświęceń w imię świata wartości. Jednocześnie przedstawianie postaci jest uderzająco cielesne – namalowana na pierwszym planie i wychodząca niemal poza ramy obrazu, narzuca się wręcz swoją fizycznością.

Oprócz twórczego przeformułowania polskiej tradycji romantycznej i malarstwa historycznego poprzez właściwe symbolizmowi środki wyrazu, szczególnie interesujący jest zespół wyobrażeń stale powracający w malarstwie Malczewskiego, będący skrzyżowaniem mitologii i ikonografii chrześcijańskiej. W wyobraźni artysty figury mitologiczne zostały oderwane od zależności historycznej i geograficznej, a poprzez swój ponadczasowy charakter zyskały wartości archetypiczne. Fauny i anioły występują na tle tradycyjnego, polskiego krajobrazu, podobnie jak portretowane wielokrotnie chimery, o masywnych ciałach i monstualnych nogach, symbolizujące zmysłowość natury oraz moc instynktów. W obrazie *Tobiasz z harpią* (1909 r.) każda z trzech postaci – Tobiasz, harpia oraz anioł – namalowana jest w równie realistyczny sposób; jedynie w harpii, jako jedynej, na którą pada słońce, jest jakby więcej życia, podczas gdy Tobiasz wraz z aniołem pozostają w cieniu, zepchnięci na prawą stronę kompozycji.

*Symbolizm Malczewskiego
mieścił w sobie zarówno sferę
sacrum jak i to, co zmysłowe*

Zespolecie
mitologicznego
świata wyobrażeń,
wątków
chrześcijańskich
oraz elementów

pochodzących z rodzimych stron znajduje swój wyraz w obrazie *Mój pogrzeb*, podsumowującym – jak wskazuje tytuł – twórczość i życie artysty. Na prawej i lewej części tryptyku – formie pochodzącej ze średniowiecza, którą upodobali sobie symboliści – Malczewski przedstawia dwa dziwaczne kondukty żałobne na tle rozległego, zimowego krajobrazu. Uczestniczą w nich zarówno fauny z szacunkiem dźwigające ciało zmarłego, jak i stare kobiety wiejskie, ubrane w

charakterystyczne dla okolic Radomia (miejsca urodzin malarza) granatowo-białe zapaski ludowe. Dwie spośród nich, kroczące na czele pochodów, niosą krucyfiksy. Z procesją religijną, w którą wdarły się mitologiczne stwory, kontrastuje środkowa część tryptyku, przedstawiająca autoportret Malczewskiego siedzącego na słonecznej plaży z rozbawioną harpią u stóp, kopiącą artyście jego własny grób. Części te, odmienne kolorystycznie, ukazują syntetyczność wyobraźni Malczewskiego, który potrafił włączyć figury mitologiczne w nawet najbardziej osobiste przeżycia, zgłębiając w ten sposób zarówno świat duchowy, jak i zmysłowy, afirmując życie i śmierć.

Symbolizm Malczewskiego mieścił w sobie zarówno sferę sacrum jak i to, co zmysłowe; znalazł wyraz dla archetypicznych wyobrażeń mitologicznych i wydarzeń historycznych ważnych dla narodu. W jego malarstwie równie cielesne są harpie, jak *Chrystus w Emaus*. Wszystkie te elementy, jak również synkretyzm oraz bogactwo wyobraźni ukazane na tle pejzażu polskiego składające się na twórczość Malczewskiego, stanowią godną odpowiedź na malarstwo historiozoficzne Matejki.

Kinga Skwira