Marta Smolińska-Byczuk

O STOSUNKU SZTUKI DO NATURY. PRAKTYKA I TEORIA ARTYSTYCZNA MŁODEGO MEHOFFERA

Twórczość młodzieńczą cechuje bardzo często poszukiwawczy charakter, czytelny w podejmowaniu licznych prób odnalezienia własnej drogi twórczej oraz indywidualnych środków wyrazu, zgodnych z temperamentem danego artysty[1]. Analogiczne znamiona nosi dorobek artystyczny młodego[2] Józefa Mehoffera, dla którego kluczowym zadaniem staje się określenie osobistego poglądu na stosunek sztuki do natury.

Z doprecyzowaniem owej odwiecznej i niezbywalnej relacji sztuka – natura wedle indywidualnych kategorii Mehoffer zmaga się zarówno jako praktyk, jak i teoretyk. We wczesnym etapie twórczości powstają trzy teksty teoretyczne: dwa niepublikowane, pozostające w zbiorach rękopisów Ossolineum we Wrocławiu *Rozważania o sztuce*[3] z 1893 roku oraz *Filozofia w sztuce*[4] z roku 1895, a także jeden publikowany na łamach „Przeglądu Polskiego" zatytułowany *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*[5] z 1896 roku. Mehofferowe zapatrywania na transponowanie rzeczywistości na płaszczyznę, wcześniej niż w tekstach, ujawniają się jednak w realizacjach malarskich. Praktyka wyprzedza teorię, pióro podąża za osiągnięciami pędzla, a słowne deklaracje ewidentnie wywodzą się z własnych doświadczeń młodego twórcy. Kompozycje, pozornie wolne od manifestowania poglądów na stosunek sztuki do natury, w trakcie wy-

---

[1] Por. W. Juszczak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979.

[2] Lata młodzieńczej twórczości wieńczy rok 1898, zamykający etap poszukiwawczy i zwiastujący okrzepnięcie Mehoffera jako artysty świadomie operującego wybranymi środkami malarskimi. Do czasu około 1902-1903 trwa okres przejściowy wiodący ku dokonaniom dojrzałym. Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, rozprawa doktorska pisana w IHS UAM pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Suchockiego, Poznań 2003.

[3] J. Mehoffer, *Rozważania o sztuce*, 1893, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 12785/II, s. 1-4.

[4] Idem, *Filozofia w sztuce*, 1895, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 12785/II, s. 7-12.

[5] Idem, *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*, „Przegląd Polski", t. 4 (124), R. XXXI, 1897, s. 1-30.

trwałego badania ich wizualnych osobliwości ujawniają wątki autotematyczne i pozwalają się postrzegać jako pierwsze świadectwa konsolidacji czy krzepnięcia własnego, niepewnego jeszcze przekonania w kwestii ogólnie pojętej relacji malarstwa do odzwierciedlanej rzeczywistości.

Z zagadnieniem stosunku sztuki do natury, rozumianej zarówno jako przyroda, jak i jako rzeczywistość, wiąże się również problem iluzji, prawdy i fałszu w sztuce. Rozwiązywanie konkretnych artystycznych wyzwań skłania Mehoffera do podejmowania decyzji i dokonywania rozstrzygnięć, wiodących ku krystalizacji twórczej indywidualności i prób definiowania się jako malarza. Zmagania z płaszczyzną w trakcie tłumaczenia przestrzeni na język barw i linii usposabiają do zadeklarowania poglądów za pomocą środków malarskich, doprecyzowanych następnie w wypowiedziach teoretycznych. We wczesnym *œuvre* Mehoffera pojawiają się dzieła, które problem autotematyzmu stawiają **wprost**, eksponując go jako zagadnienie centralne.

Pierwszym dziełem o wyraźnym zacięciu autotematycznym i znamionach malarstwa o malarstwie jest projekt kurtyny krakowskiej z przełomu lat 1891/1892. Oba wczesne niepublikowane teksty *Rozważania o sztuce* i *Filozofia w sztuce* dotykają problematyki niemożności wyuczenia się sztuki w szkole i wskazują słabości akademickiego systemu edukacji, nie analizując kwestii odniesień sztuki do natury w sposób tak bezpośredni, jak czyni to projekt teatralnej kurtyny.

Drugim dziełem autotematycznym jest *Portret Konstantego Laszczki*, powstały w 1894 roku. Mehoffer, ukazując wizerunek rzeźbiarza we wnętrzu pracowni, podnosi problem kondycji twórcy, uwikłanego w skomplikowane relacje z otaczającą go rzeczywistością.

Rok 1895 przynosi kolejną „wypowiedź", dotyczącą kluczowego dla Mehoffera aspektu tworzenia, a zawartą w pozornie „czystym" tematycznie płótnie *Drobiazgi na kominku*. Podobnie jak w przypadku projektu kurtyny, kompozycja ta ujawnia zapatrywania młodego malarza na istotę malarstwa i jego rolę w stosunku do przetwarzania natury. Już w rok później Mehoffer pisze *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury* i formułuje w nich, skrystalizowane już wcześniej w praktyce, idee. Poglądy teoretyczne znajdują odzwierciedlenie w kolejnych dziełach, potwierdzających stopniowe dojrzewanie artystyczne oraz odkrycie środków wyrazu adekwatnych do temperamentu i indywidualnego rytmu rozwoju. Mehofferowa sztuka przetwarza naturę, potęgując jej cechy dekoracyjne i poddając wybrane motywy zabiegowi stylizacji. Istotny zawsze pozostaje temat przedstawienia, wykluczający zbyt daleko idące modyfikacje i przekształcenia rzeczywistych wyglądów. W artystycznej praktyce młody Mehoffer zakreśla granice trawestowania natury i sugeruje, że stylizacja nie może przekroczyć cezury, poza którą postać ludzka stałaby się jedynie ornamentem lub zyskałaby nowe oblicze przesadnie oddalone od

pierwotnego wizerunku znanego z natury. Ową granicę wytycza i zakreśla praktyka; tekst teoretyczny zadania tego nie podejmuje i z tego właśnie powodu może wydawać się o wiele bardziej postępowy w stosunku do malarstwa, jakie w owym czasie Mehoffer tworzy. Deklaracja przetwarzania natury, ujmowania jej w karby stylu oraz potęgowania wyselekcjonowanych aspektów stwarza wrażenie ogólnej zgodności z postawą Maurice'a Denisa. Dopiero w wyniku zestawienia dokonań Mehoffera-teoretyka z dokonaniami Mehoffera-praktyka oraz analizy poszczególnych stwierdzeń, zawartych w tekście, okazuje się, że młody twórca sytuuje się znacznie bliżej pozycji wierności naturze niż jej przetwarzania w duchu podobnym do zapatrywań kręgu Nabis. Paradoksalnie znacznie bliższe powinowactwo Mehofferowych *Uwag o sztuce i jej stosunku do natury* pozwala się wytropić w porównaniu ze spuścizną piśmienniczą krytyka z kręgu naturalistów warszawskich Stanisława Witkiewicza. Artystyczna osobowość Mehoffera w zasadniczych zrębach kształtuje się już w Krakowie, a Paryż jedynie ją modyfikuje i podpowiada możliwości odważniejszego przetwarzania natury zgodnie z własnym pulsem ewolucji ku stylowi dojrzałemu.

Jako następne dzieło, oscylujące wokół problematyki relacji rzeczywistość – malarstwo, a zarazem stanowiące swego rodzaju pomost pomiędzy wczesnym etapem twórczości a okresem dojrzałym, jawi się projekt fryzu na Pałac Sztuki w Krakowie pod znamiennym tytułem *Natura i Sztuka* lub *Sztuka ukazująca Geniuszowi Naturę* z lat 1899-1901. W tym niezrealizowanym dziele artysta potwierdza swą wierność określonym wcześniej pryncypiom i w języku malarstwa formułuje kolejny „traktat" o sztuce i jej stosunku do natury.

Jak w planie szczegółowym, obserwowany na osi czasu, przebiega rozwój Mehofferowego poglądu na stosunek sztuki do natury? Odpowiedzi na powyższe pytania mogą przynieść jedynie analizy poszczególnych dzieł – zarówno malarskich, jak i teoretycznych.

PROJEKT KURTYNY KRAKOWSKIEJ – CZYLI PIERWSZA MALARSKA DEKLARACJA POGLĄDÓW NA STOSUNEK SZTUKI DO NATURY

W marcu 1892 roku Mehoffer pisze z Paryża do matki:

> Kurtyny za parę dni wyślemy – ale uprzedzam Matusię aby (...) sobie nadziei nie robiła – bo pierwsze o ile mi się zdaje konkurs ogłoszono tylko dla formy (...), a drugie to co ja poślę jest takie, że jury musiałoby być **dosyć liberalnie usposobione** [podkreślenie moje – M. S.-B.], aby nad tym się zatrzymać (...)[6].

[6] J. Mehoffer, Listy do matki Aldony z Polikowskich Mehofferowej, rkps w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. 7373 (Pol., 1891-1899, 2 tomy, 135 listów). [W cyt. zastosowano zasady modernizacji pisowni przyjęte w edycjach naukowych tekstów XIX-wiecznych – przyp. Redakcji].

1. Józef Mehoffer, *Projekt kurtyny krakowskiej*, 1891-92, szkic, akwarela, papier, 51 × 68,5 cm, Muzeum UJ w Krakowie, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. II. 1

2. Józef Mehoffer, *Projekt kurtyny krakowskiej*, 1891-92, szkic, olej, tektura, 50,8 × 68 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. II. 2

3. Józef Mehoffer, *Projekt kurtyny krakowskiej*, 1891-92, szkic, olej, tektura, 49 × 69,5 cm, własność prywatna, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. II. 3

4. Józef Mehoffer, *Projekt kurtyny krakowskiej*, 1891-92, wersja konkursowa, olej, płótno, 112,5 × 144 cm, Muzeum UJ w Krakowie, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. II. 4

Jak Mehoffer rozumie liberalność jury? Dlaczego obawia się, że projekt kurtyny nie uzyska w Krakowie aprobaty?

W liście do matki nie pojawia się określenie realizacji jako zbyt nowoczesnej, ale artysta obawia się niezrozumienia i zdaje sobie sprawę, że posyła na krakowski grunt pracę odmienną od tamtejszego sposobu postrzegania malarstwa.

Prawdopodobnie w oczach Mehoffera odmienność ta polega na odejściu od tradycji, preferującej w teatralnych kurtynach przedstawienia literackie, związane z tematyką antyczną, nawiązujące do dramatów starożytnych.

W trzech szkicach wstępnych[7] (il. 1-3) artysta ukazuje scenę teatralną pozbawioną tylnej ściany, otwierającą się na zaludnioną, tętniącą życiem ulicę[8]. Po lewej stronie sceny znajdują się Muzy, obserwujące grono ówczesnych aktorów krakowskich, zgromadzonych naprzeciwko i prezentujących się antycznym patronkom sztuk[9]. Obecność Muz nawiązuje do tradycji, wpisując się równocześnie w domniemane oczekiwania oceniających projekty. Nowatorskim pomysłem artysty jest wprowadzenie do kompozycji postaci żyjących słynnych artystów dramatycznych, grających na deskach krakowskiego teatru, pieczołowicie odmalowanych z nadesłanych do Paryża fotografii[10]. Mehofferowi niezwykle zależy na dokładnym oddaniu wizerunków aktorów, pragnie uhonorować i uwiecznić zespół krakowskiego teatru, prezentując go przed obliczem patronek sztuk. Na scenie nie odbywa się więc konkretne przedstawienie, ale mimo to zostaje zachowana konwencja teatralna, w której wszystko jest ułudą. Zderzenie postaci Muz i sylwetek współczesnych malarzowi aktorów wprowadza specyficzne napięcie pomiędzy uniwersalnością a konkretnym momentem czasowym. Osadzenie w czasie, w epoce schyłku XIX wieku, potwierdzają także stroje ludzi spacerujących za sceną w perspektywie ulicy oświetlonej światłem latarni. W kompozycji Mehoffera spotykają się dwa odmienne światy – antyczny i współczesny. Bycie aktorem, kreowanie ról, życie w świecie konwencji i ułudy gwarantuje kontakt z idealną kulturą antyczną, z samym źródłem sztuki dramatycznej.

---

[7] Projekty kurtyny 1891-1892: akwarela na papierze, 51 × 68,5 cm, nie sygnowany, wł. Muzeum UJ w Krakowie; olej na tekturze, 50,8 × 68 cm, nie sygnowany, wl. Muzeum Narodowe w Poznaniu; olej na tekturze, 49 × 69,5 cm, sygn. p. d.: Józef Mehoffer, wł. prywatna.

[8] Mehoffer prosi Karola Maszkowskiego o przysłanie rysunku plant i ulicy Lubicz w Krakowie. Zob. J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 122 (zapis z 25 października 1892 roku).

[9] Por. z opisem w *Dzienniku*: Ibidem, s. 55-57 (zapis z 20 września 1891 roku).

[10] Mehoffer prosi o przesłanie fotografii z podobiznami aktorów między innymi w liście do matki z 5 marca 1891 roku. Zob. J. Mehoffer, Listy do matki Aldony z Polikowskich Mehofferowej, op. cit.

5. Utagawa Toyoharu, *Widok teatru w Edo tuż przed rozpoczęciem kaomise*, Tokio, Muzeum Narodowe, repr. za: T. T. Clark, *Osamu Ueda, The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago 1994, il. 7

6. Jan Matejko, *Dzieje cywilizacji w Polsce. Klęska lignicka*. Odrodzenie. R.P. 1241, 1888, Zamek Królewski w Warszawie, repr. za: E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce"*, Warszawa 1998, il. V

Mehofferowa idea, nawiązując do tradycji malarskiej, dzięki wprowadzeniu sylwetek Muz, jednocześnie tradycji tej zaprzecza, przedstawiając postaci współczesnych artystów sceny krakowskiej. Owo zetknięcie dwóch światów i predylekcja do przekraczania granic konwencji rysuje się jako cecha znamienna dla młodzieńczego okresu twórczości Mehoffera, wciąż poszukującego własnej drogi twórczej.

Tego rodzaju pomysł na rozegranie kompozycji na kurtynę krakowską wydaje się artyście prawdziwy, autentyczny i najlepiej odpowiadający osobliwościom świata teatru, sytuującego się poza czasem i realnością, a jednocześnie dotykającego tej realności przy pomocy ułudy.

Wersja akwarelowa jest dopracowana, wygładzona, grupa Muz przypomina kompozycję nieledwie pomnikową, czy typowo akademicką z zaakcentowanymi studiami draperii i retorycznych póz. Wobec sztywności i skostnienia układu projekt akwarelowy wydaje się być pierwszym w kolejności w trakcie prac nad kurtyną. Następną wersję stanowią prawdopodobnie dwie bardzo zbliżone kompozycje olejne na tekturze, zdradzające kierunek poszukiwań Mehoffera, skupionego na „ożywianiu" układu kompozycyjnego. Postaci, zarówno Muz, jak i aktorów, zyskują większą naturalność ruchów i swobodę ustawienia. Aktorzy „rozsypują się" po prawej stronie sceny w sposób bardziej nieskrępowany, a rolę pośrednika pomiędzy nimi a patronkami sztuk zyskuje, nieobecny w wersji akwarelowej, mężczyzna we fraku. Postać ta w projekcie z Muzeum Narodowego w Poznaniu gestem zachęca aktorów do zbliżenia się ku Muzom lub prezentuje antycznym boginiom krakowski zespół. W drugim projekcie olejnym na tekturze postać we fraku zwraca się ku dwóm aktorkom i prawdopodobnie wręcza im wieńce laurowe.

Obecność mężczyzny, pośredniczącego pomiędzy światem antycznym a współczesnym Mehofferowi i modyfikacje jego póz sugerują poszukiwania sposobu na jak najlepsze połączenie obu sfer, na stworzenie swego rodzaju figury zawiasowej, spajającej dwa odmienne porządki czasowe – uniwersalny i wpisany w schyłek XIX wieku.

Obie wersje olejne zdradzają także Mehofferowe upodobanie do rozjaśnienia palety barwnej i swobodnego prowadzenia pędzla, bez zacierania śladów jego pracy. Kompozycje rozświetla duża ilość żółcieni, skontrastowanych z czerwienią kurtyn i chodnika na scenie oraz z błękitem nieba. Projekty, dzięki zastosowaniu jasnej, żywej kolorystyki, zyskują na dekoracyjności, wzmagającej się szczególnie w miejscach stykania się barw ciepłych z zimnymi. Dekoracyjność ujawnia się również w wijących się liniach zasłon, załamaniach zwieszających się tkanin, w konturach postaci i ich wielokolorowych kostiumach. Widoczny w tle tłum staje się w zasadzie zespołem plam barwnych, jedynie markujących poszczególne sylwetki ludzkie znikające w głębi ulicy pod zielenią koron drzew.

Wersja ostateczna[11], posłana na konkurs, wydaje się nieco zaskakująca w kontekście pierwszych prób, wykonanych akwarelą i olejem na tekturze. Kolorystyka zostaje wygaszona, ginie widoczny dukt pociągnięć pędzla, zanika swoboda wstępnych studiów, ustępując wykończeniu i dopracowaniu. W kwietniu 1892 roku, a więc tuż po wysłaniu projektów na konkurs, Wyspiański pisał do Karola Maszkowskiego:

> Bezwarunkowo nie odróżniam studium od obrazu – (...) bezwarunkowo nie rozumiem co to znaczy – kompozycja stylowa, może być tylko kompozycja stylowa – nie rozumiem co to znaczy kolory za jasne i za kolorowe – jak również nie rozumiem co to znaczy „otrzepać się z miłości" – wszystko to jak się domyślisz są pojęcia staroświeckie Mehoffera – pasje mnie biorą (...) – a rozumiesz że zawsze milsza młoda żonka lub kochanka niż stara guwernantka[12].

W oczach Wyspiańskiego, prawdopodobnie po dyskusjach w trakcie pracy nad projektami kurtyny, Mehoffer jawi się jako staroświecki, ostrożny, operujący pojęciami wyuczonymi w szkole i krępującymi malarski temperament.

Zbyt kolorowa i jasna kompozycja ulega stonowaniu, kontrasty chromatyczne i ostrość barw zostają wyciszone. Rodzi się jednak wątpliwość, która z wersji jest w oczach Mehoffera bliższa prawdy, która bardziej odpowiada własnym pryncypiom artysty, wedle których wartościuje on malarstwo? Do którego projektu jury, zdaniem twórcy, musiałoby być usposobione liberalniej?

Mehoffer decyduje się na posłanie wersji „wygładzonej", w jego oczach wykończonej, dopracowanej, dojrzalszej i tym samym deklaruje swój ówczesny pogląd na sztukę. Studia wstępne stanowią tylko etapy przygotowawcze, w których wrażenie odebrane z natury nie podlega jeszcze silnej konwencjonalizacji, wymyka się karbom stylizacji i skłania do eksperymentowania. Po etapie „laboratoryjnym" przychodzi czas kreowania kompozycji stylowej, w której styl i dążenie do dekoracyjności zaczynają dominować nad wrażeniem odebranym z natury, podejmując grę z malarskimi konwencjami solidnej sztuki świadomej swoich środków. Młody Mehoffer zmierza drogą od natury, poprzez styl ku prawdzie. Prawdziwa jest więc w jego oczach dopiero finalna wersja, podporządkowana ogólnemu wrażeniu strojności, przepychu barw i gry świateł.

Najciekawsze modyfikacje w stosunku do studiów przygotowawczych zachodzą w sferze kompozycji i ustawienia postaci na scenie. Znikają Muzy, a jako substytut ich pierwotnej obecności pozostaje jedynie posąg

---

[11] Projekt kurtyny, wersja konkursowa; olej na płótnie; 112,5 × 144 cm; nie sygnowany; napis hasło konkursowe p. g.: *Światła i światełka*; wł. Muzeum UJ w Krakowie.

[12] Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, *Listy zebrane*, t. 3, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, s. 206, list z 2-3 kwietnia 1892 roku.

Melpomeny z maską w lewej dłoni. Statua stoi po lewej stronie, w miejscu granicznym pomiędzy sceną a ulicą w tle. Sposób jej przedstawienia nie wyjaśnia, czy rzeźba znajduje się już na wolnym powietrzu, czy jeszcze wewnątrz teatru, a tym samym sugeruje, że jest ona swego rodzaju pośrednikiem, łącznikiem czy zwornikiem pomiędzy sferą aktorów a światem swobodnie spacerującej potencjalnej widowni.

W miejscu, zajmowanym wcześniej przez Muzy, pojawiają się czterej aktorzy, jeden z nich w kostiumie scenicznym z instrumentem muzycznym. Pozostali, siedząc lub stojąc, prezentują eleganckie ubiory, nie kojarzące się z żadną kreacją teatralną. Mężczyzna, siedzący na krześle najbardziej wysuniętym ku środkowi sceny, spogląda w kierunku widza kompozycji, a jednocześnie przywołuje widownię, która powinna znajdować się we wnętrzu budynku teatru. Widz teatralny zostaje utożsamiony z widzem kompozycji, ponieważ namalowana scena rozpoczyna się wraz z dolną krawędzią pola obrazowego. Pojawia się jednak również widownia nieco niekonwencjonalna, zaglądająca na scenę dzięki nieobecności pleców scenicznego pudła. Publiczność ta, przechadzająca się w wieczornej scenerii miasta, zagląda mimochodem do wnętrza teatru, przystaje na chwilę, obserwuje lub spaceruje nie zwracając uwagi na osobliwe ustawienie sceny. Dwaj młodzieńcy, ukazani najbliżej krawędzi podestu, przypominają sylwetki Mehoffera i Wyspiańskiego – to właśnie oni wykazują największe zainteresowanie teatrem spośród spacerującego tłumu. Pozostali spacerowicze zdają się być zaabsorbowani przechadzką, rzeczywistym życiem tętniącym wokół nich na ruchliwej ulicy.

Widzowie, stojący przed obrazem lub siedzący we wnętrzu teatru, wraz z widownią z przeciwnej strony sceny, uosabianej szczególnie przez postaci o fizjonomiach Mehoffera i Wyspiańskiego, oglądają deski teatru i stojących na nich aktorów z dwóch stron, zupełnie nietypowo, niekonwencjonalnie. Artyści dramatyczni są obserwowani jednocześnie z przodu i z tyłu otwartej na przestrzał sceny.

Obydwie widownie, ta potencjalna w klasycznym miejscu, i ta niecodzienna za plecami sceny, są oddzielone od siebie deskami, na których zjawiają się aktorzy. W wersjach przygotowawczych mocny, horyzontalny pas chodnika, rozwiniętego miedzy Muzami a aktorami, nie pozwalał na przekroczenie tej granicy, czy połączenie obu domen przypisanych widzom. W projekcie finalnym znika budka suflera i czerwony chodnik, a na ich miejsce pojawiają się pasy ułożone w poprzek estrady, łączące niczym trakt sferę przed i za sceną. Trakt ów pozostaje pusty, by tym bardziej podkreślić swoją obecność i rolę pomostu przecinającego podest.

Puste centrum sceny sugeruje, że obecnie nic się na niej nie dzieje, nie odbywa się żadne konkretne przedstawienie. Aktorzy przebywają na deskach jako oni sami, prezentują siebie samych w chwili rozluźnienia

teatralnej konwencji, gdy nie muszą niczego udawać. Liczne, leżące u ich stóp kwiaty jawią się jako świadectwo aplauzu po zakończonym spektaklu.

Scena funkcjonuje w tym kontekście jako przegroda, granica, pomost pomiędzy widzem teatralnym, utożsamionym z widzem obrazu, a przechadzającym się w tle tłumem. Widz teatralny, podobnie jak oglądający kompozycję malarską, nastawia się na konwencjonalność tego, co zobaczy, zdaje sobie sprawę, że za pomocą ułudy i umownych środków będzie mógł, paradoksalnie, ujrzeć prawdę. Teatr za pomocą wysublimowanych dekoracji, scenografii, udawania i gry aktorskiej, pod warunkiem zaakceptowania konwencji, odkryje prawdę i opowie o tajnikach ludzkiej duszy. Zapleczem tak rozumianego teatru jest prawdziwa, codzienna egzystencja, uosabiana w Mehofferowej kompozycji przez tętniący życiem tłum amatorów wieczornych spacerów. Statua Melpomeny sytuuje się pomiędzy sceną a ulicą miasta, którego mieszkańcy nie tylko chadzają do teatru, by zasiąść na widowni, lecz ich atrakcyjność dla teatru polega także na inspirowaniu tego, co dzieje się na estradzie w trakcie spektaklu. Brak tylnej ściany scenicznego pudła odsłania to, co daje teatrowi natchnienie, obnaża jego rzeczywiste „zaplecze". Prawda życia zamienia się w fikcję, złudę, zmyślenie, by wywrzeć na widzu wrażenie prawdy, przekonać go i zawładnąć jego wyobraźnią.

Podobnie Mehoffer postrzega malarstwo – najpierw czerpiące ze źródła natury, potem ujmujące ją w ramy stylizacji, by oglądający obraz mógł odebrać wrażenie prawdziwości i dać się uwieść konwencji. Utożsamienie widza teatralnego z widzem stającym przed projektem kurtyny uprawomocnia dostrzeganie tego rodzaju paralel pomiędzy rozumieniem sztuki teatralnej a postrzeganiem sztuk plastycznych oraz pozwala domyślać się, że dla Mehoffera porównanie to mogło być jak najbardziej oczywiste. Obraz pełni rolę sceny teatralnej, a scena staje się obrazem. Młody artysta mimochodem zdradza swoje widzenie sztuki, jej źródeł i roli konwencji.

Mehoffer notuje w *Dzienniku*:

> Wziąłem się do pierwotnej myśli mojej przedstawienia życia rzeczywistego i uczuć rzeczywistych – będących nieraz bardzo tragicznymi w stosunku do sceny jako miejsca, gdzie panuje ułuda, gdzie sztuka powinna, patrząc na życie prawdziwe, ożywiać charaktery, stawiać je, opromienione poezją przed oczy widzów. (...) Gromadka pierwszorzędnych naszych (krak.) aktorów patrzy przez otworzoną ścianę na planty krakowskie. Wieczór, ruch dość znaczny – tam jest prawda[13].

[13] J. Mehoffer, *Dziennik*, op. cit., s. 58 (zapis z 27 września 1891 roku). Analogiczne spostrzeżenia Mehoffer notuje także na kartce zachowanej w zbiorach Ossolineum: „Szkic na kurtynę przedstawia scenę, głównych jej u nas artystów wykształconych w teatrze

Słowa autokomentarza artysty potwierdzają, że prawdę postrzega on w życiu, w naturze, ale prawda ta musi podlegać skonwencjonalizowaniu, przetransponowaniu na język sztuki, by mogła oddziaływać na widza i stać się jak najbardziej sugestywna.

Do deklaracji tego rodzaju, dotyczącej zarówno teatru, jak i malarstwa, „ogłoszonej" świadomie bądź mimochodem, skłania Mehoffera konkurs na projekt teatralnej kurtyny, zasłony oddzielającej widza od sceny przed spektaklem, w czasie antraktów i po przedstawieniu. Kurtyna oddziela, rozgranicza rzeczywistość i ułudę, jej podniesienie oznacza początek teatralnej fikcji, a jej opuszczenie konotuje powrót do realności. Opuszczona zasłona powinna więc zakrywać scenę, intrygować widzów oczekujących na początek spektaklu, sugerować, że na razie sama istota teatru jest jeszcze dla nich niedostępna.

Kurtyna Mehoffera jednocześnie spełnia te założenia, a zarazem im przeczy. Rzeczywiście maskuje scenę, ale także odkrywa, demaskuje zaplecze teatru i ukazuje postaci słynnych aktorów bez kostiumów, poza konwencją, poza konkretną kreacją sceniczną. Dodatkowo z górnej krawędzi kompozycji zwiesza się pas materii, sugerujący istnienie kurtyny, która została już uniesiona. Pojawia się kurtyna w kurtynie, zasłona markująca odsłonięcie sceny i podważająca status zasłony rzeczywistej. Kurtyna w kurtynie stwarza również wrażenie odsłaniania samej kompozycji, samego projektu Mehoffera jako obrazu, konotując zjawisko *przedstawienia obrazu*[14], znamienne dla metamalarskiej refleksji artystycznej. Obecność kotary sygnalizuje, że to, co dostępne dla wzroku, jest konsekwencją „odsłonięcia"[15], „samodenotacji obrazu jako obrazu"[16].

Ponadto zamiast tylnej ścianki pojawia się podwiązana kotara, odsłaniająca świat za sceną. Kolejne zasłony otwierają kolejne plany widokowe aż po uciekającą w głąb perspektywę krakowskiej ulicy. Iluzja nakłada się na iluzję, kolejne kurtyny unoszą się, łudząc wrażeniem prawdy. Zasłona zasłania i odsłania jednocześnie, maskuje i demaskuje, przekrywa i odkrywa, zamyka otwierając. Objawia się jednocześnie jako projekt kurtyny teatralnej i jako obraz.

---

krakowskim. Zebrali się u stóp posągu Melpomeny różni usposobieniami artystycznymi i strojem. (...) Przeciwieństwem tego życia wieczornego sztuki jest życie rzeczywiste, natura taka jaką widzieć można co dzień – na ulicy – będąca źródłem, z którego tamta czerpie nieustannie". Zob.: Korespondencja Józefa Mehoffera z lat 1893-1946, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 12791/II.

[14] V. I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, aus dem Französischen Heinz Jatho*, München 1998, s. 81.

[15] Ibidem, s. 152.

[16] Ibidem, s. 290.

Na czym polega w przypadku kurtyny Mehoffera owo wrażenie prawdy? Jakie środki malarskie zostają użyte dla jego uzyskania?

Tkaninę kurtyny Mehoffer przedstawia z natury, udrapowawszy materię w swojej paryskiej pracowni[17].

Artysta maluje również z przysłanych mu z Krakowa fotografii i rysunków, z nich odtwarza wizerunki artystów i widok krakowskiej ulicy. Namalowana ulica Lubicz nie przypomina jednak ulicy krakowskiej, lecz „więcej wygląda na Pola Elizejskie paryskie"[18]. Mehoffer „odczytuje" fotografię przez pryzmat impresjonistycznych wedut malowanych często przez Auguste'a Renoira i Camille'a Pissarra. Pissarro, a także Ludwik De Laveaux, którego studia wisiały w odwiedzanej przez Mehoffera kawiarni madame Charlotte, ukazywali paryskie bulwary również nocą. Na uwagę zasługują także Mehofferowe opisy nocnego pejzażu Paryża, odnotowywane często na kartach *Dziennika* jako wrażenia z wieczornych przechadzek[19]. Malarza intryguje zapadająca ciemność i blask ulicznych latarni tajemniczo oświetlających przechodzące sylwetki ludzkie. Na wrażenie odebrane z natury, obok dzieł impresjonistycznych, nakładają się również obrazy polskich monachijczyków, pełne ciemnych kolorów, *zestimmowane*, skupione na oddaniu na płótnie zapadającego zmroku. Mehoffer, odmalowując, w tle kurtyny, ulicę w sztucznym oświetleniu, korzysta więc z własnych obserwacji paryskich bulwarów oraz z konwencji malarskich: francuskiego impresjonizmu oraz malarstwa ciemnego, wykreowanego w sztuce polskiej schyłku XIX wieku.

Struktura kompozycyjna projektu krakowskiej kurtyny ze sceną i aktorami na planie pierwszym oraz otwartą perspektywą ulicy na planie dalszym przypomina również drzeworyty japońskie, ukazujące otwarcie sezonu teatralnego[20]. Prezentacja aktorów w partii kompozycji zbliżonej do widza, a także pomysł na uciekającą gwałtownie w głąb i tętniącą życiem ulicę posiada swe wizualne źródła właśnie w popularnych wówczas kompozycjach drzeworytniczych, z którymi Mehoffer w trakcie pobytu w Paryżu z pewnością się zapoznaje. Na znane z autopsji widoki

---

[17] Ołówkowy szkic tkaniny znajduje się w szkicowniku. (Szkicownik 8; Paryż 1892; 9 × 14,2 cm; wł. Ryszard Mehoffer).

[18] Por. T. Stryjeński, z listu do Józefa Mehoffera z 30 marca 1892, cytat za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, s. 103. Za zwrócenie uwagi na wypowiedź Stryjeńskiego dziękuję prof. Wojciechowi Bałusowi.

[19] J. Mehoffer, *Dziennik*, op. cit., s. 115, 127, 129,131, 137-138, 224, 240-241, 247, 328.

[20] Za wskazówkę tę dziękuję dr. Wiesławowi Rządkowi. Por. T. T. Clark, *Osamu Ueda, The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School*, Chicago 1994, il. 7 Utagawa Toyoharu, *Widok teatru w Edo tuż przed rozpoczęciem „kaomise"*, Tokio, Muzeum Narodowe.

nocnych paryskich bulwarów oraz fotografię krakowskiej ulicy Lubicz nakłada się więc kolejna artystyczna konwencja.

Natomiast zdaniem Olgierda Błażewicza „projekt kurtyny jest bardzo Vuillardowski"[21] i posiada wiele cech modernizmu francuskiego w stylu Bonnarda[22]. Trafniejsza wydaje się jednak druga obserwacja badacza, stwierdzająca powinowactwo Mehofferowego dzieła z *Klęską lignicką*[23] Jana Matejki[24]. Błażewicz stwierdził, że projekt kurtyny „zdaje się zawdzięczać nieoczekiwanie wiele w układzie kompozycyjnym i technice kolorystycznej także Matejce"[25].

Wskazany trop Matejkowski skłania do porównania obu dzieł i zestawienia bilansu podobieństw. Obydwie kompozycje dzielą się na dwa obszary: zbliżony do widza „pas sceniczny" i uciekającą w głąb przestrzeń oświetloną sztucznym blaskiem. W przypadku płótna Matejki oglądającemu obraz wizualnie najbliższe jest wnętrze prezbiterium katedry wrocławskiej i modlące się tam postacie. U Mehoffera układowi temu odpowiada podest sceny i skupieni na nim aktorzy. Zarówno modlące się osoby, jak i aktorzy gromadzą się po bokach tak zarysowanej przestrzeni, pozostawiając w centrum przesmyk, wiodący ku głębi obrazów. Kulisy boczne u Matejki tworzy architektura świątyni, z charakterystycznymi stallami po stronie lewej, u Mehoffera rolę kulis, potęgujących wrażenie uciekania przestrzeni w głąb, pełnią boczne ściany sceny. Znamienne dla obydwu dzieł jest również „zwieszenie" z ich górnych krawędzi rodzaju kurtyny: dekoracyjnej kraty w łuku tęczowym i ozdobnej materii pod sklepieniem teatralnej estrady. Zarówno za posadzką prezbiterium, jak i za deskami sceny, rozciąga się przestrzeń z głęboką perspektywą, u Matejki oświetlona blaskiem wysmukłych świec, u Mehoffera zaś światłem latarni ulicznych. W obu dziełach widz znajduje się poza obrazem.

Porównanie struktur obu kompozycji ujawnia istnienie szeregu podobieństw i analogii w rozegraniu przestrzeni wewnątrzobrazowej i ujawnia ciągły wpływ Matejkowskiego konstruowania intrygi malarskiej na wyobraźnię młodego Mehoffera. Twórca projektu krakowskiej kurtyny sięga po sprawdzony sposób obrazowania, nakładając na niego

---

[21] O. Błażewicz, *Paryski okres twórczości Józefa Mehoffera*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Zdzisława Kępińskiego, maszynopis w Bibliotece IHS UAM, s. 24.

[22] Idem, *Wczesne obrazy Mehoffera w zbiorach poznańskich*, „Studia Muzealne" 8, Poznań 1970, s. 31.

[23] J. Matejko, *Klęska lignicka. Odrodzenie. R.P. 1241*, z cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce", 1888.

[24] O. Błażewicz, *Wczesne obrazy Mehoffera w zbiorach poznańskich*, op. cit., s. 31.

[25] Ibidem.

własną koncepcję i rozjaśnioną kolorystykę oraz skłonność do przedstawiania postaci współcześnie żyjących. Różnice w stosunku do *Klęski lignickiej*, widoczne w dziele Mehoffera, zbliżają projekt kurtyny krakowskiej do paryskich prądów modernistycznych oraz opowiadają o predylekcji artysty do dekoracyjnego traktowania poszczególnych elementów przedstawienia.

Końcowy efekt, uzyskany przez Mehoffera w finalnej wersji konkursowego projektu, to efekt drogi przebytej od obserwacji natury poprzez konwencjonalizację i stylizowanie odebranego wrażenia w celu osiągnięcia wrażenia prawdy. Konwencjonalizacja polega w tym wypadku na nakładaniu na naturę różnorodnych schematów i propozycji kompozycyjnych, znanych artyście z gotowych realizacji malarskich. Stylizacja wynika natomiast z dążenia do wyeksponowania dekoracyjnych cech wpisanych w naturę, w poszczególne sylwetki, tkaniny, tło, architekturę, ich kontury i barwy.

Dekoracyjny efekt zbliża projekt krakowskiej kurtyny do twórczości, wskazanych przez Błażewicza, Vuillarda i Bonnarda. Pokrewieństwo to jednak nie polega na wyraźnych inspiracjach, lecz jawi się jako rezultat podobnych kierunków poszukiwań, znamiennych dla Nabistów i dla poszukującego własnej drogi młodego Mehoffera.

Treści autotematyczne, wpisane w projekt kurtyny i dotyczące kwestii stosunku sztuki do natury, są więc zawarte w samej wizualnej konstrukcji dzieła; jednak wieloaspektowość tych treści uwidacznia się dopiero w momencie wzięcia pod uwagę, tak w tym wypadku istotnych, obrazowych zapożyczeń, pochodzących z niezwykle rozmaitych źródeł.

PORTRET KONSTANTEGO LASZCZKI – AUTOTEMATYCZNA OPOWIEŚĆ O LOSIE ARTYSTY

Od stycznia do 14 kwietnia 1894 roku Mehoffer maluje portret rzeźbiarza Konstantego Laszczki[26], przedstawiający twórcę we wnętrzu jego pracowni[27]. Punktem wyjścia jest zadanie pokazania artysty w atelier.

[26] Mehoffer na kartach *Dziennika* negatywnie oceniał twórczość Laszczki: „Poszedłem do pracowni Laszczki skropić pozaczynane roboty – przedtem już mówiłem Wyspiańskiemu, że mi się nie podobają jego roboty (...). Jest tam «cigale» – siedzi złamana, oparta na lutni – czy są zalety? – oto była kwestia. – Ja widziałem tam takie braki, coś tak nieprzyjemnego było w całej robocie, że poprzestałem na tym pierwszym wrażeniu i nie doszukiwałem się tam już niczego więcej". J. Mehoffer, *Dziennik*, op. cit., s. 238, zapis z 22 września 1893.

[27] Portret jest mi znany jedynie z czarno-białej reprodukcji, ponieważ znajduje się w kolekcji prywatnej (150 × 98 cm; olej na płótnie; il. 220). W związku z tym nie podejmuję tak szczegółowej analizy na jaką dzieło to zasługuje. Również jedynie z fotografii znane

7. Józef Mehoffer, *Portret Konstantego Laszczki*, 1894, olej, płótno, 150 × 98 cm, miejsce przechowywania nieznane, repr. za: Tadeusz Adamowicz, Józef Mehoffer, Warszawa 1976, il. nlb. s. 12

Mehoffer podejmuje więc silnie osadzony w tradycji malarstwa temat artysty w pracowni, motyw w dużym stopniu skonwencjonalizowany, ale równocześnie otwierający się na modyfikacje, zapraszający do indywidualnej redakcji.

---

jest mi studium wstępne do portretu: *Studium do portretu Konstantego Laszczki*; 1894; 27 × 22 cm; olej na desce; miejsce przechowywania nieznane; il. 219.

Na pierwszym planie, po prawej stronie kompozycji znajduje się piec[28], ustawiony nieco ukośnie w stosunku do płaszczyzny obrazu i swym perspektywicznym skrótem sugerujący głębię. Na drugim planie, konsekwentnie ukośnie do powierzchni płótna, ukazany jest Konstanty Laszczka, siedzący na prezentującym dobitnie swą przestrzenność krześle. Tkanina zwieszająca się w lewym górnym narożu i drabina[29] za postacią portretowanego znajdują się na trzecim planie. Za nimi zarysowuje się dalsza część wnętrza o dość niejasnych stosunkach przestrzennych. U dołu kotary widoczny jest fragment mebla, prawdopodobnie stolika z jasną serwetą lub nakrytego narzutą łóżka, którego obecność sugeruje kontynuację przestrzeni. Kontynuację tę podaje w wątpliwość specyficznie przedstawiona w tle ściana, w centralnej partii znacznie ciemniejsza niż u dołu i na górze, co powoduje zachwianie klarowności relacji we wnętrzu. Ściana zdaje się dużo bliższa Laszczce, niż wskazywałaby na to obecność mebla za kurtyną – stopniowo ku górze tło zostaje zdominowane przez płaszczyznowość, mimo sugerowania jego przestrzenności w dolnej partii.

Od wręcz ostentacyjnie wyeksponowanego na pierwszym planie pieca ku dalszym planom kompozycji zarysowuje się następująca sytuacja: obszar w pobliżu widza, szczególnie zaś jego dolna część, scharakteryzowany jest dobitnie w kategoriach przestrzennych, akcentujących haptyczność sprzętów oraz ich usytuowanie we wnętrzu pracowni; natomiast dalsze plany i górna partia przedstawienia odznaczają się narastającą niejasnością stosunków przestrzennych i tendencją do uwypuklania płaszczyznowości.

Sam Laszczka znajduje się na granicy wyodrębnionych w ten sposób w obrazie stref – dolna partia ciała sugeruje trójwymiarowość, natomiast korpus i głowa są przedstawione w sposób odniesiony do płaszczyzny. Krzesło, na którym artysta zasiada, swym dobitnie skośnym ustawieniem przypomina akademickie ćwiczenia kształtujące umiejętność ukazywania przedmiotów w perspektywicznym skrócie – jego przedmiotowość narzuca się z ostentacją równą materialności pierwszoplanowego pieca. Podobnie trójwymiarowo ukazane są nogi rzeźbiarza, założone lewa na prawą, i analogicznie do mebla rzucające wyraźny cień. Prawa noga, widoczna poniżej kolana i ustawiona skośnie w stosunku do płasz-

---

[28] Motyw pieca, ukazanego w prawym dolnym rogu kompozycji, Mehoffer wykorzystał wcześniej w olejnym obrazku (35 × 24 cm; olej na papierze; miejsce przechowywania nieznane) z 1892 roku „Wyspiański siedzący przy żelaznym piecyku". W przeciwieństwie do bezczynnego Laszczki Wyspiański został ukazany w momencie oglądania lub dopracowywania trzymanej na kolanach kompozycji.

[29] Motyw drabiny pojawia się między innymi w *Melancholii* A. Dürera (1514), *Autoportrecie* Mehoffera z 1895 roku.

czyzny obrazu, koresponduje z namacalnością sprzętów. Lewa natomiast sięga brzegu obrazu i nie mieści się w całości w kadrze, odnosząc postać do granicy pola obrazowego. Układ lewego uda, ustawionego równolegle do płaszczyzny, zapowiada zmianę w sposobie charakteryzowania postaci siedzącego rzeźbiarza. Otulony płaszczem Laszczka chowa lewą dłoń między poły okrycia, prawą zaś trzyma na udzie, wyeksponowaną blisko geometrycznego centrum przedstawienia oraz konotującą aktywność i gotowość do czynu. Napięciu, czytelnemu w usytuowaniu i sposobie malarskiego opisu dłoni, przeczy metoda charakterystyki korpusu i głowy siedzącego, eksponująca raczej bierność, pasywność, kierunek do wewnątrz niż jakąkolwiek chęć działania. Postać chowa szyję w kołnierz płaszcza, nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z widzem i „kuli się w sobie". Odkryte ucho portretowanego skierowane jest ku pierwszoplanowym przedmiotom i „nasłuchujące" czegoś z tej właśnie strefy.

Za plecami Laszczki o ścianę oparta jest drabina, ucięta górnym brzegiem pola oraz częściowo przesłaniana przez tułów i głowę bohatera przedstawienia, a także przez rurę pieca z prawej strony. Przesłonięcie bocznych elementów konstrukcji drabiny skupia uwagę na szczeblach, jawiących się w obszarze między plecami modela a rurą niczym poziome linie, łączące w relacjach płaszczyznowych ciało artysty z pospolitym pracownianym sprzętem. Połączenie to dzięki drabinie, wykraczającej poza pole obrazowe, zostaje odniesione do innego porządku, do miary innej niż tylko przedmiotowa. Także podstawowe przeznaczenie drabiny – jako przedmiotu do wspinania się – konotuje możliwość pięcia się ku górze, ku obszarowi dostępnemu jedynie artyście w akcie tworzenia.

Do granic pola obrazowego z prawej strony kompozycji przylegają również, ukazane w sąsiedztwie dolnego i górnego rogu, gipsowe odlewy, maski, przedstawiające odpowiednio twarz starożytnego egipskiego faraona i fizjonomię o klasycznych rysach i prostym nosie, znamiennym dla greckiego kanonu piękna.

Z nagromadzeniem przedmiotów, czy wręcz z ich natłokiem po prawej stronie siedzącego kontrastuje „wyczyszczona" lewa partia kompozycji, w której znajdują się jedynie niewielka kotara odzwierciedlona w prawym górnym narożniku oraz fragment mebla widoczny poniżej niej. Obecność kotary sugeruje, że odsłanianiu podlega coś, co normalnie bywa ukryte, niedostępne dla wzroku, sekretne[30]. Podobnie jak w projekcie kurtyny krakowskiej obecność przesłaniającej, a zarazem podpowiadającej przeprowadzanie zabiegu odsłaniania tkaniny, kieruje uwagę na ściśle obrazowe jakości przedstawienia i tą drogą skłania do postrzegania *Portretu Konstantego Laszczki* nie tylko jako wizerunku konkretnej po-

[30] V. Stoichita, op. cit., s. 81.

staci, ale także jako wypowiedzi na tematy ogólniejsze, związane z samą istotą tworzenia i rozumieniem sytuacji artysty jako kreatora.

Twórca zasiada we wnętrzu pracowni w pobliżu pieca, w sąsiedztwie, ogólnie rzecz ujmując, przedmiotowości, namacalności i materialności pospolitego otoczenia. Owa przedmiotowość i materialność warunkują sposób pojawiania się sylwetki artysty w pracowni oraz odnoszą się bezpośrednio do niego, narzucając własne towarzystwo. Ponadto piec jawi się jako rekwizyt zorientowany także na widza stającego przed obrazem właśnie wobec jego bliskości i namacalności; funkcjonuje jako pomost między przestrzenią oglądającego a wnętrzem pracowni, a także pełni rolę elementu usytuowanego pomiędzy twórcą a płaszczyzną dzieła, w którym został przedstawiony, akcentując obecność medium, konotując obraz jako obraz.

Klarownie zarysowana wielowątkowa sieć relacji artysta – przedmiotowość opowiada również o podstawowym, najistotniejszym źródle artystycznych inspiracji, które płyną właśnie z przedmiotowości, z pospolitego otoczenia i naocznie danej materialności. Owa przedmiotowość za pośrednictwem kontaktu rury pieca z górną granicą pola obrazowego zostaje odniesiona do właściwości medium, dzięki czemu może wykroczyć poza swoją materialność i poddać się ocenie wedle kryteriów artystycznych, nie zaś jedynie potocznych. Poza odniesieniem do brzegu kadru piec pozostaje w bliskim sąsiedztwie, marginalnie umieszczonych, gipsowych odlewów. Artysta jest więc ukazany jako zależny od przedmiotowości, ale przedmiotowości dookreślonej zarówno przez własności medium, jak i przez tradycyjną sztukę i znamienne dla niej konwencje. Sam twórca, dzięki sięganiu butem granicy prostokąta przedstawienia, jawi się jako zdolny do wykroczenia poza materialny porządek rzeczy i podporządkowania ich odmiennym niż znane z potocznej rzeczywistości kryteria.

Mehoffer, wychodząc od wstępnego założenia odzwierciedlenia Konstantego Laszczki w jego paryskiej pracowni, snuje opowieść o przesłaniu uniwersalnym, dotyczącym losu artysty i jego egzystencji w obszarze pomiędzy rzeczywistością, naturą i materialnością a sztuką tradycyjną i przyrodzonymi jakościami medium, ustanawiającymi odrębny porządek dzieła sztuki.

Sposób namalowania dzieła, niezwykle dobitnie akcentujący przestrzenność pierwszego planu, zdradza powinowactwa z akademickim warsztatem, widocznym także w realizmie przedstawienia, malarskim *fini*, problematyce modelunku światłocieniowego we wnętrzu oświetlanym dwoma źródłami jasności – żarem bijącym z piecyka[31] i blaskiem padającym spoza granic kompozycji, gdzieś z okolic jej prawego górnego rogu.

[31] Sam Mehoffer pisał o piecyku jako jedynym źródle światła: „Zostaje jeszcze pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu, którą chciałbym zrobić koniecznie. Jest to bardzo surowe – bardzo ponure – oświetlone tylko światłem dobywającym się z pieca,

Warsztatowa solidność i tradycyjna konwencja obrazowania spotykają się z wizerunkiem artysty współczesnego, z przedstawieniem warunków egzystencji paryskich adeptów sztuki, bytujących często na skraju nędzy. Bogate, pełne przepychu, eleganckich rekwizytów, wręcz teatralne wnętrza XIX-wiecznych atelier zastępuje w tym wypadku pracownia uboga, nie gwarantująca komfortu pracy, znamienna dla paryskiej codzienności. Widok takiej właśnie pracowni usposabia Mehoffera do sformułowania obrazowej wypowiedzi pod wieloma względami autotematycznej, opowiadającej o jego poglądach na sztukę oraz o losie twórcy – uwikłanego w przedmiotowość, ale dysponującego możliwością „wspinania się" ku innym jakościom, co symbolizuje obecność drabiny, ukazanej jako jeden z najistotniejszych elementów wyposażenia atelier oraz odniesionej do brzegu pola obrazowego.

Mehoffer sytuuje Laszczkę we wnętrzu prawie pustej pracowni, charakteryzując osobowość artysty poprzez układ ciała, relacje przestrzenno-płaszczyznowe oraz poprzez stosunek jego sylwetki do nielicznych przedmiotów w owym wnętrzu i relacje do granic kompozycji. Po raz kolejny opowiada historię, opisuje modela konstruując narracyjną intrygę, czytelną w namalowanym wizerunku, skłaniającą do dogłębnej lektury nielicznych, a więc tym bardziej istotnych, elementów przedstawienia. W wypadku *Portretu Konstantego Laszczki* młody Mehoffer osiąga doskonały efekt artystyczny, czytelny w umiejętności takiego rozegrania obrazu, by każdy, nawet najpospolitszy przedmiot włączał się do gry znaczeń i objawiał się wewnątrz prostokąta pola obrazowego jako element niezbędny, konieczny i w danym miejscu nieodzowny. Dzieło jest całkowicie wykończone, dopracowane w każdym szczególe i głęboko przemyślane malarsko. Artysta po raz pierwszy tak konsekwentnie przeprowadza tego rodzaju koncepcję obrazu, która stanie się charakterystyczna dla dojrzałego okresu twórczości i do perfekcji doprowadzona zostanie między innymi w płótnie *Na letnim mieszkaniu* z 1904 roku.

W obliczu autotematycznego wskazania Mehoffera, zawartego w *Portrecie Konstantego Laszczki*, podkreślającego wagę sztuki dla powstawania sztuki, rodzi się pytanie na jakich wzorcach młody artysta w tym wypadku się opiera? Sytuacja poszukiwania owych wzorców wydaje się

---

które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firankę – przy tym on sam siedząc przy piecu majaczeje – jak uosobienie smutku i ciemna". J. Mehoffer, op. cit., s. 265, zapis z 10 stycznia 1894 roku. Porównując dzieło finalne z Mehofferowym opisem, widzimy liczne zmiany w stosunku do pierwszych słownych zarysów kompozycji. Jadwiga Mehofferowa i Marcin Samlicki piszą odpowiednio o „wygasłym" i „niezapalonym" piecyku. Opinie te wydają się jednak sprzeczne z zamierzeniami Mehoffera, zafascynowanego problematyką wieczornego oświetlenia. Por. J. Mehofferowa, *O twórczości artystycznej Józefa Mehoffera*, rkps w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. III/7381; M. Samlicki, *Józef Mehoffer*, Kraków 1912.

trudna ze względu na oryginalność ujęcia tematu, nie mającego w zasadzie precedensów. Jedynie pierwszoplanowy piecyk odsyła do przedmiotów, eksponowanych w podobnie ostentacyjny sposób w pobliżu przestrzeni widza, znanych z obrazu Aleksandra Gierymskiego *Sień na Starym Mieście*, w którym na pierwszy plan „wystawiony" został wiklinowy kosz. Zbliżoną konwencję reprezentują także wczesne prace Jacka Malczewskiego *Niedziela w kopalni* (1882), *Śmierć Ellenai* (1883) oraz *Introdukcja* (1890), przykuwające uwagę dokładnym odmalowaniem taczek, przewróconej beczki i akcesoriów malarczyka, odzwierciedlonych w okolicach dolnej krawędzi pola obrazowego. Mehoffer, aplikując ów pomysł do *Portretu Konstantego Laszczki*, wprzęga ów chwyt malarski w snucie narracji o losie artysty i tworzy obraz uderzający dojrzałością pomysłów. Prawdopodobnie właśnie doskonała skończoność i całościowość artystycznego konceptu sprawiła, że twórca inspirujący – Jacek Malczewski – stał się twórcą inspirowanym i poddał się sugestywności Mehofferowej wizji, tworząc od roku 1895[32] (np. *Błędne koło* 1895-97, *Natchnienie malarza* 1897) obrazy ukazujące wnętrza pracowni, wyposażone w pospolite sprzęty: drabinę i piec, podobnie jak u Mehoffera uwikłane w kreowanie znaczeń kompozycji i wyniesione ponad swoją przedmiotowość.

DROBIAZGI NA KOMINKU – CZYLI PONOWNIE MALARSTWO O MALARSTWIE Z AKCENTEM NA PROBLEM ILUZJI

W 1895 roku Mehoffer maluje *Drobiazgi na kominku*[33], dzieło, zdaniem Tadeusza Adamowicza, koronujące wcześniejszy etap twórczości i stanowiące szczytowe osiągnięcie malarskie[34]. Jadwiga Puciata-Pawłowska w monografii artysty z 1969 roku przywoływała ten obraz jako przykład chłonięcia przez młodego artystę klimatu paryskiej moderny:

> Owe przedmioty pozornie niedbale rozrzucone układał artysta mając na pewno na uwadze postulat dekoratywności, o której tyle wówczas rozprawiano. Nie przypadkowo znalazł się wśród nich świecznik w kształcie ibisa: esowato wygięta, ciemna jego sylwetka stanowi ważny akcent w tym układzie świadomie szukanych niespokojnych form, falujących, giętkich, stylizowanych liści pnących roślin, kontrastujących z pionami draperii[35].

---

[32] Obraz Mehoffera po sukcesie we Lwowie stał się bardzo znany, więc Malczewski z pewnością go znał; jeśli nie z oryginału, to z reprodukcji.

[33] J. Mehoffer, *Drobiazgi na kominku*; olej na płótnie; 66 × 60 cm; 1895; wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

[34] T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1982, s. 40.

[35] J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer*, Wrocław 1969, s. 21.

8. Józef Mehoffer, *Drobiazgi na kominku*, 1895, olej, płótno, 66x60 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. nlb. s. 21

Drobiazgi na kominku swoją skomplikowaną strukturą wizualną, której do tej pory nie poświęcono w literaturze historyczno-artystycznej wiele uwagi, prowokują do dokładnego przyjrzenia się osobliwościom kompozycji. Również powinowactwa obrazu ze stylem secesyjnym, dostrzegane już krótko po powstaniu płótna, wymagają doprecyzowania i skonfrontowania z indywidualną postawą artystyczną Mehoffera.

Jadwiga Mehofferowa opisywała, że artysta

> zrobił wnętrze dalszego ciągu pokoju [pokoju Jadwigi Janakowskiej w Paryżu, którego fragment z łóżkiem i toaletką namalował Karol Maszkowski – uzupełnienie M. S.-B.] lustro w złoconych ramach, pod nim kominek z obowiązującym pokryciem stalowo błękitnym, wyszywanym złotym deseniem. Na kominku stał bronz japoński, ibis, który trzymał w dziobie gałązkę wygiętą pionowo, zakończoną kwiatem lotosu przystosowanym do roli świecznika. Obok poustawiane

kasetki, doniczka z tulipanem, wazony z pękami mimozy. (...) Kolory z czasem zszarzały[36].

Obraz przedstawia w widoku ukośnym górną część kominka ze stojącym na nim lustrem i tytułowymi drobiazgami: szkatułkami, świecznikiem i kwiatami. W centrum geometrycznym i optycznym kompozycji znajduje się ciemna sylweta ibisa z kielichem na świecę na głowie. Ptak, unosząc jedną z nóg, stoi, pomiędzy wazonami i puzderkami, na niewielkich rozmiarów białej serwecie. Głowa z otwartym dziobem i kielich na świeczkę wyrastają ponad wysokość pozostałych przedmiotów, ustawionych na kominku.

9. *Ibis*, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Paweł Byczuk

Z prawej strony ibisa, na samym prawie narożniku, mieści się ciemna kasetka, na którą zwieszają się rośliny o podłużnych, wąskich liściach i jasnych kwiatach. Liście wysuwają się dobitnie przed boczną krawędź szkatułki, przecinając jej sylwetę zielonymi smugami.

Za świecznikiem, w głębi obrazu, na kominku mieszczą się dwa wazony – jeden niski i pusty, drugi przezroczysty, smukły i wypełniony wygiętymi ku dołowi kwiatami. Na rogu kominka znajduje się ciemna kasetka, usytuowana skośnie w stosunku do krawędzi blatu i tafli lustra. Jej ustawienie nie jest całkowicie stabilne, ponieważ przedmiot wspiera się na kominku tylko w 3/4 swojej długości. Pozostała część wisi w powietrzu, bez podparcia.

Za bibelotami stoi lustro w prostokątnych, profilowanych ramach, zdobionych delikatnym perełkowaniem od wewnątrz. Górna część ramy

[36] J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rękopis w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 14039/II, s. 176.

nie mieści się w granicach pola obrazowego, sugerując, że tafla ma kształt wysmukłego prostokąta. Z lewej strony w górnej partii obramowania, spoza krawędzi kadru, zwieszają się zwoje żółtawej tkaniny, dochodzące do 2/3 wysokości zwierciadła.

Lekko skośne w stosunku do płaszczyzny obrazu usytuowanie lustra na kominku, za bibelotami i kwiatami, powinno kreować sytuację, w której przedmioty posiadają swoje odbicia, dublujące ich rzeczywistą obecność. W tafli dzieje się jednak coś dziwnego, nieoczekiwanego – kwiaty i ibis nie pojawiają się tam, gdzie należałoby oczekiwać ich odbić. Lustrzany wizerunek świecznika, spodziewany bliżej środka zwierciadła, pojawia się dopiero przy jego prawej krawędzi, w sąsiedztwie ramy. Dodatkowo zamiast całej sylwety w lustrze uwidacznia się jedynie, wyrastający z głowy ibisa, kielich na świeczkę. W odzwierciedleniu całości postaci ptaka przeszkadzają kwiaty, zwieszające się nad szkatułką i maskujące lustrzaną taflę. Dziwaczność sytuacji ibisa wobec lustra nie zostaje jednak dzięki obecności roślin wyjaśniona – poszukiwanie wazonu, do którego mogłyby być wstawione kwiaty, nie przynosi rezultatów, a zielone liście i jasne kielichy zdają się wyrastać bezpośrednio ze zwierciadła, być jednocześnie namacalnym przedmiotem, jak i odbiciem. Świat rzeczywisty i sfera fantomów wizualnych niepostrzeżenie w siebie przechodzą, przenikają się nawzajem i budują sytuację dla oka nierozstrzygalną. Także kwiaty i transparentny wazon z lewej partii kominka wymykają się logice lustrzanych odbić. W tafli lustra nie sposób doszukać się ich sylwetek, tak jakby w ogóle nie istniały.

Gmatwanina liści i kwiatów oraz kielich pod świecę tworzą w lustrze nieczytelny splot, nie odpowiadający ustawieniu bibelotów na kominku. Zwierciadło odbija również zielonkawe zasłony, znajdujące się prawdopodobnie w głębi pokoju naprzeciwko lustra[37]. Rozchylenie odzwierciedlonych kotar, ukazujące jasną materię firan, przybiera kształt ostro zakończonego klina wskazującego na koniec ibisowego dzioba. Wskazanie to łączy strefę rzeczywistą, sprzed lustra, ze sferą odbitego wnętrza pomieszczenia. Sąsiedztwo szpiczastego dzioba i klinowatego rozchylenia zasłon sugeruje, że „rozdarcie" materii – przypominającej płótno obrazu – mogło zostać dokonane właśnie przy pomocy owego dzioba. Podsunięcie tropu tego rodzaju daje do zrozumienia, że świat realny i odbity mogą się ze sobą kontaktować, ignorując granicę wpisaną w lustrzaną taflę.

Podobne zasłony, jak wewnątrz zwierciadła, pojawiają się wzdłuż lewej krawędzi kompozycji, zwisając równolegle do bocznej granicy pola obrazowego. Ich istnienie w tym właśnie miejscu podaje w wątpliwość

[37] Znaczenie lustra w obrazie wzmaga się, jeśli jest ono w stanie pokazać coś, co mieści się poza granicami przedstawienia, w którym ono samo się znajduje. Por. V. I. Stoichita, op. cit., s. 220.

logikę lustrzanego odbicia, pochodzącego rzekomo z głębi pokoju naprzeciw kominka. Analogiczna kolorystyka i złotawe wzory na materii sugerują, że są to te same kotary. Jednocześnie jednak pewność ta zostaje zakwestionowana przez stosunek do zwierciadła oraz przez taki sposób wykadrowania wnętrza, by sytuacja nie mogła wydać się jednoznaczna.

Obszar w sąsiedztwie zielonej materii w lewej partii pola obrazowego przykuwa uwagę także ze względu na osobliwe relacje pomiędzy namalowanymi tam przedmiotami. Począwszy od tkaniny, zwieszonej na ramie lustra, poprzez jasną materię pomiędzy zwierciadłem i zieloną kotarą, a skończywszy na pochylonych w lewo czerwonych kwiatach i niepewnie stojącej szkatułce, narasta poczucie niestabilności, chwiejności, chylenia się ku lewemu dolnemu narożu kompozycji. Krawędź materii, pokrywającej kominek, wychodząca z tego naroża ku górze, zapoczątkowuje diagonalę biegnącą do górnej krawędzi kadru w okolicy tkaniny zwieszającej się na lustrzaną ramę. Skos wytycza także załamanie na żółtawej materii rozpiętej pomiędzy zasłoną z lewej strony a lustrem z prawej. Dobitnie zaznaczony przebieg skośnej linii przerywają jedynie szkatułka i czerwone kwiaty, chylące się ku kasetce. Wizualna konfiguracja tego rodzaju buduje strukturę niezwykle niestabilną, jeszcze stojącą, ale już bliską utraty równowagi. Czerwone kwiaty, wychylające się niebezpiecznie daleko poza sylwetkę wazonu, zdają się więdnąć i obumierać. Czarna, regularna bryła szkatułki balansuje na narożniku kominka, zwisając znaczną częścią poza stabilne podłoże. Indukowany układem tkanin skos potęguje wrażenie ciążenia ku dołowi, obsuwania się, grawitowania ku lewemu dolnemu narożu kompozycji.

Sposób rozłożenia na kominku ciężkiej dekoracyjnej tkaniny ze złotym deseniem uwypukla niepokojące poczucie braku stabilności i pewności oparcia. Materia marszczy się, sprawia wrażenie zsuwania się z blatu pod wpływem własnego ciężaru. Waga szkatułek, wazonów i świecznika przytrzymuje ją na miejscu, ale nie jest w stanie całkowicie stłumić odczucia nietrwałości obserwowanej konfiguracji. Złoty wzór, stykający się z dolną granicą kadru, wzmacnia efekt ciążenia i obsuwania się stalowobłękitnego pokrycia z blatu kominka.

W trakcie studiowania obrazu Mehoffera okazuje się, że świat rzeczywisty przeplata się z iluzją, a realne przedmioty przenikają się ze swymi odbiciami. Obecność lustra wprowadza do kompozycji wątki, wykraczając poza konwencję martwej natury i skłania do refleksji nad grą pomiędzy dotykalnymi drobiazgami na kominku a ich wizerunkami w zwierciadlanej tafli. Stereotypowo postrzegane lustro wiernie i bez zniekształceń odbija rzeczywistość; zaś w płótnie Mehoffera zwierciadło odmienia, przekształca, przesuwa kształty, a tym samym tworzy zupełnie nowy układ przedmiotów. Ponadto iluzja tak splata się z sylwetami

kwiatów, że uchwycenie wyraźnej granicy pomiędzy rośliną a jej odbiciem staje się niemożliwe. Świecznik i kwiatowe dekoracje, odbite w lustrze, zyskują na tajemniczości, zaczynają niepokoić i frapować skomplikowaniem ustawień i wzajemnym przenikaniem się.

> W modernizmie takie środki ekspresji jak linia, modelunek i inne nie są przypisane obiektowi jako jego forma, lecz pozostają subiektywnymi znakami odruchu artysty. Efekt jest ten, że w odbiorze dzieła natura i świat martwy zdają się być swoiście poruszone wewnętrznie i biorą solidarny udział w akcjach psychologicznych człowieka. Nastrój emocjonalny zyskuje w tych warunkach status jedynego bytu realnego, jako łącznik pierwiastka obiektywnego z subiektywnym, podczas gdy cechy własne przedmiotów tracą ważność, jakby się odnosiły do fantomów, do zmiennych i płynnych majaków[38].

W *Drobiazgach na kominku* niepokój narasta już od lewej krawędzi kadru, aby w lustrze osiągnąć kulminację i skierować uwagę na jego powierzchnię, funkcjonującą niczym obraz w obrazie, przedstawienie w przedstawieniu, będące znakiem i instrumentem metamalarstwa – malarstwa o malarstwie[39]. Zwierciadło-obraz odkształca rzeczywistość, modyfikuje naturę, wyposażając ją w nowe cechy i stylizując, w prawie nieczytelny w kategoriach przedmiotowych, ornament. Nie istnieje bezpośrednie, naśladowcze przełożenie pomiędzy naturą a jej odbiciem w lustrze-obrazie.

Lustro-obraz odnosi się swoim obramowaniem do granic przedstawienia, wewnątrz którego się pojawia. Górna krawędź płótna stanowi jednocześnie zamknięcie powierzchni zwierciadła, którego rama wykracza poza kadr i pozostaje niewidoczna. W górnej części kompozycji relacje przestrzenne podlegają zatarciu, kontrastując z namacalnością czy haptycznością przedmiotów na pierwszym planie. Lustrzana tafla odnosi się w tej partii bezpośrednio do brzegu pola obrazowego, „otwiera się" na tę cezurę, sugerując dzięki temu możliwość odniesienia rzeczywistości wewnątrzobrazowej do jakiejś innej miary, ściśle związanej z granicami płótna. Od dołu ku górze zarysowuje się swego rodzaju „droga", wiodąca od haptyczności, poprzez narastającą niejasność stosunków przestrzennych, aż po konfrontację z krawędzią obrazu.

Mehoffer, obrazując te złożone konstatacje w języku barw i linii oraz wybierając do tego celu martwą naturę, nie zaś najsilniej powiązane z autotematyzmem przedstawienie wnętrza atelier, opowiada o swoich poglądach na malarstwo, zdradza własne zapatrywania na tajniki transponowania natury na płaszczyznę. W tradycji malarskiej kompozycje z lustrem, szczególnie zaś martwe natury ze zwierciadłami, często sta-

---

[38] Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 105.

[39] V. I. Stoichita, op. cit., s. 220.

wały się pretekstem do refleksji nad charakterem sztuki, jej możliwościami oraz relacjami z rzeczywistością[40].

> Jeśli każda martwa natura w rozmaity sposób podejmuje temat dialektyki pomiędzy prawdą i iluzją, pomiędzy rzeczywistością a obrazem, jeśli każda martwa natura jest parergonem, to martwa natura z lustrem wewnątrz przedstawienia jest równoznaczna z *parergonem* w *parergonie*[41].

Poboczny gatunek malarski z pozornie nieznaczącym elementem – lustrem – staje się nośnikiem niezwykle istotnych sensów, a sam obraz zyskuje we wczesnym *œuvre* Mehoffera wartość paradygmatyczną[42].

Zobaczony w domu sióstr Janakowskich kominek z ustawionym nań zwierciadłem skłania młodego malarza do wpisania się w ten nurt tradycji. Zwierciadło w martwej naturze – *parergon* w *parergonie* – przestaje być jedynie sobą, lecz przekazuje istotne treści autotematyczne. Artysta podejmuje problematykę odzwierciedlenia rzeczywistości i sankcjonuje jej przetwarzanie w obrazie, rezygnując z naśladowania i wiernego odbicia.

Służące dekoracji kominka bibeloty i kwiaty, same w sobie już stylizowane i ozdobne, podlegają dalszej stylizacji i przetwarzaniu w kierunku eksponowania wijących się linii i charakteru poszczególnych tkanin. Paleta barwna, rozpięta od żółcieni, poprzez zielenie do ciemnych brązów, wzmaga wrażenie dekoracyjności i eksponuje sylwetę ibisa. Kolorystyczne wyeksponowanie świecznika kieruje uwagę widza na relacje ibisa z lustrem, wprowadzając w sedno obrazowej intrygi, kwestionującej stereotypowe pojęcia obrazu jako zwierciadła rzeczywistości.

Młody Mehoffer, poszukujący własnej definicji obrazu, dostrzega w cichej egzystencji bibelotów przed zwierciadłem pretekst do „ogłoszenia" manifestu. Obecność drobiazgów na kominku w pokoju panny Janakowskiej usposabia twórcę do namalowania obrazu autotematycznego, swoistego **traktatu o malarstwie**, stymuluje do opowiedzenia o zadaniach sztuki i jej stosunku do natury oraz zagadnieniu iluzji. W tej malarskiej opowieści granica między prawdą a iluzją, rzeczywistością a ułudą, wydaje się tak nieuchwytna, że często przedmiot odzwierciedlony jawi się w trakcie oglądu jako prawdziwszy od realnego. Iluzja staje się prawdziwsza od rzeczywistości.

Przyglądanie się *Drobiazgom na kominku* prowadzi do wniosku o pierwszeństwie dojrzewania Mehoffera-praktyka przed okrzepnięciem i krystalizacją Mehoffera-teoretyka. Mehofferowa teoria sztuki rodzi się więc na gruncie praktyki malarskiej i z niej wynika. *Drobiazgi na ko-*

---

[40] Zob. ibidem, s. 209-223.

[41] Ibidem, s. 220. Tłumaczenie własne. Por. także: J. Derrida, *Parergon*, tłum. A. Rączka, „Sztuka i Filozofia" 1995, nr 10, s. 5-19.

[42] V. I. Stoichita, op. cit, s. 220.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

minku jawią się jako dzieło, w którym wątki autotematyczne, podobnie jak w projekcie kurtyny krakowskiej i *Portrecie Laszczki*, zostają postawione **wprost**. Młody Mehoffer w obrazie *Drobiazgi na kominku* z 1895 roku formułuje więc swoje poglądy na sztukę, przełożone już w rok później na słowa i opublikowane na łamach „Przeglądu Polskiego"[43] jako manifest pokolenia[44], zatytułowany *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*.

Do rozpatrzenia pozostają jeszcze powiązania obrazu z pojęciem secesji – pojęciem ściśle powiązanym z przetwarzaniem natury i jej daleko idącą stylizacją.

Ibis, stojący w centrum i wprowadzający w sedno obrazowej intrygi, przypomina swoim finezyjnym kształtem przedmioty secesyjne i skłania badaczy do określania całej kompozycji jako secesyjnej. Łatwość zaklasyfikowania kompozycji usposabia do ostrożności w ferowaniu sądów i pytania o rzeczywisty stosunek Mehoffera do secesji.

> Na przełomie wieku powiał po świecie wiatr stylizacji, zatem nie tylko w Wiedniu, ale i w Paryżu. (...) Przypadkiem znalazł się jeszcze w latach 90-tych XIX wieku w posiadaniu Mehoffera ibis, bronz japoński (...). Ibis ten mógł łatwo być nazwany secesyjnym, choć był zrobiony na kilka lat przed powstaniem owego stowarzyszenia[45].

Mehofferowa po latach próbowała zaprzeczyć secesyjności *Drobiazgów na kominku*, wskazując pochodzenie ibisa i referując poglądy artysty na sztukę eksponowaną w pawilonie austriackim w 1900 roku:

> Patrząc na reprodukcje owego gabinetu oraz innych wystawowych austriackich wyczynów Mehoffer przymykał oczy i mówił przez zęby „okropa!". Zresztą używał często tego określenia wobec powszechnego rozlania się po Niemczech i po krajach zaboru austriackiego stylu secesji (...)[46].

Niechęć Mehoffera do secesji mogła wynikać z obserwowanej przez niego predylekcji tego nurtu do tworzenia dzieł tylko i wyłącznie dekoracyjnych, powielających się wzajemnie i w zasadzie pozbawionych tematu. Dla młodego twórcy istotne były zarówno temat, jak i bliskość natury, poddawanej stylizacji do pewnych, nieprzekraczalnych granic, zakreślonych już w jego młodzieńczej twórczości.

---

[43] J. Mehoffer, *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*, op. cit.

[44] Redakcja opatrzyła tekst Mehoffera następującym komentarzem: „*Uwagi* niniejsze, napisane przez jednego z bardzo zdolnych młodych malarzy naszych, tym chętniej zamieszczamy, że obok wielu słusznych zdań o malarstwie, są one wymowną ilustracją zasad, jakim hołduje wielu z polskich artystów końca naszego wieku". Ibidem, s. 1.

[45] J. Mehofferowa, TAP „Sztuka" i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Józefa Mehoffera z lat 1897-1939, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 14042/II.

[46] Ibidem.

Drobiazgi na kominku nie powstają jako obraz programowo secesyjny. Mehoffer opowiada w tej pozornie niewiele znaczącej kompozycji o swoim poglądzie na stosunek sztuki do natury, a jednocześnie, dzięki własnemu temperamentowi, indywidualnemu rytmowi rozwoju oraz skłonnościom do stylizacji, wpisuje się w nurty charakterystyczne dla końca XIX wieku, bliskie w paru aspektach także niektórym zjawiskom poetyki secesyjnej. „Ortodoksyjna" secesja, zdaniem Mehoffera, przesadnie rozluźnia relację sztuki i natury.

UWAGI O SZTUCE I JEJ STOSUNKU DO NATURY – CZYLI O WERBALIZACJI POGLĄDÓW

Jedyny, opublikowany we wczesnym okresie twórczości, tekst Mehoffera *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury* stanowi dookreślenie młodzieńczych rozważań. Można traktować go więc jako wypowiedź najbardziej przemyślaną, a nawet programową, zawierającą sumę doświadczeń z lat edukacji krakowskiej i paryskiej.

> Wczoraj oddałem Tomkowiczowi rozprawę „O sztuce i jej stosunku do natury", za kilka dni ma mi dać odpowiedź, czy ją przyjmie do „Czasu", czy nie. Przez kilka dni ostatnich byłem wyłącznie nią zajęty i zakosztowałem rozkoszy, jaką ma pisarz po napisaniu dobrej rzeczy. (...) Estreicher i Wysp[iański] pochwalili ją[47].

Młody artysta ma więc poczucie stworzenia dobrego tekstu, oddającego istotę jego zapatrywań na sztukę, przekazującego okrzepłe już poglądy i przemyślenia. Mehoffer utożsamia się z przesłaniem rozprawy, prezentując ją jako owoc doświadczeń wczesnego etapu twórczości, jako świadectwo teoretycznej dojrzałości, stojącej za artystyczną praktyką. Także redakcja „Przeglądu Polskiego", w którym ostatecznie ukazał się tekst, podkreślała wagę przemyśleń Mehoffera, sugerując czytelnikom, że prezentowane idee są reprezentatywne dla całego pokolenia malarzy polskich schyłku XIX wieku:

> „Uwagi" niniejsze, napisane przez jednego z bardzo zdolnych młodych malarzy naszych, tym chętniej zamieszczamy, że obok wielu słusznych zdań o malarstwie, są one wymowną ilustracją zasad, jakim hołduje wielu z polskich artystów końca naszego wieku. (Przyp. Redakcji)[48].

Wobec podsumowującego charakteru rozprawy, dostrzeganego już w momencie jej ogłaszania drukiem, zaskakujący wydaje się brak do-

---

[47] J. Mehoffer, *Dziennik*, op. cit., zapis z 04 grudnia 1896 roku, s. 336.
[48] Idem, *Uwagi*..., op. cit., s. 1.

głębnych analiz w literaturze historyczno-artystycznej. Adam Radajewski, Jadwiga Puciata-Pawłowska, Helena Blum i Anna Zeńczak[49] wspominają o istnieniu *Uwag...*, zgodnie kładąc nacisk na zbieżności przemyśleń Mehoffera z poglądami Maurice'a Denisa, opublikowanymi w 1890 roku na łamach „Art et Critique". Konstatacje te, nie poparte dogłębnym badaniem tekstu, wymagają weryfikacji, uprawomocnienia bądź obalenia, dokonywanych na podstawie analizy samej rozprawy i teoretycznego tła epoki, w której powstała.

Część wstępna Mehofferowego tekstu traktuje o niezmienności natury na przestrzeni wieków, a także podkreśla znaczenie klimatu epoki oraz ducha kraju i narodu jako czynników kształtujących rozmaite oblicza twórczości artystycznej. Zasadnicze trzy partie rozprawy dotyczą odpowiednio natury, sztuki i kwestii relacji: obraz – publiczność.

Wstęp zamyka konkluzja o jedności natury – „źródła wszelkiej myśli, niewyczerpanego nigdy i żywiącego. Sztuka w niem się poczęła i w niem żyje"[50]. Następny fragment Mehoffer poświęca naturze samej i wrażeniu, jakie może ona wywrzeć na artyście.

> Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodząc, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakikolwiek[51].

Te czysto malarskie motywy oddziałują na duszę twórcy w połączeniu z czynnikami psychologicznymi i nastrojem, aby wspólnie dać impuls do transponowania oglądanego widoku na płótno. Zasadniczą własnością natury jest także jej nieuchwytność, skłaniająca artystów wszystkich wieków i rozmaitych narodowości do poszukiwania sposobu jej okiełznania i adekwatnego przedstawienia w malarskiej kompozycji. Mehoffer odrzuca sumienne naśladownictwo, proponując przetwarzanie przyrody zgodne z własnym talentem i indywidualnością. W celu przygotowania czytelnika do zrozumienia pojęcia stylu w sztuce, autor tekstu wprowadza pojęcie stylu w naturze, objawiające się w strojach, fryzurach i wyrafinowanych fizjonomiach: „Natura pulsuje żywo, a wrażenie tym silniejsze, że ustylizowana i ucywilizowana. Sztuka jest w grze"[52].

---

[49] Anna Zeńczak podkreśla także kwestię inspiracji postawą Paula Gauguina, podnoszącego problem pokrewieństwa malarstwa i muzyki. A. Zeńczak, *Józef Mehoffer – tradycja i nowa sztuka*, (w:) *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, op. cit., s. 18 oraz eadem, *Józefa Mehoffera batalia o nową sztukę*, (w:) *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich* „Sztuka", red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 105-108.

[50] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 4.

[51] Ibidem.

[52] Ibidem, s. 8.

Główną bohaterką kolejnej części rozprawy staje się sztuka i jej dzieje jako ilustracja zmagań z transpozycją natury na język barw i linii. Mehoffer przywołuje słynne postacie artystycznego świata i podkreśla rozmaite, znamienne dla nich sposoby czerpania ze źródła natchnienia, przetwarzania znanych z życia widoków pod dyktando ducha epoki, narodu i własnego talentu. Niezmienna pozostaje kolejność tworzenia – najpierw odebranie wrażenia z natury, potem artystyczne przetłumaczenie go na język ściśle malarski, wierniejszy odebranemu wrażeniu niż samemu modelowi. „Natura potrzebuje duszy wrażliwej i artystycznej, aby się godnie odbić, jak w zwierciadle srebrnem"[53]. Młody Mehoffer przywołuje nazwiska Holbeina, Dürera i Rubensa, aby na tych znamienitych przykładach uwypuklić istotę tworzenia i konieczność stylizowania, przetwarzania natury pod dyktando wrażenia i podszeptów osobistych predyspozycji. „Trzy te imiona zestawiliśmy razem właśnie dlatego, by tem wyraźniej uwidocznić, w jak różnostronny sposób natura żywi artystów"[54]. Tylko taka opcja, równoznaczna z porzuceniem wiernego naśladownictwa, pełna samowiedzy, może górować nad trudnościami i prowadzić w kierunku krystalizacji idei czysto malarskiej, nie zaś literackiej, bądź filozoficznej.

Analogiczne zasady rządzą twórczością współczesną Mehofferowi – każdy artysta dysponuje prawem do modyfikacji wzorców natury, korygowania proporcji, pomijania zbędnych detali, czy wreszcie komponowania według własnej wizji. Źródłem pozostaje jednak zawsze natura. Jako przykłady malarzy, tworzących u schyłku XIX wieku, ale adekwatnie do swoich poprzedników, poszukujących „miejsca, na którym stanąć mieli wobec natury"[55], zostają przywołani Courbet, Millet, Manet i Puvis de Chavannes. Szablonu tego nie rozsadziły nawet rewolucyjne poczynania autora *Olimpii* i Rodina, który na rzecz „marzeń w marmurze" odrzucił fizjologiczną stronę człowieczeństwa.

> Wniosek krótki i węzłowaty. Należy raz koniec położyć opowiadaniom o dziełach, naśladujących naturę do złudzenia i w obrazach takich, a nie mających nic więcej w sobie, jak to tylko, nie dopatrywać się niczego innego, jak zwykłej wprawy malarskiej, którą i średnie talenty po dłuższej pracy osiągnąć mogą w zupełności. Sztuka zawsze przetwarzała i przetwarzać będzie naturę, doszukując się w niej stylu[56].

Mehoffer akcentuje różnicę pomiędzy talentem autentycznym, kreującym własną, oryginalną wizję, a twórcami średnimi, bez polotu,

[53] Ibidem, s. 11.
[54] Ibidem, s. 16.
[55] Ibidem, s. 19.
[56] Ibidem, s. 19-20.

skupionymi na poprawnym odtwarzaniu i kopiowaniu, nie wymagającym niczego poza solidnym warsztatem, wyuczoną techniką i malarską wprawą. Styl w sztuce mogą więc osiągnąć jedynie indywidualności, zdolne do okiełznania predylekcji do całkowitego podporządkowania się wizerunkowi otaczającego świata:

> Stylem w sztuce nazwiemy zapanowanie idei, powstałej skutkiem artystycznej refleksji w uczuciu artysty, nad naturą, z której on wzór do swego dzieła bierze, – a zapanowanie to objawia się w ten sposób, że artysta odstępuje od wierności fizjologicznym cechom tej natury, idąc w jednym lub drugim kierunku, tj. niszcząc je lub potęgując; jednym słowem przetwarza on tę naturę i zbliża się przez to do idei istotnej, takiej, jaką sobie o niej wyrobił w swym pojęciu[57].

Powyższe zdania stanowią kwintesencję poglądów młodego Mehoffera, jawią się jako podsumowanie rozważań o stosunku sztuki do natury.

Uzupełnieniem tych kluczowych stwierdzeń są przemyślenia końcowe, poświecone pozamaterialnej wartości obrazu, tkwiącej w jego stronie malarskiej, czysto artystycznej, oraz uwagi, dotyczące relacji publiczność – obraz, obserwowanej w czasach Mehofferowi współczesnych. Artysta podnosi kwestię specyficznej mowy dzieł, której rola tkwi w przekazaniu widzowi, za pomocą idei ściśle malarskiej, nastroju i uczuć twórcy, jakie wypełniły jego duszę i skłoniły do przetransponowania danego motywu na płótno. Język barw i linii ma zadanie zbudowania pomostu pomiędzy malarzem a odbiorcą, przekazania doznanych wrażeń i stworzenia psychologicznego porozumienia. Nie wszyscy jednak, zdaniem autora *Uwag...*, są jednakowo predestynowani do rozumienia sztuki i jej odbioru – publiczność przeważnie neguje osiągnięcia wielkich indywidualności, lub akceptuje je tylko na zasadzie snobizmu, by nie uchodzić za zbyt konserwatywną. Średnie talenty, bezgranicznie wierne naturze, pogłębiają jeszcze panujący zamęt, tworząc dzieła z gruntu nieprawdziwe, połowiczne i pozbawione idei.

> A rzeczywistą prawdą w sztuce jest wierność zamierzonemu celowi, szczerze artystycznemu i świadomość siebie[58].

Według Mehoffera do owej prawdy prowadzi wiele rozmaitych dróg, jednakowo trudnych i mozolnych, ale wiodących do celu dzięki pracy, samowiedzy oraz zrozumieniu osobistych predylekcji i oblicza własnego talentu.

> Punktem wyjścia w tem zadaniu kształcenia się [zarówno publiczności, jak i artystów – uzupełnienie M. S.] jest niezaprzeczenie dokładne zdanie sobie sprawy ze stosunku natury do sztuki[59].

---

[57] Ibidem, s. 20.
[58] Ibidem, s. 28.
[59] Ibidem, s. 30.

Ideał, prawda, natura i styl aspirują do rangi kluczowych pojęć, konstytuujących Mehofferowe myślenie o artystycznej twórczości; myślenie oparte na zasadach uznanych, krytykujących pogląd o możliwości wyuczenia się sztuki w szkole i akcentujących dyrektywę przetwarzania natury zgodnie z własnym talentem. Malarstwo powinno więc dążyć do ideału i prawdy na drodze dystansowania się od natury, eliminowania zbędnych szczegółów, ujmowania odebranego wrażenia w karby stylu.

Młody artysta przemierza drogę od pierwszych przemyśleń do ich ostatecznej krystalizacji w *Uwagach*.... Zdaniem Mehoffera indywidualność i talent danego twórcy usprawiedliwiają jego sposób przetwarzania natury, nie narażając go zarazem na zarzut o nieprawdziwość. Sformułowanie tego poglądu Mehoffer zawdzięcza prawdopodobnie kontaktowi z malarstwem Wyspiańskiego i Ślewińskiego, którzy, wychodząc od natury, przetwarzali ją adekwatnie do własnej koncepcji i kreowali jej osobliwe, różnorodne wizje. Mniej radykalny autor *Uwag*... dojrzewa do zaakceptowania takiej postawy, by w końcu zasymilować ją i uznać za całkowicie zgodną z jego własnymi zapatrywaniami na sztukę.

Frapującej ewolucji podlegają również poglądy Mehoffera na szkolnictwo akademickie, ostro krytykowane po edukacji w Krakowie i Wiedniu, a doceniane i chwalone w trakcie nauki w Paryżu, gdzie nauczyciele nie krępowali tak bardzo swych uczniów regułami i szablonowym sposobem przekazywania wiedzy. Młody uczeń Matejki odkrywa dla siebie osobliwy obszar, niszę, usytuowaną pomiędzy konserwatywną edukacją a awangardą paryską bojkotującą utarte, oficjalne drogi poznawania sztuki. Stąd aprobata dla Akademii Collarossi – miejsca o charakterze przypominającym szkolnictwo akademickie, a jednocześnie nie krępującym adeptów malarstwa w ich indywidualnym rozwoju i akceptującym nowości. Mehoffer, obawiając się bycia średnim talentem, a zarazem łaknąc uznanego zaplecza akademickiego, znajduje dla siebie idealne warunki w Paryżu, gdzie nawet akademicy przejmowali nowinki z Salonu Niezależnych, unikając tym samym skostnienia, charakterystycznego dla Krakowa i Wiednia.

Zachowawczość i pragnienie oddania w sztuce własnej współczesności, postulaty na pierwszy rzut oka nieco sprzeczne, kształtują osobowość teoretyka i praktyka, sytuując go zawsze w strefie pomiędzy sztuką uznaną a awangardową, w obszarze nakładania się obu opcji, ich styku, czy też miejscu możliwego dialogu. Tezę tę potwierdza także fascynacja Mehoffera dziełami Puvisa de Chavannes'a i Böcklina, podziwianych zarówno przez akademików, jak i twórców modernistycznych, umiejących operować na pograniczu obu środowisk, w punkcie ich potencjalnego spotkania.

Dotychczasowe wnioski i konstatacje wydają się jednak zupełnie nie wystarczające, by w pełni uchwycić i zrozumieć specyfikę teoretycznej postawy artysty. Należy podążyć tropem wskazanym przez literaturę historyczno-artystyczną i przyjrzeć się pismom Maurice'a Denisa oraz wskazać inne źródła inspiracji, którymi autor *Uwag...* mógł się w owym czasie fascynować.

Artykuły Denisa mogły być znane także Mehofferowi, choć nie wskazuje na to żadna notatka w *Dzienniku* i korespondencji. Zbieżności w poglądach obu artystów tkwią w opiniach dotyczących szkolnictwa akademickiego i postulacie przetwarzania natury. Denis pisał:

> Bezmyślny podziw dla dawnych obrazów, w których szuka się, skoro trzeba je podziwiać, sumiennego przedstawienia „natury", z pewnością zniekształcił oko profesorów Akademii. (...) Czy zauważył ktoś, że owa nieuchwytna „natura" zmienia się bezustannie, że inna jest na Salonie 90 r. niż na Salonach sprzed 30 lat i że zawsze jakaś „natura" jest modna zależnie od kaprysu, podobnie jak suknie i kapelusze? (...) A w Akademiach starano się wyprodukować poczciwe nieomylne maszyny, precyzyjne i dokładne. (...) Powszechny triumf wyobraźni artystycznej nad usiłowaniami bezmyślnego naśladownictwa, zwycięstwo przeżycia Piękna nad kłamstwem naturalistycznym[60].

Analogiczne przemyślenia pojawiają się w tekstach młodego Mehoffera, który prezentuje podobny stosunek do wiary w możliwość wyuczenia się sztuki w szkole, a także stosuje porównania z modą i jej zmiennością, objawiającą się w rozmaitych fasonach strojów i kapeluszy. Tutaj zbieżności kończą się, pozostawiając wrażenie pokrewieństwa przemyśleń obu malarzy, ale powinowactwa te nie mogą jednak stanowić podstawy do wnioskowania o konkretnych inspiracjach. Podobne postulaty pojawiły się wcześniej także w pismach Charles'a Baudelaire'a, który opowiadał się przeciwko ścisłemu odtwarzaniu natury:

> Większość otwiera okno, i cała przestrzeń zawarta w jego ramie – drzewa, niebo i domy – nabiera dla nich waloru skończonego poematu... Jednak poematu nie można skopiować – trzeba go stworzyć (...)[61].

Rozważania Mehoffera na temat przepaści, otwierającej się pomiędzy artystą a publicznością wpisują się w nurt licznych uwag podnoszących istnienie rozdźwięku twórca – widz, znanych między innymi z refleksji Baudelaire'a i jego słynnego określenia publiczności jako zegara spóźniającego się w stosunku do geniuszy[62].

---

[60] M. Denis, *Definicja neotradycjonalizmu* (1890), (w:) *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 71-76.

[61] Ch. Baudelaire, *O malarstwie. Analekta z pism poety*, tłum. i oprac. B. Wydżga, Warszawa 1924, s. 7.

[62] Ibidem, s. 16.

Pomost pomiędzy tekstami obu malarzy – Denisa i Mehoffera – przerzuca specyfika schyłku XIX wieku, skupiająca wielu artystów pod sztandarami pokrewnych haseł i postulatów. Wniosek ten jednak nadal nie uprawnia do zarzucenia dalszych poszukiwań konkretnych bodźców i inspiracji, które ukształtowały wczesną myśl teoretyczną Mehoffera i wpłynęły na jej ostateczne oblicze. Pozostawanie na poziomie podobieństw o ogólnym charakterze okazuje się w tym wypadku nieefektywne, nie pozwalające na uchwycenie i konkretne dookreślenie sylwetki młodego Mehoffera – teoretyka.

Autor *Uwag o sztuce i jej stosunku do natury* otwarcie odwołuje się do rozprawy Henryka Rodakowskiego *Kilka słów o malarstwie*[63], obalając zawarte w niej stwierdzenie jakoby styl miał polegać na „unikaniu i zacieraniu szczegółów"[64]. Młody teoretyk cytuje także stwierdzenia Rodakowskiego odżegnujące się od odtwarzania natury wedle zasad aparatu fotograficznego, jednocześnie akcentując,

> że słowa te niedawno powiedziano, jako broń przeciwko zachciankom nowym; dziś już najskrajniejsi to powtarzają. Widzimy więc jaki zamęt, jaka walka. Że wśród tych starych zasad wykwitają nowe dzieła, zupełnie oryginalne w charakterze[65].

Konkluzje Rodakowskiego, przywołane w celu polemicznym i ilustracyjnym dla tezy o ciągłej walce o prawdziwe oblicze sztuki, wykazują pokrewieństwa z rozważaniami Mehoffera także w kwestii wiary w ducha czasu, odbijającego się w twórczości artystycznej, oraz w kwestii niemożliwości wyuczenia się artyzmu w szkole, wagi idei ściśle malarskiej i koncepcji obrazu jako pomostu łączącego psychikę odbiorcy z nastrojem malarza w momencie transpozycji natury na płótno. Aspekty te, mimo że nie wskazane już przez Mehoffera bezpośrednio w przypisach, wiążą się z przemyśleniami Rodakowskiego i skłaniają do dalszych poszukiwań inspiratorów na gruncie polskiej teorii sztuki.

W latach 70. XIX wieku ukazywały się w „Gazecie Polskiej" *Listy o sztuce* autorstwa Cypriana Godebskiego[66], które wytworzyły ożywczy ferment w warszawskim ruchu artystycznym, dokonując przełomu w sposobie myślenia i pisania o sztuce[67], kierując uwagę widza na malarskie walory dzieł. Kolejnym istotnym krokiem w dziejach polskiej kryty-

---

[63] H. Rodakowski, *Kilka słów o malarstwie*, Warszawa 1895.

[64] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 15.

[65] Ibidem, s. 26.

[66] C. Godebski, *Listy o sztuce*, „Gazeta Polska" od nr 179 z 1875 roku do nr 150 z roku 1876 (w sumie było ich XXVI).

[67] M. Olszaniecka, *Wstęp*, (w:) *Stanisław Witkiewicz. Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, red. M. Olszaniecka, J. Z. Jakubowski, Kraków 1971, s. LXXIX.

ki i teorii sztuki był tekst Adama Chmielowskiego *O istocie sztuki*[68], podnoszący walory malarskie i znaczenie stylu jako wyrazu indywidualności duszy artysty. Koncepcje Godebskiego i Chmielowskiego przygotowały grunt dla krytycznej działalności Stanisława Witkiewicza, przypadającej na licealne czasy Mehoffera[69] oraz okres jego studiów w Krakowie i Wiedniu. Rok 1891, data ogłoszenia drukiem słynnej książki *Sztuka i krytyka u nas*, zbiegł się z momentem wyjazdu ucznia Matejki na studia do Paryża. Publikacja ta z pewnością nie pozostała bez wpływu na młodzieńca rozczarowanego atmosferą akademickiej edukacji, poszukującego własnej drogi twórczej i zainteresowanego polskim życiem artystycznym. Trwające lata polemiki Witkiewicza z przedstawicielami tzw. *krytyki idealistycznej* musiały być Mehofferowi znane, chociażby z racji wrzenia, jakie wywoływały w prasie, dotykając drażliwej kwestii autorytetu Jana Matejki i wartości jego kreacji. W korespondencji i *Dzienniku* brakuje bezpośrednich dowodów na zauroczenie Mehoffera poglądami Witkiewicza – dopiero rok 1908 przynosi krótką wzmiankę o *Sztuce i krytyce u nas*: „O książce Witkiewicza bym nie wspominał – Jest pełna zalet i siły – służyła ona jak taran do rozbijania pewnych przesądów i bożyszcz"[70]. Fascynację młodego Mehoffera pismami propagatora hasła *nie co, ale jak* zdradzają niezbicie jego własne teksty teoretyczne, spowinowacone ze *Sztuką i krytyką u nas* nie tylko na poziomie ogólnym, lecz na zasadzie jak najbardziej konkretnych inspiracji.

Już na początku pierwszej części tekstu Mehoffer zdradza fascynację Witkiewiczem, wyliczając, analogicznie do krytyka „Wędrowca", światło, barwę i kształty przedmiotów jako materiał dostępny malarzowi[71]. Ewidentne podobieństwo pojawia się w kolejnym zdaniu, w którym młody teoretyk parafrazuje słynne stwierdzenie swego poprzednika o braku różnicy między Zamoyskim pod Byczyną a Kaśką zbierającą rzepę, obserwowanych o tej samej porze dnia: „wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakikolwiek"[72]. Obaj teoretycy podnoszą także aspekt psychologicznego oddziaływania obrazu na nastrój widza, dzięki czemu

[68] A. Chmielowski, *O istocie sztuki*, „Ateneum" (Warszawa), t. II, 1876, z. 4, s. 428-431.

[69] Lata 1884-1887 – działalność Witkiewicza na łamach „Wędrowca".

[70] J. Mehoffer, *A' propos Witkiewicza*, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygnatura 12785/II, s. 49-52.

[71] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 4. Analiza poglądów Witkiewicza za: W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984; Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Warszawa – Wrocław 1983.

[72] Ibidem, s. 4.

oglądający kompozycję może odebrać wrażenia analogiczne do odczuć tworzącego malarza[73]. Powinowactwo *Uwag...* ze spuścizną krytyczną Witkiewicza narzuca się również w momencie zestawienia fragmentów, dotykających zagadnienia analogii malarstwa i muzyki oraz kwestii rozważań o harmoniach chromatycznych:

> Natura, którą [artysta – uzupełnienie M. S.] obserwuje, przedstawia mu się jako szereg jednolitych harmonij. Przyjąwszy raz jakąkolwiek, obraca się już w niej i wykroczyć mu nie wolno; nastąpiłby natychmiast dysonans. Pod tym względem mamy najzupełniejszą analogię z muzyką. Toteż każdy ton kolorowy, w obrazie użyty, jest względny i ma tylko o tyle rację bytu, o ile stoi obok drugiego z nim zharmonizowanego[74].

Powyższe słowa Mehoffera do złudzenia przypominają konkluzje ogłoszone na łamach „Wędrowca" w 1884 roku:

> W malarstwie jest tak jak w muzyce. Jeżeli motyw koloru w obrazie będziemy uważali za motyw melodii w muzyce, to jak ten ostatni możemy transponować na ton wyższy lub niższy, tak samo możemy używać barw jaskrawszych lub bledszych, zachowując naturalnie między nimi harmonię, czyli wytężając wszystkie w równym stopniu. Inaczej będzie się robić fałsze, które w zupełności odpowiadają fałszom w muzyce[75].

Mehoffer i Witkiewicz spotykają się również w momencie podejmowania rozważań o stosunku sztuki do natury, jednomyślnie ganiąc ścisłe naśladownictwo i przywołując obrazy Balthasara Dennera[76] jako przykłady przesadnej wierności w odtwarzaniu wizerunków starszych ludzi[77]. Witkiewicz, powołując się na zbyt naturalistyczną sztukę hambur-

---

[73] Ibidem. Witkiewicz rozpatruje aspekty psychologiczne obrazu m.in. w tekście *Największy obraz Matejki*, (w:) *Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, red. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 339-341.

[74] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 5-6.

[75] S. Witkiewicz, *Arnold Böcklin*, „Wędrowiec" 1884, nr 41-42; cytat za: *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 571.

[76] Balthasar Denner (1685-1747) – bardzo słynny za życia portrecista niemiecki, znany z niezwykle naturalistycznych portretów osób starszych.

[77] J. Mehoffer, *Uwagi...*, s. 6-7: „Patrzmy uważnie na skórę ludzką, a zauważymy jej materię: czuć będziemy tkanki, z których się składa, tłuszcz, który się pod nią kryje, kości, które ją naprężają; nie ujdą uwagi naszej jej wyziewy, pot z porów się wydobywający, włosy, którymi pokryta. To już nie materiał dla artysty i «sławne» obrazki Dennera w wiedeńskim muzeum mogą nie imponować".

S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 40-41: „Tak np. chcąc dowieść, że ścisłe naśladowanie natury nie jest ostatecznym zadaniem sztuki, czyli że możliwie ścisła prawda osiągnięta, przypuśćmy, w obrazie nie jest najwyższą jego zaletą [Taine – uzupełnienie M. S.], przytacza obrazy Dennera. Są to głowy starców wypracowane *á la loupe*, jak sam powiada, nie wiedząc, że tym samym zbija swoje twierdzenie. Oko ludzkie nie jest lupą. Prawda malarska, zbudowana na zmyśle

skiego portrecisty, jednocześnie polemizuje z tezami Hipolita Taine'a, który wzbogaca swoje rozważania odwołaniami do dzieł Dennera jako do ilustracji ścisłej prawdy. W tekście młodego Mehoffera twórczość niemieckiego malarza pojawia się, podobnie jak w *Malarstwie i krytyce u nas*, jako argument przeciwko kopiowaniu natury, a tym samym przeciwko tezie Taine'a. Przechwycenie nazwiska Dennera do własnej rozprawy teoretycznej następuje więc za pośrednictwem pism Witkiewicza i od razu z perspektywy warszawskiego krytyka.

Obok sztuki portretowej, jako przykłady piętnujące przesadną ścisłość w odtwarzaniu sylwetek ludzkich, w pismach obu autorów występują odwołania do rzeźby niepotrzebnie prezentującej w marmurze „zmarszczki skóry pod kolanem lub pachą, żeby było tak, jak w naturze"[78]. Zdaniem Witkiewicza „staranie się o wydobycie miąższości tkanki ciała doprowadziło do tego, że te wszystkie pół lub całkiem nagie panny mają skórę grubą, fałdującą się na zgięciach, jak u starców lub słoni"[79]. Idea musi panować w umyśle artysty nad studium natury[80], musi stymulować do ograniczenia ilości szczegółów, rozpraszających uwagę widza, oraz podporządkować model wizji całościowej, w przeciwnym razie, według redaktora „Wędrowca", pozujący zapanuje nad charakterem kompozycji i powstanie kolejny banalny szablon, pozbawiony wyrazu[81].

Obaj piszący o sztuce artyści z jednakowym zaangażowaniem opowiadają się za przetwarzaniem natury wedle praw talentu i indywidualności danego malarza lub rzeźbiarza. Talent i indywidualność aspirują do rangi pojęć kluczowych pośród stosowanych przez nich terminologicznych aparatów. Równie często pojawia się kryterium prawdy i natury jako jedynego źródła prawdziwej sztuki, opartej na idei czysto malarskiej, nie literackiej, bądź filozoficznej. Zbieżności w poglądach obu autorów zarysowują się również w momencie rozpatrywania ich stosunku do szkolnictwa akademickiego, niemożliwości wyuczenia się artyzmu w szkołach, krępujących indywidualizm artystyczny i egzekwujących szablonowe reguły dotyczące konstruowania kompozycji i zestawiania barw.

---

wzroku, jest wtedy tylko prawdą, jeżeli odpowiada *naturalnemu* jego ustrojowi. To, co malował Denner, jest dobrym w dziele dermatologa, traktującym o zmianach zachodzących w skórze pod wpływem starości, lecz fałszem z punktu malarskiego, gdyż z odległości, z jakiej malarz *musi* patrzeć na odtwarzany przedmiot, nie można widzieć tego, co Denner maluje. Nie tylko malarz, ale żaden człowiek, oprócz chorobliwych krótkowidzów, nie patrzy tak na przedmioty, jeżeli chce widzieć ich całość".

[78] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 10.

[79] S. Witkiewicz, *Z wystawy sztuki w Berlinie*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 661.

[80] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 25.

[81] S. Witkiewicz, *Przegląd artystyczny*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 434-435.

Mehoffer za Witkiewiczem nawołuje do odrzucenia balastu wykształcenia oraz pójścia za głosem intuicji i wrodzonego talentu, by zamanifestować własną oryginalność wśród tłumu twórców pospolitych i średnich, którzy osiągnęli jedynie pewien stopień malarskiej wprawy i technicznej biegłości[82].

Wspólnym wątkiem pism obu artystów jest również podziw dla twórczości Böcklina, wskazywanej jako doskonała ilustracja prawdy natury i barwnej wirtuozerii. Mehoffer obdarza autora *Wyspy umarłych* mianem wytrawnego kolorysty, Witkiewicz rozpisywał się natomiast o „blaskach harmonii barwnych"[83], znamiennych dla wszystkich kompozycji genialnego malarza-kolorysty, wywołującego w duszy widza pożądany nastrój, uzyskiwany dzięki doskonałości środków malarskich i niedoścignionej umiejętności oddania wrażenia prawdy natury. Młody Mehoffer spogląda na twórczość Böcklina po lekturze *Sztuki i krytyki u nas*, adaptując poglądy redaktora „Wędrowca" i jego zachwyt dla talentu Szwajcara, a szczególnie jego zdolności do operowania kolorem.

Witkiewiczowskie proweniencje posiada również niewątpliwie predylekcja Mehoffera do wprowadzania do kompozycji zadanych w Akademii Colarrossi postaci z życia współczesnego z ich charakterystycznymi strojami i fryzurami, znamiennymi dla schyłku XIX wieku. Witkiewiczowskie sprawozdanie *Z wystawy sztuki w Berlinie 1891 roku* zawiera postulat zwrócenia uwagi na człowieka wówczas żyjącego jako potencjalnego modela, równouprawnionego w stosunku do antycznych marmurów: „Dziś, jak w Grecji, są piękne kobiety i piękni mężczyźni i mogą być przedmiotem dzieła sztuki" w ich dzisiejszym kształcie.

> Dzisiejszy na przykład ubiór kobiet (1891) tak dalece nadaje się do rzeźby, jeżeli nawet chodzi o samo tylko piękno linii, że jedynie potworna rutyna, niedołęstwo, spętanie myśli formułkami konwenansu może wstrzymywać od wprowadzenia tych kształtów do rzeźby[84].

---

[82] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 9.

[83] S. Witkiewicz, *Arnold Böcklin*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 568.

[84] Idem, *Z wystawy sztuki w Berlinie 1891 roku*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 669. Dalej Witkiewicz pisze: „Dosyć być na jednym przedstawieniu którejkolwiek nowoczesnej sztuki, żeby widzieć ile *posągów* przechadza się po scenie, kiedy gra Modrzejewska, posągów, które nie są bynajmniej komponowanymi na linie konwenansami, tylko szczerym wyrazem uczuć lub stanów duszy, przejawiających się w doskonale pięknych kształtach człowieka, którym poruszają. Kierunki szkolne wbijają w mózgi swoich wychowańców kołki graniczne, poza które nie śmią oni wyjrzeć, zostawiając całe skarby kształtów nie tkniętymi. Dokoła nich wre życie pełne charakteru i siły, i piękna, i brzydoty; oni, ponieważ nie widzą w tym życiu mokrego prześcieradła, rozpiętego na manekinie, zamykają się w swoich celkach z cyrklem, pionem i antyczną formułką i do nieskończoności przeżuwają dawno wyssaną strawę.

Młody Mehoffer asymiluje poglądy Witkiewicza, pragnie malować Psyche jako kobietę zupełnie współczesną, ale nie waży się na prezentowanie tego rodzaju kreacji paryskiemu profesorowi, uznając je za zbyt odważne i niekonwencjonalne.

Reminiscencje pism redaktora „Wędrowca" stanowią także uwagi Mehoffera, zawarte w *Filozofii w sztuce*, poświęcone krytyce artystycznej i szufladkowaniu przez nią malarzy jako doskonałych kolorystów, rysowników lub poetów. Etykietka taka stymuluje recenzentów do podporządkowania się jej i do postrzegania dzieł w raz określonych kategoriach. Przeciwko takiej roli krytyki artystycznej Witkiewicz grzmiał w swoich pismach przez wiele lat, często dokonując rozrachunku z piszącymi o malarstwie na przykładzie kompozycji Matejki, którego zaklasyfikowano jako doskonałego kolorystę i nawet ewidentny brak harmonii chromatycznych nie był w stanie odwieść krytyków od szafowania tym mianem:

> Mało znajdzie się u nas ludzi interesujących się malarstwem, którzy by nie wierzyli, że Matejko jest mistrzem nad mistrzami koloru. (...) Estetycy i krytycy [stwierdzili – uzupełnienie M. S.], że jest [koloryt – uzupełnienie M. S.] główną i najlepszą stroną jego talentu i że jego obrazy pod względem koloru są „skończonymi arcydziełami". Jeżeli dodamy do tego (...) najnowszy wynalazek estetyczny p. Karola z „Pokłosia" w formie następnego frazesu: „koloryt Matejki, lokalny (?), nie zharmonizowany do jednego tonu, lecz mistrzowski (?!)" – będziemy mieli sumę naszych powag estetycznych co do tej strony obrazów Matejki[85].

Mehoffer przejmuje Witkiewiczowską niechęć do bezmyślnych recenzji, obficie pojawiających się w ówczesnych polskich czasopismach, i gani analizowanie sztuki wedle, z góry ustalonego, szablonu czy matrycy.

Przemyślenia autora *Uwag...*, dotyczące jego osobistego stosunku do Matejki, również zdradzają powinowactwa z refleksjami krytyka „Wędrowca", który piętnował szkołę krakowską za puste, zmanierowane naśladownictwo kreacji mistrza i miernotę artystyczną[86]. Młody Mehoffer, przejęty przestrogami Witkiewicza, cały czas obawia się wszechwładnego wpływu rektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i lęka się zostania tylko średnim talentem, nie umiejącym rozwinąć własnej indywidu-

---

Człowiek nowoczesny nie dlatego źle lub śmiesznie wygląda w rzeźbie, żeby rzeczywiście był czymś takim niedołężnym i niezgrabnym, tylko dlatego, że ci, co go rzeźbią, nie starają się przedstawić go w jego istotnym, indywidualnym charakterze, lecz naciągają ten charakter do stylu posągów antycznych lub renesansowych i otaczają formami sztuki, które powstały w innych czasach i warunkach i nie mają nic z dzisiejszymi formami życia współczesnego".

[85] S. Witkiewicz, *„Największy" obraz Matejki*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 325.

[86] Idem, *Szkoła krakowska*, (w:) *Sztuka i krytyka u nas*, op. cit., s. 369-382.

alności twórczej. Adept malarstwa bierze sobie do serca przestrogi redaktora „Wędrowca", dzięki nim bardziej świadomie odczuwa rzeczywiste zagrożenie oddziaływania kreacji Matejkowskich.

Teksty Mehoffera i Witkiewicza pozostają sobie bliskie także dzięki rozważaniu specyfiki sztuki minionych epok jako podstawy do zrozumienia istoty twórczości współczesnej. Analogiczną tendencję wykazują jednak również pisma Godebskiego, Rodakowskiego i Chmielowskiego, w związku z czym podobieństwa te należy postrzegać raczej w kategoriach tendencji ogólnej i postulatu unaukowienia krytyki[87]. Zauroczenie Böcklinem, akcentowanie kwestii przetwarzania natury, czy pokrewieństwa między malarstwem a muzyką pojawiają się także w tekstach wielu innych artystów, również paryskich, jak Denis i Gauguin. Jednakże sposób prezentacji tych zagadnień, przytaczane przykłady i argumentacja, obecne w tekstach Mehoffera i Witkiewicza, zdradzają tak wiele analogii i spowinowaceń, iż można mówić w tym wypadku o konkretnej inspiracji i wskazywać na działalność krytyczną autora *Sztuki i krytyki u nas* jako na najistotniejszy bodziec kształtujący poglądy Mehoffera we wczesnym etapie działalności teoretycznej.

Postawa młodego Mehoffera-teoretyka, w swoich zasadniczych zrębach, krystalizuje się więc już na gruncie polskim, przed wyruszeniem na studia do stolicy sztuki. Atmosfera Paryża dopełnia rozważania artysty, ale jednocześnie, swą zmiennością i nieustannymi modyfikacjami haseł przewodnich, utwierdza go w przekonaniu o słuszności obranej już w Krakowie drogi. Poglądy Witkiewicza okazały się dostatecznie awangardowe i wystarczająco rewolucyjne, by sprostać ówczesnemu stylowi myślenia początkującego malarza i zaspokoić jego, niewielki tylko, głód buntu przeciw akademickim szablonom. Tym bardziej, że redaktor „Wędrowca", pisząc o środkach malarskich Aleksandra Gierymskiego, „tłumaczył je dążeniem do stworzenia nowej, niezależnej od realnego wzoru, malarskiej jakości, wartości samoistnej autonomicznej. Krytyk zbliżał się już do prawdy, sformułowanej przez Denisa, że obraz „«jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą farbami w określonym porządku»"[88]. Widziane w tym świetle teorie Witkiewicza[89] stanowiły dla Mehoffera doskonałe przygotowanie przed wkroczeniem w świat sztuki Pa-

---

[87] W. Nowakowska, op. cit., s. 27 i 29.

[88] M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek*, op. cit., s. 132. Olszaniecka pisze, że tezę tę poświadcza interpretacja „Trąbek", dana w odpowiedzi na dyskusje toczone po wystawieniu obrazu w TPSP w 1888 roku.

[89] Adam Grzymała-Siedlecki nazwał Witkiewicza „ostatnim pozytywistą warszawskim", a jednocześnie nadał mu miano „Jana Chrzciciela sztuki narastającego pokolenia" Młodej Polski. A. Grzymała-Siedlecki, *Stanisław Witkiewicz*, (w:) *Sfinks*, Warszawa 1915, z. VI-VIII.

ryża, dały mu stabilne podwaliny do rozważań własnych i uchroniły przed przyjęciem postawy bardziej awangardowej, oferując stanowisko obserwatora, dystansującego się od sztandarowych haseł epoki. Młody Mehoffer sytuuje się więc ponownie niejako na pograniczu, w obszarze styku teorii Witkiewicza i ówczesnych postulatów modernistycznych; staje na progu nowoczesności, by w okresie młodzieńczym nigdy go zdecydowanie nie przekroczyć ze względu na jasno określony pogląd na stosunek sztuki do natury.

NATURA I SZTUKA – CZYLI MALARSKIE POTWIERDZENIE WIERNOŚCI OBRANEJ POSTAWIE

W latach 1899-1901 Mehoffer projektuje fryz na krakowski Pałac Sztuki. Kompozycja wedle wymogów komisji miała odnosić się jasno do funkcji budynku oraz operować motywami wyłącznie narodowymi i swojskimi[90]. Projektów Mehoffera nie dopuszczono do realizacji ze względu na brak zharmonizowania ze spokojem gmachu – mimo to artysta jeszcze w 1901 roku wykonuje sporych rozmiarów karton *Natura i Sztuka*[91] zwany również *Sztuka ukazująca Geniuszowi Naturę*.

Horyzontalna kompozycja przedstawia trzy postaci: Sztukę, Geniusza i Naturę ukazanych na tle pejzażu, ciemnej chmury z błyskawicami wypełniającej prawe górne naroże oraz na tle promieni słonecznych, nawiązujących do głowy Apollina w promienistej glorii umieszczonej w szczycie portyku Pałacu Sztuki[92]. Uskrzydlona personifikacja Sztuki, namalowana w sąsiedztwie lewej krawędzi akwareli w niezwykle bogatych szatach i w koronie na głowie, opiekuńczym gestem kieruje uwagę nagiego, także uskrzydlonego chłopca – Geniusza na sylwetkę Natury, ukazanej pod postacią młodej dziewczyny w ludowym stroju z bukietem słoneczników i pękiem kłosów w dłoniach. Szaty i włosy dziewczyny – Natury falują gwałtownie, szarpane wiatrem, wiejącym z lewej strony kompozycji. Ciemna chmura za jej plecami wzmaga wrażenie ruchu i dziania się, ciągłej zmienności i „falowania" widoku. Partia kompozycji przynależna Naturze, w przeciwieństwie do stabilnej części, którą włada Sztuka, opowiada o ruchliwości i niestałości, o nieustannych przeobraże-

[90] A. Zeńczak, *Fryz na Pałac Sztuki w Krakowie 1899-1901*, (w:) *J. Mehoffer. Opus Magnum*, op. cit., s. 154-155.

[91] J. Mehoffer, *Natura i Sztuka* (zw. także *Sztuka ukazująca Geniuszowi Naturę*); 1901; akwarela, papier naklejony na płótno; 130 × 360 cm; wł. prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie.

[92] A. Zeńczak, *Fryz na Pałac Sztuki w Krakowie*, op. cit., s. 154.

10. Józef Mehoffer, *Natura i Sztuka (Sztuka ukazująca Geniuszowi Naturę)*, 1901, projekt fryzu na Pałac Sztuki TPSP w Krakowie, akwarela, papier naklejony na płótno, 130 × 360 cm, własność prywatna – depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, repr. za: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, il. VII.1

niach obserwowanych zjawisk i rozmaitych obliczach przyrody. Dziewczyna unosi się w powietrzu, dotykając stopami rozwiniętego nad ziemią pasa pofałdowanej materii. Tkanina ta, zahaczając o błyskawice i sylwetę ciemnej chmury, łączy Naturę ze Sztuką i Geniuszem. Elementami wiążącymi oddalone postaci są również słoneczne promienie oraz motyw dekoracyjnie i płasko potraktowanych skrzydeł, które wyrastają z pleców każdego z bohaterów kompozycji. Zarysowują się więc czytelnie zwizualizowane więzi pomiędzy wszystkimi postaciami, niwelujące pierwsze wrażenie przeciwstawienia Sztuce i Geniuszowi Natury.

W trakcie lektury Mehofferowego projektu fryzu na Pałac Sztuki okazuje się, że artysta po raz kolejny, w tym przypadku z pewnością najdobitniej, odmalowuje traktat o malarstwie, o stosunku sztuki do natury. Natura, analogicznie jak w tekście teoretycznym, jawi się jako zmienna, pulsująca w czasie; Sztuka zaś prezentuje się jako uosobienie stabilności i świadomej samowiedzy, odwołującej się w pierwszej kolejności do Natury. Motyw słonecznych promieni, związanych w kontekście Pałacu Sztuki z głową Apollina, odnosi się również do spostrzeżeń Mehoffera, zawartych w rozprawie teoretycznej i akcentujących ponadczasowość i niezmienność natury postrzeganą jako uniwersalna wartość ponad jej nieustannymi przemianami:

> Słońce zawsze jednako świeciło. Tak samo, jak dzisiaj, wschodziło i zachodziło ono nad szerokimi równinami (...). Tak samo, jak dzisiaj, o zachodzie ceglany ratusz tarnowski w ubiegłych wiekach czerwono się palił, a Wawel ołowianą bladość przybierał, kiedy mu ciemne chmury za tło stanęły (...)[93].

Zgodne ze słownymi deklaracjami Mehoffera wydaje się również uskrzydlenie personifikacji Natury, sugerujące, że już w przyrodzie samej tkwią cechy dekoracyjne, wymagające dostrzeżenia i spotęgowania ich w umyśle artysty. Źródłem sztuki pozostaje zawsze natura, widziana z jednej strony jako zjawisko ponadczasowe, z drugiej zaś strony jako wartość zmienna. Zadaniem malarza jest uchwycenie charakteru owej natury, osiągane na drodze nakładania na siebie wielu jej zmiennych oblicz w celu uzyskania efektu uniwersalnego, stanowiącego esencję danego widoku. Twórca jest więc zobligowany do przetwarzania natury w duchu potęgowania jej cech dekoracyjnych.

Projekt fryzu *Natura i Sztuka* potwierdza okrzepłe po okresie młodzieńczych poszukiwań artystyczne pryncypia preferowane przez Mehoffera. Zapatrywaniom tego rodzaju twórca pozostanie wierny praktycznie przez całe życie. Jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych napisze:

---

[93] J. Mehoffer, *Uwagi...*, op. cit., s. 1. Są to pierwsze zdania tekstu.

Tak zwana natura jest zawsze dekoracyjna, tylko musi być oglądana okiem artysty inteligentnego, który potrafi wyciągnąć z niej walory dekoracyjne. Po prostu trzeba mu wykraść tajemnice dekoracyjności naturze[94]. I jakie by nie były drogi, którymi dostać się chcemy przed zasłoniętą twarz „Sztuki" – i jakie by nie były zagadnienia artystyczne, które nas niewolą – kołem zaklętym, którego nie opuszczamy jest studnia ziejąca, której nie zasypiemy, jest ta wiecznie niepokojąca sprawa: stosunek sztuki do natury[95].

ON THE RELATIONSHIP OF NATURE AND ART. THE ARTISTIC WORK AND THEORY OF YOUNG MEHOFFER

Summary

The early work of youth, with its characteristic attempts to find one's own way, is often a search for the artist's specific means of expression, compatible with his or her temperament. This also refers to the early work of the young Józef Mehoffer, for whom a key issue was his own idea of the relationship between art and nature.

Mehoffer tried to come to grips with the eternal question of this relation both as a painter and as a theorist. In the early stage of his career he wrote three theoretical texts: two unpublished, kept now in the manuscript department of the Ossolineum in Wrocław („Reflections on Art" [Rozważania o sztuce], 1893; "Philosophy in Art" [Filozofia w sztuce], 1895), and one published in *Przegląd Polski*, titled "Remarks on Art and Its Relationship to Nature" [Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury], 1896. However, Mehoffer's ideas about transposing reality onto the canvas could be traced in his paintings before they actually appeared or in print. Practice came before theory, the pen followed the brush, and verbal declarations were evidently rooted in the young artist's experience. In the process of their meticulous analysis, compositions which seem to have nothing to do with the link between art and nature reveal their self-reflexive aspects and can be approached as the first evidence of Mehoffer's still tenuous beliefs as regards the general relationship of painting and reflected reality. The question of the relation of art and nature, understood both as natural environment and as reality, is connected with the problems of illusion, truth, and make-believe in art. Facing particular artistic tasks, Mehoffer was bound to make his decisions and resolutions which led him toward his own artistic identity and attempts at self-definition as a painter.

Mehoffer's early *oeuvre* includes works which address the problem of self-reflexivity directly, putting it in the foreground as the central issue. His first clearly self-reflexive painting, virtually a painting about painting, is a design of a Cracow theater curtain of 1891/1892. Both early unpublished texts mentioned above touch

[94] J. Mehoffer, *Działanie dekoracyjne natury*, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 12788/II.

[95] Idem, *Stosunek sztuki do natury jako do podniety zewnętrznej*, 1922-1924, rkps w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 12785/II, s. 145-153.

upon the impossibility of learning how to create art at school and indicate the weak points of the academic system of education, without, however, analyzing the relationship of art and nature as directly as it has been done in the theatrical curtain design.

Another self-reflexive painting is the Portrait of *Konstanty Laszczka* [Portret Konstantego Laszczki] of 1894. Showing the sculptor in his studio, Mehoffer addresses the problem of the artist's condition, involved in complex relations with reality.

The year 1895 brought another "comment" on the aspect of art which was crucial for Mehoffer – an apparently "innocent" painting called *Knicknacks on the Mantlepiece*. Just as in the design of the curtain, this composition reveals the young painter's idea of the essence of painting and the question of transforming nature by artificial means. A year later, Mehoffer wrote his "Remarks on Art and Its Relationship to Nature" to express all the previously adopted views in this respect. His theoretical concepts are then articulated in a series of paintings which confirm his increasing artistic maturity and the discovery of the means of expression best suited to his temperament and individual rhythm of growth. Mehoffer's art transforms nature, augmenting its decorative features and stylizing some selected motifs. What invariably remains central is the subject matter, which prevents too far-reaching modifications of actual appearances. In his artistic work, the young Mehoffer establishes the limits of travesty and suggests that stylization cannot transgress the boundary beyond which the human figure would turn into an ornament or acquire a new appearance, too different from the one found in nature. Those limits are set by practice, not by the theoretical text, which may make the latter seem much more progressive in comparison with the paintings that Mehoffer makes at the same time. The idea of transforming nature by putting it under the sway of style and augmenting its selected aspects appears to bring his efforts quite close to those of Maurice Denis. It is, however, only when we confront Mehoffer-the painter with Mehoffer-the theorist and analyze his specific claims included in the text that it turns out that the young artist's attitude implies much deeper allegiance to nature than that of the Nabis, who ventured more radical transformations. Paradoxically, Mehoffer's *Remarks* are much closer to the critical heritage of Stanisław Witkiewicz, one of the Warsaw naturalists. Thus, it seems that the former's artistic identity was shaped primarily in Cracow, while his later sojourn in Paris brought about only some modifications, prompting him the option of more daring transformations of nature, characteristic of his evolution toward a more mature style.

Another work addressing the problem of the relationship between reality and painting, which seems to be a kind of bridge between Mehoffer's early and later art, is his design of the frieze on the Palace of Art in Cracow, called in a telling way *Nature and Art* or *Art Showing Nature to Genius*, of 1899-1901. In this never realized work the artist confirmed his earlier principles and in the idiom of painting put together another "treatise" on art and its relationship to nature.