

„I ciągle widzę ich twarze...”

*

MARIA POPRZĘCKA

Opisując proces powstawania matejkowskich obrazów, od długo „rosnących w cichości” pomysłów aż do nadania im ostatecznego malarskiego kształtu, Stanisław Tarnowski zanotował: „na ostatku szło dopiero wykończenie podmalowanych głów. Robił to Matejko — jak mówił — z ostrożności: z obawy, że te rzeczy poboczne mogłyby przyćmić i zgasić swoim blaskiem głowy, gdyby te były naprzód skończone. Zostawiając je na ostatek miał tę myśl i rachubę, że potrafi nadać głowom ton najsilniejszy, jaki powinny mieć, bo są w obrazie najważniejsze. Mając zaś przed oczyma gotowy, ogólny ton obrazu, wiedział już co ma robić, żeby w głowach otrzymać ten stopień efektu, jakiego chciał. Miał w tem i to wyrachowanie, że gdyby zaczynał od głów, to później, po skończeniu przyborów, byłby musiał te głowy jeszcze raz przemalować, żeby je dostroić do ogólnego tonu i byłby miał podwójną robotę”¹.

Ta praktyka, odwrotna powszechnie wówczas przyjętym metodom warsztatowym (co widać na wielu nieukończonych płótnach różnych malarzy, gdzie wypracowane twarze zawisają w próżni lub w mgławicy podmalówki), świadczy nie tyle o swoistej ekonomii wysiłku, gdyż jak wiadomo trudu Matejki nie oszczędził nigdy, ile o tym, że istotnie „głowy były w obrazie najważniejsze”. Zaś jak na to, że były najważniejsze, napisano o nich niewiele, a zważywszy, ile o Matejce napisano — zaskakująco niewiele. Najbardziej wyczulony na matejkowskie fizjonomie był Stanisław Witkiewicz:

„Cały Matejko mieści się w kilkunastu, przypuśćmy w kilkudziesięciu postaciach, głowach, wyrazach twarzy, które są tak rzeczywistymi arcydziełami, jak doskonałymi są rozmaite inne szczegóły jego obrazów [...] Twarze te, jak Skargi, jak Zygmunta III, Zamoyskiego, jak jezuitę i posłów w *Batorym*, Szczęsnego Potockiego w *Rejtanie*, są to zupełne arcydzieła wyrazu, które pozostaną takimi zawsze i które same tylko są już w stanie ocalić imię Matejki

¹ S. Tarnowski *Matejko*, Kraków 1897, s. 462.



1. J. Matejko, Zygmunt III, fragm. *Kazania Skargi*, 1864. Muzeum Narodowe w Warszawie

od niesławy, jaką okrywają go jego potworne błędy” — pisał w „*Największym*” obrazie Matejki. Jeden też Witkiewicz widział ewolucję tych twarzy, gdy wraz z postępującą rutyną: „subtelne odcienie wyrazów zagięły, pozostał tylko ogólny i stały typ z tak silnie zaakcentowanymi rysami, że to, co dziś Matejko wkłada z wyrazu już nie jest w stanie zgrubiałych i skamieniałych w manierze twarzy poruszyć [...] Subtelne i nerwowe twarze znikają, raczej są to te same twarze, tylko one zgrubiały, utyły, spospolociały, wyrosły im podbródki, rozdęły się policzki”². To, co Witkiewicz pisze o twarzach Matejki nosi zresztą taki sam ambiwalentny charakter, jak cały jego stosunek do malarza, w którym urzeczenie siłą wizji wciąż powściągane jest świadomością reguł sztuki, owych reguł „perspektywy, harmonii kolorytu i loiki światłocienia”, tak ciągle przez Matejkę to lekceważonych, to łamanych.

Później nie poświęcano już matejkowskim twarzom tyle uwagi. Rozważał je Mieczysław Treter, słusznie zauważając, że „wyraz koncentruje się

2. J. Matejko, Piotr Skarga,
fragm. *Kazania Skargi*



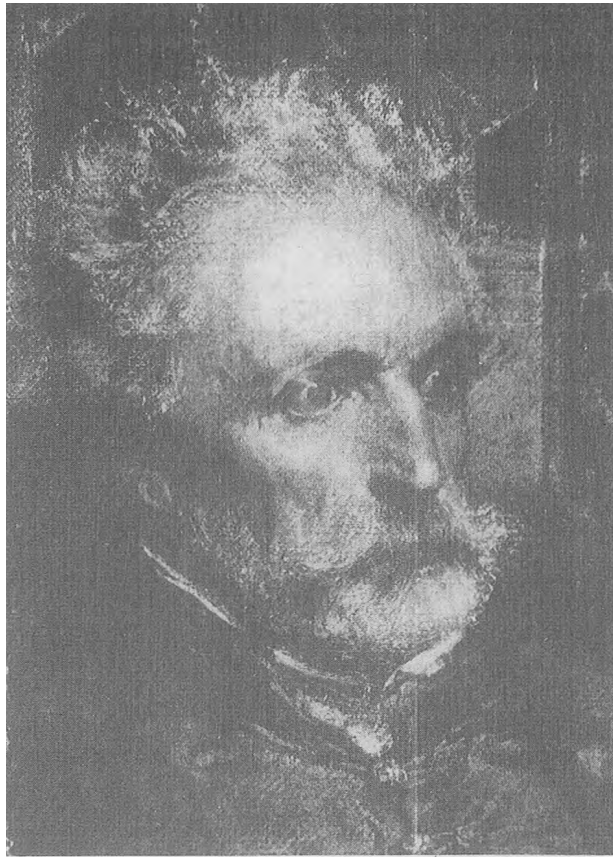
u Matejki niemal zawsze w twarzach figur historycznych [...] rzadziej w geście rąk, a prawie nigdy albo przynajmniej nader rzadko w samej postaci, wziętej jako całość”³. Treter próbował także określić istotę efektu uzyskiwanego — jego zdaniem — „przede wszystkim za pomocą bardzo wyraźnego powiększenia całej gałki ocznej lub czasem tylko źrenicy, oraz drogą silnego podkreślenia któregoś z mięśni twarzowych; reszty dopełnia obfity zasób innych środków”⁴. W pamięci pozostają jednak przede wszystkim sugestywne charakterystyki Witkiewicza, które, jak choćby ta Possewina: „Ten surowy, czarny biedny mnich króluje swoją twarzą nad całym przepychem i siłą reszty obrazu”⁵ — stanowią prawdziwe słowne ekwiwalenty swych malarskich pierwowzorów.

Brak szczególnego zainteresowania dla fizjonomicznych aspektów sztuki Matejki jest zresztą odbiciem niedostatku takich zainteresowań całej historii

³ M. Treter *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów-Warszawa 1939, s. 521.

⁴ Tamże, s. 524.

⁵ S. Witkiewicz *Matejko*, Lwów 1912, s. 258.



3. J. Matejko, Jan Zamoyski, fragm. *Kazania Skargi*

sztuki. Zdaniem Ernsta Gombricha skupiła ona swoją uwagę na jednym aspekcie *mimesis*, jakim było oddawanie przestrzeni i rozwój „sztucznej perspektywy”, podczas gdy „moglibyśmy zapewne uwolnić historię sztuki od jej obsesji przestrzeni i skupić się na innych dokonaniach, na przykład na sugerowaniu światła i faktury lub na mistrzowskim odtwarzaniu wyrazu fizjonomii”⁶. Zarazem Gombrich doskonale widział trudności proponowanej analizy. Wyraz fizjonomii „odbieramy niemal bezwiednie i odpowiednio reagujemy [...] Reagujemy na fizjonomie całościowo. Widzimy twarze przyjazne, odpychające, namiętne, smutne lub ironiczne, na długo zanim pojmiemy, które ich rysy lub zachodzące między nimi stosunki wywołują to intuicyjne wrażenie [...] właśnie bezpośredniość naszych wrażeń przeszkadza analizie; dlatego też odkrywanie i odtwarzanie wyrazu twarzy stanowi szczególnie dobry przykład przebiegu artystycznej inwencji — i to inwencji, której historia nie została jeszcze napisana”⁷. Od wypowiedzi Gombricha minęło ponad trzydzieści lat i historia ta pozostaje nadal nie napisana. Jak przypuszczał

⁶ E.H. Gombrich *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zdrański, Warszawa 1981, s. 320.

⁷ Tamże, s. 322.

4. J. Matejko, Possewin, fragm. *Batorego pod Pskowem*, 1872. Muzeum Narodowe w Warszawie



Gombrich — okazało się to bardzo trudne. „Wyras twarzy niełatwo poddaje się analizie, a jeszcze trudniej — jednoznaczному opisowi. Uwzględnić również trzeba godne uwagi zjawisko, że w wyniku bezpośredniej reakcji nabieramy zdecydowanych przekonań, bardzo jednak odmiennych u różnych ludzi. Czegóż to nie napisano, aby zinterpretować uśmiech Mony Lizy”⁸.

Owe nie napisane dzieje przedstawiania fizjonomii ściśle związane są z dziejami fizjonomiki i tak jak ona oparte na wierze, że twarz jest zwierciadłem duszy, że dusza wyciska na twarzy swe piętno i że z kolei — poprzez twarz możemy wnikać w człowieka, poznać jego wnętrze, jego przeszłe, a także przyszłe losy. Fizjonomika ma wielką, o antycznej genezie, tradycję w myśli europejskiej, z jednej strony dosięga astrologii, z drugiej — współczesnej antropologii, zawieszona między okultyzmem a aspiracjami do naukowej precyzji, żywotna, choć wciąż kwestionowana od podstaw⁹.

⁸ Tamże, s. 323.

⁹ Zarys problematyki daje J. Białostocki *Charakter — pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, w: tegoż *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961. Wiele materiału literackiego w antologii *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, I—II, Gdańsk 1986.



5. J. Matejko, Szczęsny Potocki i Poniński, fragm. *Rejtano*, 1866.
Muzeum Narodowe w Warszawie

Współcześnie najdalej idącym filozoficznym zaprzeczeniem jej zasadności może być myśl Emmanuela Levinasa: „Twarz jest obecna w swojej odmowie bycia treścią. W tym znaczeniu nie może ona być pojęta, to znaczy ogarnięta [...] Twarzy nie można osiąść, nie można nią zawładnąć, mieć ją do dyspozycji. Twarz nie znaczy nic innego oprócz siebie. Twarz to twarz”¹⁰. Z tej perspektywy fizjonomika i związane z nią dzieje wyobrażania fizjonomii można widzieć jako stałe dążenie do „zawładnięcia” twarzą, sprowadzenia jej do roli nośnika treści, widzenia, rozumienia i przedstawiania twarzy właśnie jako czegoś innego poza nią samą.

Ufundowana na przekonaniu o „otwartości” twarzy ludzkiej tradycja fizjonomiczna jest długa i ma kilka zakresów. Wyciąga wnioski dotyczące charakteru ludzi na podstawie ich wyglądu, przede wszystkim twarzy, ustala typy według płci, wieku, temperamentu, kompleksji psycho-fizycznej, pochodzenia etnicznego, zestawia paralelizmy między ludźmi a zwierzętami. Wszystkie te idee można odnaleźć w dziejach wyobrażania fizjonomii. Mający antyczne źródła i średniowieczną tradycję motyw zwierzęcopodobnych twarzy ludzkich w sztuce nowożytnej śledzić możemy od Gauricusa, poprzez ryciny Giambattisty della Porta, rysunki Leonarda, Rubensa, Le Bruna¹¹. Idea ta zyskała szczególną popularność w XVIII i XIX wieku, nie tyle w sztuce

¹⁰ E. Levinas *Totalité et infini*, cyt. za J. Tischner *Emmanuel Levinas*, „Znak” 1976, 1, s. 80.

¹¹ Białostocki, op. cit., s. 72; — J. Baltrušaitis *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris 1983 (wyd. I 1957), rozdz. *Physionomie animale*.

6. J. Matejko, Iwan Naszczokin, fragm. *Batorego pod Pskowem*



wysokiej, ile w rysunkach humorystycznych i karykaturze. Zwierzęta działające jak ludzie, zwierzęta z głowami ludzkimi, ludzie z głowami zwierzęcymi mnożą się, zwłaszcza w ikonografii politycznej. Rewolucja francuska rodzi całe bestiarium. Wielcy rysownicy i karykaturzyści XIX wieku — Grandville, Gavarni, Daumier — wszyscy opętani są myślą o zwierzęcości ludzi. Balzac przyznał, że pomysł *Komedii ludzkiej* zrodził się z porównania między ludzkością a światem zwierzęcym, a jego dzieło miało być czymś na kształt zoologii Buffona, tylko mające za swój przedmiot ludzką społeczność¹². „«Animalomania» wieku nie jest satyryczną modą przejściową — twierdzi Jurgis Baltrušaitis — jest obsesją odpowiadającą myśleniu o naturze i życiu oraz ich odczuwaniu”¹³.

Malarstwu zawierającemu *storię*, realizującemu zasadę *ut pictura poësis* bliższy był inny problem fizjonomiczny — zależności i związków trwałych

¹² H. Balzac *Komedia ludzka*, przedmowa, I: *Studia obyczajowe, sceny z życia prywatnego*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1957, s. 33 n.

¹³ Baltrušaitis, op. cit., s. 28.

cech fizjonomii, jak budowa twarzy (kształt oczu, ust, nosa) z jej cechami nietrwałymi, ulotnymi, zmianami jakim podlegają rysy na skutek wewnętrznych przeżyć. Nie może ono bowiem inaczej opowiadać o przeżyciach swych bohaterów, jak tylko poprzez ich gesty i wyrazy twarzy. Te zaś nie mogły być studiowane z modelu. Model może trwać w wymaganej pozie, lecz twarzy nie sposób zmusić by zastygła w żądanym wyrazie — dość wspomnieć, za Vasarim, ile zabiegów kosztowało utrzymanie uśmiechu na twarzy Giocondy¹⁴. Genialne chwytnie gestów i wyrazów twarzy przez Rembrandta jego biograf Arnold Houbraken tłumaczył niezwykłą pamięcią wzrokową, dzięki której mistrz zdolny był oddać w sztuce każdą fazę ruchu, każde drgnienie twarzy¹⁵. Zresztą już Leonardo rozważając wyobrażanie fizjonomii za decydującą uznał zdolność zachowywania w pamięci kształtu twarzy, dając praktyczne mnemotechniczne wskazówki pozwalające zapamiętywać je na podstawie drobniogowej klasyfikacji nosa, ust itd.¹⁶ Potem zwyciężył akademicki *esprit de système*. W 1696 r. Charles le Brun wydał rozprawę *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions* — wzornik głów ekspresyjnych typowych dla wielkiej maniery¹⁷. Dziełko Le Bruna to nie tylko prosta pomoc warsztatowa, niewiele różna od niezliczonych wzorników anatomii, proporcji, perspektywy itp. Jest to najdalej w dziejach przedstawiania fizjonomii posunięta próba ogarnięcia i uchwycenia w schemat nieuchwytnych „wyrzów duszy”, przypisania skurczom mięśni twarzy określonych znaczeń, chciałoby się powiedzieć — najdalej posunięta próba zawładnięcia twarzą. Próba stworzenia systemu konwencji porównywalna do systemu perspektywicznego, tylko ujmująca w schemat inny przedmiot *mimesis* — nie przestrzeń, lecz — „namiętności”. Jednak właśnie ofiarowanie schematu w miejsce jakże trudnego czy wręcz niemożliwego studium z natury stało się przyczyną sukcesu traktatu Le Bruna, którego modelowe głowy uwidaczniające wzniosłe przeżycia rozpowszechniły w malarstwie europejskim liczne reedycje i przeróbki. *Encyklopedia* Diderota i d’Alemberta pod hasłem „rysunek” prezentuje całą ich serię, jakby elementarz uczuć wraz z gotową, przypisaną im formułą ekspresyjną. Z drugiej strony, nawet tak antyakademicko nastawiony i tak zafascynowany ludzką twarzą malarz jak Hogarth, także przedkładał schematy „typu” i „charakteru” nad studium natury¹⁸.

Na przełomie wieków XVIII i XIX zainteresowania fizjonomiczne zyskały nowy, *quasi*-naukowy charakter dzięki wziętym teoriom Campera, Lavatera,

¹⁴ G. Vasari *Żywot Leonarda da Vinci*, tłum. J. Białostocki, cyt. wg *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500—1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 356.

¹⁵ A. Houbraken *De Groote Schonburgh der Nedertausche Konsthilders en Schilderessen*, 1718, tłum. pol. w: *Rembrandt w oczach współczesnych*, przekł. i oprac. J. Michałkova, J. Białostocki, Warszawa 1967, s. 84.

¹⁶ Leonardo da Vinci *Traktat o malarstwie*, tłum. i oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1961, pkt 290.

¹⁷ Ch. Le Brun *La Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Paris 1696; — S. Ross *Painting the Passions, Le Brune's „Conférences sur l'expression”*, „Journal of the History of Ideas”, 1984, s. 25—47.

¹⁸ O wpływie Le Bruna i dziełka R. Parsonsa *Human Physionomy Explained* na *Charaktery i karykatury Hogartha* por. R. Paulson *William Hogarth*, tłum. H. Andrzejewska, Z. Potkowska, Warszawa 1984 (wyd. oryg. 1971), s. 166 n.

Galla, Lichtenberga¹⁹. Zarysowała się wówczas kontrowersja między fatalistyczną wiarą we wzajemną zależność ludzkiego ciała i umysłu a koncepcją indeterministyczną. Stanowiła ona przedmiot błyskotliwego sporu między Lavaterem z Zurychu a Lichtenbergiem z Getyngi. Lavaterowska fizjonomika opisuje i ustala związki między cechami charakteru a strukturą twarzy, zwłaszcza kształtem ust, czoła i nosa. Patognomika Lichtenberga zaś analizuje ślady, jakie przeżycia zostawiają na twarzy, modelując ją tak, że objawia ona charakter człowieka. Pomimo różnic koncepcji i metod Lavater, Lichtenberg, a także Camper i Gall wskrzeszają i rozwijają stare odczuwanie bliskiej wspólnoty form, charakterów i namiętności natury ożywionej. „Stara myśl okultystyczna, która narosła wokół człowieka, odradza się w badaniach naukowych nie zdradzając swego ducha” — twierdzi Baltrušaitis²⁰. Scjencyficzny ton wraz z instrumentarium preparatów anatomicznych, diagramów, tablic i terminów technicznych przesądził o niezwykłym sukcesie tych dysertacji i sławie ich autorów, których doktryny stały się modne w najróżniejszych środowiskach. Gwałtowność krytyki Hegla, dowodzącego w *Fenomenologii ducha*, iż tak fizjonomika jak frenologia są „pustymi domniemaniami”, może być także widziana jako świadectwo popularności tych teorii²¹. Rozpatrywany od strony dziejów sztuki moment ten stanowi jeden z rzadkich epizodów zbliżenia sztuki i nauk ścisłych, czy do ścisłości pretendujących. W praktyce artystycznej idee Lavatera oddziaływały bardzo szeroko na malarzy tak odmiennych jak Girodet z jednej²², a Goya — z drugiej strony²³. Ogólnie — jeśli pominąć uczoną otoczkę — wpływ ten wyraził się przede wszystkim we wzbogaceniu typów fizjonomicznych postaci przedstawianych w obrazach, ich indywidualizacji, jak też starannym, czasem programowym różnicowaniu ich mimicznej ekspresji.

Zrozumiałe, że te właśnie epizody najbardziej przyciągały uwagę historyków sztuki. Dzieje przedstawiania fizjonomii znamy w tych fragmentach, które najłatwiej dały się „sproblematyzować” — a zatem groteskowe głowy i karykatury Leonarda da Vinci²⁴, studia twarzy Dürera²⁵, potem właśnie wiek XVIII — ekspresyjne wzory Reynoldsa, doświadczenia Hogartha²⁶, wpływ

¹⁹ J.C. Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1775—1778; — C. Lichtenberg *Aforyzmy*, tłum., wybór, oprac. M. Dobrosielski, Warszawa 1970. Popularna kompilacja: *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy* przez A. Ysabeau (tłum. pol. W. Noskowskiego, Warszawa 1876).

²⁰ Baltrušaitis, op. cit., s. 40.

²¹ G.W.F. Hegel *Fenomenologia ducha*, tłum. i oprac. A. Landman, Warszawa 1963, I, s. 362 nn.

²² G. Levitine *The Influence of Lavater and Girodet's Expression des sentiments de l'ame*, „The Art Bulletin” 1954, s. 33—34.

²³ F. Nordström *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm 1962, s. 182 n., wskazuje na wpływ Lavatera zarówno na *Kaprysy* jak *Rozstrzelanie powstańców madryckich*.

²⁴ E.H. Gombrich *Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their Study*, w: *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma 1954, s. 199—219.

²⁵ Fizjonomiczne zainteresowania Dürera zwykle łączy się z oddziaływaniem Leonarda. Por. literaturę w: J. Białostocki *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, Wrocław 1956, s. LXXX.

²⁶ A. Smart *Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds*, „Apollo” LXXXII, 1965, sierpień.



7. J. Matejko, Wielki Mistrz Ulrich von Jungingen, fragm. *Bitwy pod Grunwaldem*, 1878. Muzeum Narodowe w Warszawie

Lavatera²⁷. Z drugiej strony badano to, co jaskrawo odbiegało od konwencji przedstawieniowych — fizjonomikę manierystyczną²⁸, patologiczne studia twarzy F.X. Messerschmidta²⁹, skąd już krok do badań nad sztuką psycho-tyczną³⁰.

W żadnej mierze nie jest celem tych rozważań umieszczenie Matejki w nie napisanej czy fragmentarycznie znanej historii przedstawiania fizjonomii, której nie sposób też na tę okazję choćby najogólniej nakreślić. Można zaledwie próbować odpowiedzieć na kilka pytań, które nasuwają matejkowskie twarze, przypomnijmy: „w obrazie najważniejsze”.

Pytanie pierwsze: czy Matejko był fizjonomistą? może wydać się zbędne, bo odpowiedź jest aż nazbyt oczywista. Zważmy jednak, że przeświadczenie

²⁷ M. Allentuck *Fuseli and Lavater: physiognomical theory and the Enlightenment*, „Studies on Voltaire and the 18-th Century” LV, 1967, s. 89—112; — D.B. Yonker *The Face as an Element of style: Physiognomical Theory in the Eighteenth-Century British Art*, Los Angeles 1969 (diss.); — J.M. Wilson *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Late 18-the Century France*, New York 1981.

²⁸ F. Württenberger *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechszehnten Jahrhunderts*. Wien 1962, s. 214 nn.

²⁹ E. Kris *Die Charakterköpfe des F.X. Messerschmidt*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” VI, 1932.

³⁰ L. Navratil *Schizophrenie und Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens*, München 1965.

8. J. Matejko, Witold,
fragm. *Bitwy pod Grunwaldem*



o twarzy jako zwierciadle duszy nie jest jedynym przekonaniem kształtującym wyobrażanie fizjonomii w malarstwie XIX w. W sprzeczności z nim pozostaje również, od romantyzmu po modernizm, rozpowszechniona teoria twarzy — maski, twarzy służącej nie ujawnianiu, lecz właśnie skrywaniu wewnętrznej treści³¹. Twórczość ucznia Matejki, Jacka Malczewskiego to znakomity przykład tego drugiego sposobu traktowania fizjonomii. Jak to kiedyś zauważył Mieczysław Wallis³², a udokumentował Andrzej Jakimowicz³³, jego liczne wizerunki własne „nie mówią nam niemal nic o jego dziejach wewnętrznych”, a wśród transwertystycznej obfitości przebrań pojawia się wciąż ta sama, „prawie niezmienna, sprowadzona niemal do maski wizja własnych rysów”³⁴. Tej cechy jednak Malczewski na pewno nie nabył od

³¹ M. Janion *Walka z szatanem i demon teatru*, w: *Obecność. Leszkowi Kolakowskiemu w 60 rocznicę urodzin*, Londyn 1987, s. 158.

³² M. Wallis *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 195—197.

³³ A. Jakimowicz *Autoportrety Jacka Malczewskiego*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967*. Warszawa 1969, s. 187 nn.

³⁴ Tamże, s. 192.



9. J. Matejko, Mikołaj Sku-
narowski, fragm. *Bitwy pod
Grunwaldem*

mistrza. Matejko jest bowiem bezwiednym dziedzicem i kontynuatorem wielu elementów tradycji fizjonomicznej. Bezwiednym, gdyż jak stwierdził już Treter³⁵, Matejko żadnych badań ani studiów w tym kierunku nie prowadził, tak jak obce były mu w ogóle zainteresowanie teoretyczne, nawet te mające bezpośrednie odniesienie do artystycznej praktyki. Owa „ateoretyczność” Matejki sprawia, że jego malarstwo rzadko konfrontowane jest z tradycją myśli o sztuce, podczas gdy jest ono mocno w niej osadzone i wskazanie niektórych z tych zależności jest jednym z celów niniejszych uwag. Oczywiście, można znaleźć w kręgu Matejki fizjonomiczne rozważania (np. Józefa Kremera³⁶) — nie ma jednak powodu, by szukać filozoficznych podstaw dla przekonań potocznych i powszechnych, które Matejko tylko dzielił. Dobrym przykładem może być „zoomorficzność” niektórych matejkowskich twarzy. Wydaje się, że opisana przez Witkiewicza ich przemiana w późniejszej

³⁵ Treter, op. cit., s. 524.

³⁶ J. Kremer *Wykład systematyczny filozofii obejmujący wszystkie jej części w zarysie*, II: *Filozofia natury i ducha ludzkiego*, Warszawa 1877, s. 259 nn.

10. J. Matejko, Wenerus Tetinger, Komandor Elbląski, fragm. *Bitwy pod Grunwaldem*

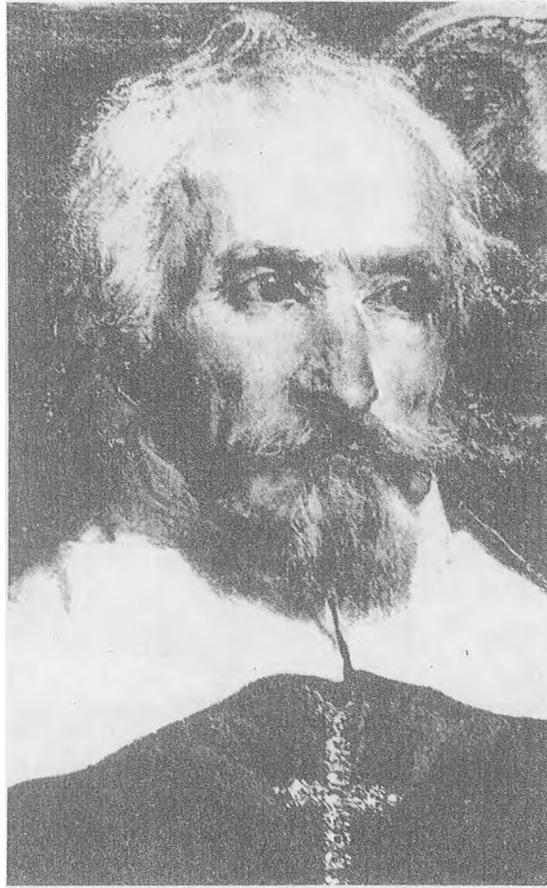


twórczości jest właśnie przejściem od przeważających wcześniej twarzy „ptasich” (Skarga, Zamoyski, Possewin) do twarzy „lwich”, jakich wiele w *Grunwaldzie*, a zwłaszcza w *Poczie królów*, wszystko to jednak nie jest niczym więcej jak malarską transpozycją potocznych porównań, skojarzeniowych nawyków, zakorzenionych w języku metafor. Interesuje nas to, jaki użytek z tych przekonań potocznych robił Matejko w swojej twórczości.

Pedantyczna, w lavaterowskim lub frenologicznym duchu utrzymana analiza twarzy widniejących na obrazach Matejki objawiłaby zapewne ogromne bogactwo form czaszek, czół, łuków brwiowych, kości policzkowych, bród, ust, nosów, nozdrzy, uszu, uwłosienia, karnacji objawiających temperament, pochodzenie, skłonności. Może jednak lepiej w jej miejsce uciec się do cytatu, mówiącego o:

Twarzach ludzi wschodu i zachodu
Przez które przeszło tyle po kolei
Podań i zdarzeń, żalów i nadziei,
Że każda twarz jest pomnikiem narodu³⁷

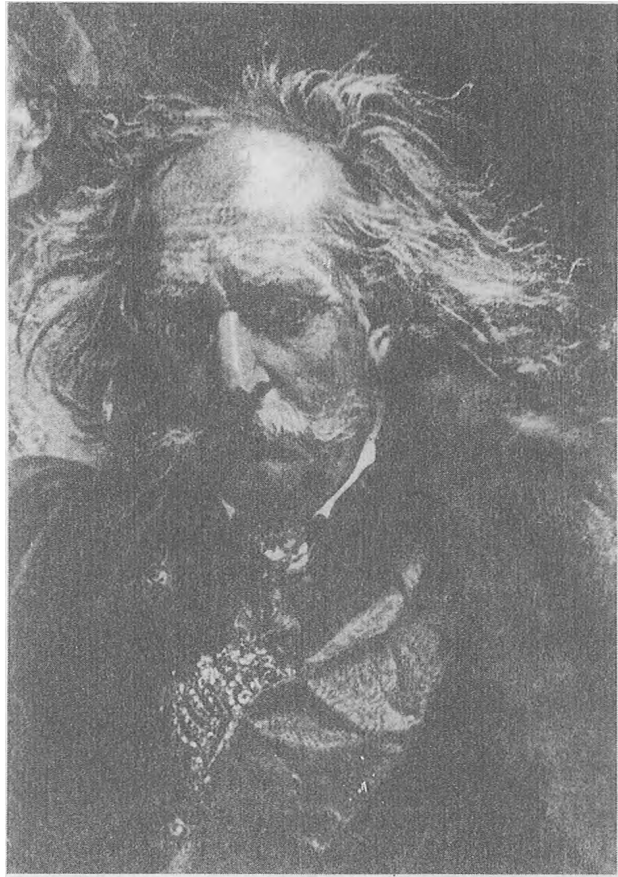
³⁷ A. Mickiewicz *Droga do Rosji*.



11. J. Matejko, Wolski, fragm. *Kazania Skargi*

Różnorodność typów fizjonomicznych jest jedną z tych cech, które ostro dzielą Matejkę od jego polskich poprzedników, a także — w czym przyznać trzeba raczej apologetom malarza — niewiele znajduje analogii w dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym. Czy źródłem było tu studium natury, pamięć wzrokowa czy wzory czerpane ze sztuki? Na pewno nie te ostatnie. Co zaś do dwóch pierwszych sprawa jest złożona. Działanie Matejki odbiega bowiem — jak w wielu innych przypadkach — od przyjętych sposobów malarskiego postępowania. Jak wiadomo, już od *Kazania Skargi* Matejko dla tworzenia postaci historycznych posługiwał się osobami ze swego otoczenia i krakowskiego towarzystwa, w miarę rosnącej sławy artysty coraz wyżej postawionymi (w większości identyfikuje je Tarnowski). Postępując tak wybierał modele, które „podobne były do twarzy, które już zaznaczone były jako typy na podmalowanych obrazach [...] model podobny do tego, co było na płótnie służył jedynie jako 'korekta'” — co z naciskiem podkreślał Marian Wawrzyniecki, pragnący odsunąć od swego mistrza pomówienia o „rea-

12. J. Matejko, Franciszek Salezy Potocki, fragm. *Rejtana*, 1866. Muzeum Narodowe w Warszawie

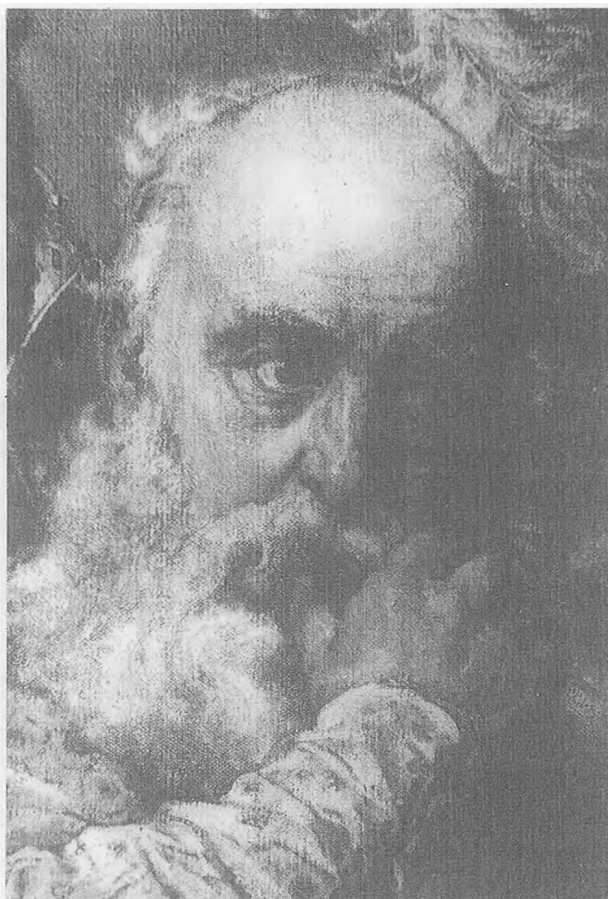


lizm”³⁸. Matejko, wypełniając stary warunek teoretyczny *varietas* — różnicowania postaci przedstawionych w obrazie — siedł też za leonardowskim wskazaniem gromadzenia w pamięci fizjonomicznego archiwum, dla którego żywy model jest tylko realizacyjnym wsparciem i sprawdzianem. Jest ten sposób swoistym przykładem „jednoczenia wyobraźni z naturą”, gdzie natura nie jest źródłem formy, ale jej „korektą”. Matejko — jak „sługa grobów”³⁹ — patrząc „w dawno zmarłych żywe twarze” sięgał do zasobów wyobraźni i pamięci, którym żywa twarz modelu pomagała tylko nabrać malarskiego kształtu.

Kolejne pytanie: czy za różnorodnością typów fizjonomicznych idzie podobne zróżnicowanie wyrazów twarzy? W „wyrazie” monografiści Matejki zgodnie upatrywali jego najmocniejszej strony. „Najpyszniejsze strony talen-

³⁸ M. Wawrzeniecki *Jan Matejko. Jego wizje i ich malarskie, techniczne utrwalenie*, Warszawa 1928, s. 13.

³⁹ Por. Tarnowski, op. cit., s. 16. O związkach Matejki z autorem *Sługi grobów* — Szujkim — pisze ostatnio J. Krawczyk *Matejko i historia*, Warszawa 1990, rozdz. II.



13. J. Matejko, Konstanty ks. Ostrogski, fragm. *Holdu pruskiego*, 1882. Muzeum Narodowe w Krakowie

tu Matejki to bezprzykładne niemal panowanie nad wyrazem ludzkich uczuć⁴⁰. „Umiał jak nikt inny potęgować wyraz psychicznego napięcia do zawrotnie wysokiego stopnia,⁴¹. Wszelako obserwacja samych, wyjętych z kontekstu całości obrazu twarzy skłania do wniosku, że wrażenie różnorodności ekspresji jest pochodną różnorodności fizjonomii, a zasób „wyrazów” jest ograniczony i dałby się wpisać w Le Brunowski katalog „*l’expression de l’âme*”. Porównując oblicza głównych protagonistów w *Kazaniu: Skargi i Zamoyskiego* (obie głowy „orle”⁴²) czy Wielkiego Mistrza i Witolda w *Grunwaldzie* zauważamy, że wyraz mimiczny nie jest tak bardzo różny, różne natomiast jest jego nasilenie. Wbrew Tarnowskiemu i Witkiewiczowi, z których każdy, acz kierowany innymi kryteriami, ubolewał nad przerysowaną matejkowską ekspresją, wydaje się, że tu akurat Matejko przestrzegął akademickiego *decorum*. W tych dziesiątkach twarzy nie ma ani jednej

⁴⁰ Witkiewicz *Matejko*, s. 238.

⁴¹ Treter, op. cit., s. 524.

⁴² Wg określeń Tarnowskiego, op. cit., s. 78.

14. J. Matejko, Zygmunt Stary, fragm. *Holdu pruskiego*



zniekształconej spazmatycznym grymasem, konwulsyjnie wykrzywionej, otwierającej szeroko usta. Nie ma śmiechu ani płaczu, o których Alberti pisał, że tak trudna dla malarskiego wyrażenia jest między nimi różnica⁴³. Nie ma twarzy zwyrodniałych, zdeformowanych. Nigdy też Matejko nie zbliża się nawet do granic karykatury czy groteski, co tak częste u malarzy podobnie jak on zafascynowanych ludzką fizys.

Wiąże się z tym zagadnienie piękna i brzydoty wyobrażanych twarzy. Bliski idealizującym konwencjom Stanisław Tarnowski nie mógł zaakceptować „tych twarzy sino-czerwonych, tych oczów krwią nabiegłych, tych powiek obrzękłych, tych policzków bądź to opuchłych, bądź rażących wszystkimi mało estetycznymi właściwościami starości” (o *Unii*⁴⁴). Bliższa naszemu odbiorowi jest opinia Witkiewicza: „Z Matejką wchodzi się zawsze w świat zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych,

⁴³ L.B. Alberti *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 40.

⁴⁴ Tarnowski, op. cit., s. 133.



15. J. Matejko, Maurycy Feber, biskup warmiński i Kreutzer, fragm. *Hołdu pruskiego*

żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia. Matejki ludzie, źli czy dobrzy, wzniosli czy podli, są ludźmi niepospolitymi, silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, mizerne natury. Poniński w jego obrazie jest tak potężny jako wyraz ludzkiej namiętności, jak każdy inny z matejkowskich ludzi — jak Rejtan będący na przeciwnym biegunie uczuć i etyki. Rasa ludzi Matejki jest jak rasa ludzi Szekspira⁴⁵. Matejko stał tu wobec wyboru między fizjonomiczną zasadą rozpoznawania usposobienia na podstawie wyglądu, zgodnie z którą odbiciem zła moralnego jest fizyczna brzydota, a wymogiem eliminacji brzydoty, bądź też jej łagodzenia⁴⁶. Obie zasady legitymują się szacownym teoretycznym rodowodem, ale pozostają ze sobą w sprzeczności. Oczywiście, nie pierwszy Matejko wobec tej sprzeczności stanął. Analiza sposobów jej rozwiązywania stanowić mogłaby jeden z obszernych rozdziałów historii przedstawiania fizjonomii. Rozwiązał ją jednak na swój

⁴⁵ Witkiewicz *Matejko*, s. 212.

⁴⁶ Ten sformułowany przez Alberta wymóg trwa w sztuce i teorii do połowy XIX w., o czym świadczy recepcja tak Courbета, jak prerafaelitów atakowanych za wprowadzanie do sztuki brzydoty. Polskim świadectwem trwania tego wymogu jest rozprawa H. Struve *Szpęta w sztukach pięknych. Studium estetyczne*. „Kłosy” 1888, 2. półr., s. 20, 35.

16. J. Matejko, jeden z posłów pruskich, fragm. *Hołdu pruskiego*



sposób. We wcześniejszych obrazach widać wiele wahań i odstępstw: przecież najpiękniejsza, „apolińska” i najdelikatniejsza, także w wyrazie, twarz namalowana przez Matejkę to twarz zdrajcy — Szczęsnego Potockiego w *Rejtanie*. Nigdy jednak artysta nie posunął się do zabiegu przeciwnego — do nadania nikczemnego wyglądu postaci szlachetnej i wzniosłej. Na marginesie można zauważyć, że dotyczy to nie tylko Matejki — jest to jedna z niemożności malarstwa, jednak z granic malarstwa i poezji. Tak popularna w literaturze XIX stulecia postać karła, garbusa, potwora o szlachetnym sercu leżała poza jego możliwościami (chyba, że odwoływało się do literackiego tekstu). Quasimodo czy Gwynplaine — człowiek śmiechu, mogli zrodzić się tylko w dziedzinie sztuki słowa, gdyż ich poczwarny wygląd zbyt silnie godził w zasadę odpowiedniości twarzy i charakteru, jedyną przecież, jaką malarstwo dysponuje, by o charakterze mówić. W późniejszej twórczości Matejki rozwiązaniem stało się nadawanie „nadludzkiego” piętna wszystkim postaciom, tak dobrym jak złym, piętna, które niwelowało i piękno i brzydotę. Może właśnie dlatego to spotężnienie rysów stało się manierą malarza, że

129

pozwalalo wyminac sprzeczności. Można dodać, że ten sposób obrazowania godził w odbiorcze nawyki i oczekiwania, tak iż nawet najbliższy Matejce Marian Gorzkowski w swych *Wskazówkach do obrazów...* programował odbiór wbrew temu, co na obrazie widzimy, np. opisując Wielkiego Mistrza jako fizycznie odrażającego — „... opasły na obrazie mistrz... wyobrażony jest w chwili najzupełniejszej niemocy [...] nieco skrzywił ze złości twarz swą i usta jak lis w zasadzce...”⁴⁷.

Wśród najstarszych idei, jakie znajdujemy w dziejach wyobrażenia fizjonomii jest i ta, z teorii retorycznej wzięta, wedle której „należy raczej milczeć, niż powiedzieć za mało”. Obrazuje ją anegdota o Apellesie malującym ofiarowanie Ifigenii, który wyczerpawszy wszystkie stopnie ekspresji zasłonił twarz Agamemnona, „by pozwolić w ten sposób własnym sercem odczuć jego przeżycie”⁴⁸. Ta idea moderowała i korygowała inną zasadę, albertiowską, głoszącą, że „historia wzruszy widzów jeśli przedstawieni na obrazie ludzie okażą swoje uczucia jak najwyraźniej”⁴⁹. Matejko, zwykle oscylujący między różnymi zasadami obrazowania, tu okazuje się posłuszny tylko tej ostatniej. Reguła wypowiedzi każąca czasem zamilknąć jest mu całkowicie obca. Tak jak i w innych warstwach składających się na strukturę dzieła malarskiego, tak i w dziedzinie „wyrazu” nie pozostawia on żadnych „miejsz niedookreślenia”, oddanych do konkretyzacji odbiorcy. Przeciwnie, jest tam przerost określeń. Nie ma pustego miejsca, ekranu, na które widz mógłby rzutować swe przewidywania, przypomnienia, „odczucia serca” wreszcie. Tymczasem „w reakcji na ekspresję, podobnie jak w odczytywaniu przedstawienia, muszą odgrywać rolę przewidywania możliwości i prawdopodobieństw”⁵⁰. Sprawdza się tu uwaga Gombricha, że napływ informacji zawartych w obrazie może zarówno potęgować jak osłabiać wrażenie. Każdy z czynników kształtujących obraz: środki tworzenia iluzji przestrzennej i czasowej, gesty, mimika — winien zawierać starannie wyważony ładunek informacji, który ma być wystarczający dla ich identyfikacji i oswojenia, ale nie przytłaczający lub trudny do ogarnięcia. Rozproszenie uwagi widza, atakowanego przez równie natarczywe w formie i równie intensywne w wyrazie twarze, hamując pracę wyobraźni rozładowuje napięcie.

Jest bowiem jeszcze jedna zasada retoryczna, warta tu przypomnienia, zważywszy iż „w klasycznym piśmiennictwie poświęconym retoryce znajdujemy może najgruntowniejszą spośród kiedykolwiek podejmowanych analiz ekspresji”⁵¹. Są to zalecenia modalnego różnicowania i stopniowania stylów

⁴⁷ M. Gorzkowski *Wskazówki do obrazu Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, Kraków 1879, s. 11.

⁴⁸ Anegdotę przytacza Kwintyliusz *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, cyt. wg *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 55. Do nowożytnej myśli o sztuce wprowadził ją Alberti, op. cit., s. 40.

⁴⁹ L.B. Alberti *O malarstwie*, cyt. wg *Myśliciele, kornikarze...*, s. 368 (cytowane zdanie zostało zmienione w stosunku do cyt. wyż. tłumaczenia L. Winniczuk).

⁵⁰ Gombrich *Sztuka i złudzenie...*, s. 359.

⁵¹ Tamże, s. 360.



17. J. Matejko, fragm. *Hołdu pruskiego*

wypowiedzi, które późniejsza teoria sztuki zaadaptowała do „malowania afektów”. Tymczasem, jak powiedziano, u Matejki za różnorodnością twarzy nie idzie podobne zróżnicowanie ich wyrazów, a już na pewno nie ich stopniowanie, zwłaszcza w późniejszych płótnach, od *Grunwaldu* poczynając. *Kazanie Skargi* jest obrazem, w którym ta klasyczna zasada jest przestrzegana, tu można mówić o gamie ekspresyjnej. Później wszystko uderza w jeden, zawsze najsilniejszy ton.

„Ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze mi chodzi, niż o nią — o wyraz postaci lub wyrazistość grupy” — mówił Matejko⁵². W tej postawie Witkiewicz upatrywał przyczynę „błędów” artysty, rozumianych jako lekceważenie elementarnych prawideł budowy dzieła malarskiego, zasad perspektywy, światłocienia, kolorytu, co tak usilnie i z taką pasją tłumaczył. W dziedzinie ekspresji błędy — jeśli zgodzimy się je tak nazwać — leżą w czym innym, w tym, że malarz, który nade wszystko chciał „przemawiać” nie przestrzegał reguł wypowiedzi.

Matejko, choć malarz historyczny, nie jest malarzem „akcji” lecz „sta-

⁵² Wypowiedź tę cytuje Witkiewicz *Matejko*, s. 33.

nów”⁵³. Dlatego też malowane przez niego fizjonomie rzadko obarczone są funkcjami narracyjnymi (jak to zazwyczaj ma miejsce w malarstwie historycznym). Znów wyjątkiem jest *Kazanie Skargi* — najbardziej „poprawny” z matejkowskich obrazów. Jak świetnie pisał Witkiewicz: „Matejko robi cały obraz na twarze, na wyrazy. Spokojne ruchy siedzących lub stojących figur przy słabym akcentowaniu innych stron malarstwa sprawiły, iż akcja rozgrywa się tylko na twarzach, a obraz w całości robił wrażenie ciemnej płaszczyzny, na której unosiły się różowe krążki twarzy”⁵⁴. Jest ten obraz podręcznikowym niemal przykładem „określenia akcji przez reakcję”, jednego ze sprawdzonych sposobów tworzenia obrazowej narracji⁵⁵. Ale już w *Rejtanie* twarze objawiają nie tylko reakcję na wydarzenie, nie chwilowy afekt i nie tylko ujawniają charaktery, ale obarczone zostają informacjami o roli i miejscu postaci w dziejowych wypadkach. I ta funkcja będzie im przypisana na stałe — są one nie tylko indywidualną charakterystyką, ale syntetycznym, historycznym biogramem. Stąd natłok informacji wciśniętych w te oblicza.

Dotkniętych tu zostało zaledwie kilka spraw związanych z matejkowskimi fizjonomiami. Zawsze gdy odchodzi się od rozpatrywania treści matejkowskich „wizji” do badania sposobów ich „malarskiego utrwalania” okazuje się jak powikłany był przebieg jego artystycznej inwencji, jak kluczy ona między różnymi, nie zawsze uświadamianymi zasadami obrazowania, jak sprzecznym podlega naciskom i wymogom. Historyka sztuki zawsze nurtuje pytanie: jak to zostało zrobione? Jakakolwiek jednak byłaby odpowiedź, najważniejsze pozostanie to, że ciągle widzimy te twarze w narodowej duszy teatrze.

⁵³ Rozróżnienie to wprowadził M. Schapiro *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague-Paris 1973, s. 17—37.

⁵⁴ Witkiewicz „Największy” obraz *Matejki*, s. 55.

⁵⁵ Szerzej na ten temat (także na przykładzie *Matejki*) piszę w: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 89 nn.