

MARTA SMOLIŃSKA-BYCZUK

## *PAPIEŻ LEON I PRZED ATTYLĄ, WODZEM HUNÓW* JÓZEFA MEHOFFERA

### ŚLAD POCZĄTKU

Uchwycenie momentu krystalizacji osobowości twórczej Józefa Mehoffera nie należy do zadań łatwych. Wymaga penetracji wielu dróg i ścieżek, na które zapuszczała się malarska wyobraźnia młodego artysty, by przemierzyć je z mozołem lub tylko postawić parę kroków bez dalszych widocznych konsekwencji. Celem staje się odróżnienie jednych od drugich; tych rzeczywiście przebytych, od tych ledwie dostrzeżonych na horyzoncie ówczesnego malarskiego świata.

W roku akademickim 1887/88 Mehoffer rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, by kontynuować je w drugiej połowie roku 1890 po przerwie poświęconej edukacji w Wiedniu (jesień 1889 – druga połowa 1890).

Czas spędzony w Wiedniu będzie mi zawsze smutnym wspomnieniem – ale w jakichże stosunkach ja tam byłem, na każdym kroku krępowany i męczony tym, czego najbardziej nie lubię... straciłem tu wiele czasu na książki, które mi nic nie dały<sup>1</sup>.

– notuje artysta w *Dzienniku* prowadzonym w czasie pobytu w Paryżu. Brak prac powstałych w Wiedniu nie pozwala na dokonanie oceny tegoż etapu i uchwycenie jego rzeczywistej, być może nie uświadamianej, wagi.

Pierwszym śladem czy swego rodzaju świadectwem ówczesnych umiejętności autora *Dziwnego ogrodu* jest kompozycja datowana na czas pomiędzy rokiem 1889 a 1891, zatytułowana *Papież Leon I przed Attylą, wodzem Hunów*. Ślad ten musi wystarczyć za te wszystkie prace, które

---

<sup>1</sup> J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 76, zapis z dnia 28 X 1891 roku.



1. Józef Mehoffer, *Leon I przed Attylą, wodzem Hunów*; własność Domu Aukcyjnego „Polonia-Art.”

zagięły lub nie dotrwały do naszych czasów; musi udźwignąć ciężar bycia dziełem pierwszym, kumulującym w swoich ramach doświadczenia z dróg dotychczas przez Mehoffera przemierzonych i wskazać te czynniki, które w okresie krakowsko-wiedeńskim kierowały krokami młodego ucznia Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza. Dotarcie do istoty kompozycji, wytropienie wzorców i inspiracji dla niej istotnych oraz sposobów ich transpozycji do własnego dzieła powinno zarysować kontur młodzieńczej wyobraźni zwycięzcy fryburskiego konkursu, a także uchwycić specyfikę *oeuvre* u samych źródeł, w momencie krystalizacji oryginalnej osobowości artystycznej.

Plótno (150 x 90 cm) przedstawia konkretne wydarzenie historyczne, które miało miejsce za czasów pontyfikatu papieża Leona I, zwanego, ze względu na zasługi, jakie położył dla rozwoju Kościoła katolickiego, Wielkim lub Świętym. Piąty wiek zapisał się w dziejach jako czas schyłku Imperium Rzymskiego i okres najazdu barbarzyńskiego plemienia Hunów, które pustoszyło zdobyte terytoria i siało ogromny postrach w granicach cywilizowanego świata. Obraz Mehoffera ukazuje niezwykle istotny moment tamtych wydarzeń, związany z bezpośrednim zagrożeniem Rzymu przez siły Attyli i rolę Leona I Wielkiego jako mediatora, dzięki któremu

stolica chrześcijaństwa została ocalona. Spotkanie obu stron konfliktu miało miejsce w okolicach Mantui i w wyniku rozmów doprowadziło do ustąpienia wojowników Attyli. Wokół tak ważkiego dziejowego wypadku na przestrzeni wieków narosło wiele legend i mitów nobilitujących głowę Kościoła i wyolbrzymiających okrucieństwo najeźdźców, którzy ulękli się rzekomo dopiero niebiańskiej postaci w kapłańskim stroju unoszącej się za plecami papieża<sup>2</sup>.

Temat spotkania dwóch przywódców – Leona I i Attyli – podjął przed Mehofferem między innymi Rafael Santi, umieszczając tę scenę na fresku w Stanzach Watykańskich<sup>3</sup>. Lewa strona przedstawienia przynależy



2. Rafael Santi, *Spotkanie Attyli z Leonem I*, 1513, Stanza d'Eliodoro; repr. za: K. Oberhuber, *Raphael. The Paintings*, Milan 1999, il. 109

<sup>2</sup> F. K. Seppelt, K. Löffler, *Dzieje papieży od początków Kościoła do czasów dzisiejszych*, tłum. J. Kozolubski, Warszawa 1995, s. 87.

Postacie św.św. Piotra i Pawła wprowadzono do legendy w czasach średniowiecza. Piśmiennie o tym również Amadee Thierry, wkładając w usta Attyli następujące słowa: „Och, nie ten kapłan zmusił mnie do odwrotu, ale inny, który stał za nim z mieczem w ręku i groził mi śmiercią”. Zob. A. Thierry, *Historyja Attyli i jego następców aż do usadowienia się Węgrów w Europie dopełnione legendami i podaniami przez Amadeusza Thierry'ego*, nakładem Redakcyi Gazety Polskiej, Warszawa 1873, t. 1-2, s. 201 (wszystkie fragmenty dzieła Thierry'ego przytaczam z zachowaniem ortografii i interpunkcji wydania polskiego z 1873 roku).

<sup>3</sup> Rafael Santi, *Spotkanie Attyli z Leonem I*, fresk w Stanza d'Eliodoro w Watykanie, 1514.

świecie papieskiej, prawa natomiast przypada oddziałom Attyli, które cofają się zdjęte paniką na widok nadprzyrodzonego zjawiska widocznego nad poselstwem rzymskim. Zamiast wysłannika niebios w kapłańskich szatach pojawiają się jednak święci Piotr i Paweł z mieczami wymierzonymi w stronę tych, którzy zamierzają zbezczcić Rzym. Rafael modyfikuje nieco tradycję, ale nie rezygnuje z legendarnego aspektu wydarzenia i tak komponuje strukturę fresku, by jak najsugestywniej skontrastować obozy przeciwników. Część malowidła związana z Leonem I Wielkim emanuje harmonią, spokojem i statyką, wyraźnie odcinając się od niezwykle dynamicznej i „skłębionej” partii fresku przynależnej jeźdźcom króla Hunów. Kontrast ten dopowiada także tło obu obszarów pola przedstawienia, które za poselstwem watykańskim ukazuje architekturę Rzymu z czytelnym zarysem Koloseum, za plecami wojsk Attyli zarysowuje natomiast obraz zniszczeń, wojennej pożogi i dzikich, nieprzyjaznych masywów skalnych. Również sposób prezentacji głównych bohaterów wydarzenia konotuje odmienny charakter ich odbioru: postacią zdecydowanie pozytywną jest Leon Wielki, Attyla zaś, ginący w chaosie przerażonych wojowników, wycofuje się na sugerowaną pozycję pokonanego.

Podobny schemat ikonograficzny przejmuje Alessandro Algardi<sup>4</sup> i ukazuje konfrontację Leona I i Attyli z silnym akcentem na przewagę osoby papieża wobec ulegającego wodza barbarzyńców.

Młody Mehoffer zastaje więc, ukształtowaną już od czasów Rafaela, tradycję ilustrowania tego decydującego dla losów Rzymu wydarzenia; tradycję gloryfikującą głowę Kościoła, deprecjonującą postać króla Hunów w obliczu papieskiej potęgi i zawierającą elementy prospektywne wskazujące zwycięzcę tej potyczki bez użycia broni.

Na tle tego rodzaju dzieł wcześniejszych czy poprzedzających pracę Mehoffera obraz jego autorstwa już w pierwszym momencie percepcji odkrywa swoje odmienności, uderza brakiem nadprzyrodzonych sił wspomagających rzymskie poselstwo i przykuwa uwagę umiejscowieniem konfrontacji obu przywódców, którzy tutaj spotykają się w specyficznym otoczeniu architektonicznym przynależnym światu Attyli. Leon I Wielki zjawia się jako gość w siedzibie barbarzyńców, wkracza z orszakiem do pomieszczenia, w którym oczekuje go powstały z tronu władca plemienia Hunów. Nieziemska aura, tak istotna u Rafaela i Algardi, zanika, ustępując pola konkretności dwóch stojących naprzeciwko siebie postaci, których kontakt obciążony jest niezwykle sugestywnym, czytelnym napięciem nie zwiastującym rozstrzygnięcia.

---

<sup>4</sup> A. Algardi, *Papież Leon Wielki i Attyla*, płaskorzeźba w marmurze, Bazylika św. Piotra w Rzymie, 1546-1553.



3. Alessandro Algardi, *Spotkanie Attyli z Leonem I*, 1546-56, marmur, Bazylika św. Piotra w Rzymie; repr. za: J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven and London 1985, il. 132

Scena, zapowiadana tytułem płótna, rozgrywa się w samym centrum obrazu. Leon Wielki z kilkoma towarzyszami wkracza do wnętrza komnaty Attyli poprzez światło prostokątnego otworu wyciętego w ścianie budynku i funkcjonującego jako jedyna droga dostępu przed oblicze wodza najeźdźców. Papież, wstąpiwszy na tę drogę, wykonuje szeroki gest otwarcia ramion, konotujący gotowość do dialogu i chęć porozumienia. Prawą ręką wsparty na pastorałe, lewą wyciąga ku wnętrzu, potęgując tym samym efekt wkraczania, wychodzenia w kierunku władcy barbarzyńców, z którym pragnie negocjować i pertraktować w sprawie przyszłości Rzymu. Otwarte i wzniesione ramiona rozpościerają szeroko na boki szaty następcy św. Piotra, co czyni jego sylwetkę zdecydowanie bardziej solidną, stabilną i potężniejszą, a zarazem odnosi się do płaszczyzny obrazu, dobitnie akcentując w tym miejscu jej wyraźną sprzeczność z przestrzennością obszarów sąsiednich. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo, widoczny fragmentarycznie z lewej strony papieża, jeden z posłów, którego zarys niejako „rozbudowuje” postać głowy Kościoła, wzmacnia i wspiera wzniesioną rękę, adekwatnie do pastorału po przeciwnej stronie. Linia pastorału jawi się jako łącznik nieba i ziemi, gwarantujący bezpośredni kontakt z niebiosami i odcinający zarazem następcę św. Piotra od jego świty. Kontur papieskiej laski funkcjonuje więc również jako granica w obrębie samego rzymskiego poselstwa, a jednocześnie dzieli otwór wejściowy na dwie równe części, akcentując osobę Świętego w powstałym specjalnie dla niego fragmencie przestrzeni. Od góry obszar ten dopowiada skrawek nieba, widoczny na zewnątrz budynku, na którego tle szybują ptaki zakreślające wokół głowy papieża rodzaj aureoli. Leon Wielki pojawia się na granicy wnętrza i zewnątrz, anektuje dla siebie prostokątny obszar o krawędzi równoległej do biegu belek stropu, co pozwala się odczytywać jako istnienie obrazu w obrazie. W ramach przestrzennie rozebranej kompozycji pojawia się równoległy do pola obrazowego, odniesiony do płaszczyzny, wyodrębniony wizerunek otwierający sferę zupełnie nowej jakości pośród trójwymiarowej strefy przypisanej Hunom i poselstwu rzymskiemu. Konstytuuje się rodzaj płaskiej ikony, emanującej symbolicznym światłem, skontrastowanej z resztą przedstawienia. Jedyne łączniki obu sfer stanowią cienie, rzucane przez wkraczające sylwetki, funkcjonujące równocześnie jako symboliczne punkty spójzenia i logiczny efekt oddziaływania słonecznych promieni.

Papież zbliża się w kierunku tronu, z którego powstaje partner negocjacji, odziany w długą, jasną, powłóczystą szatę, udrapowaną na barkach i odsłaniającą nagie, silne ramiona. Król trzyma odchylną do tyłu, napiętą ręką za podłokietnik tronu i wyprostowany oczekuje dalszego biegu wypadków, skupiwszy całą uwagę na postaci następcy św. Piotra. Wywyższenie krzesła królewskiego o dwa stopnie powyżej powierzchni

podłóża sytuuje sylwetkę władcy Hunów nieco ponad rzymskim poselstwem i pozwala mu na patrzenie z góry, konstytuuje sytuację spoglądania z wyższością na przybyłych.

Między postaciami Leona I i Attyli tworzy się specyficznie nacechowana przestrzeń, w której krzyżują się ich spojrzenia, kumulując w tym obszarze napięcie o ogromnym ładunku emocjonalnym. Miejsce to skupia w sobie niezwykłą moc potęgi obu osobowości, nosi w swojej strukturze ognisko najsilniejszego potencjalnego zaiskrzenia czy wyładowania, wskazuje, że tu właśnie należy oczekiwać puenty i impulsu do dalszego biegu wypadków.

Poselstwo towarzyszące Leonowi Wielkiemu w misji do wodza barbarzyńskiego plemienia Hunów składa się z kilku mężczyzn odzianych w powłóczyste, długie szaty, wkraczających za swoim przywódcą do wnętrza komnaty Attyli. Niosą oni wizerunek Chrystusa, stanowiący dla nich gwarancję bezpieczeństwa i symboliczny kontakt z Bogiem. Postać na lewo od papieża pochyla się nieco do przodu, przybierając tym samym niejednoznaczny pozę, która może konotować zarazem niepewność, jak i wysilanie wzroku w momencie przechodzenia z obszaru oświetlonego w strefę cienia. Owo wysilanie spojrzenia niejako przywiązuje papieskiego towarzysza do doczesności i konkretnej przestrzeni, akcentuje wagę naoczności jako najistotniejszego kryterium postrzegania otaczającego świata. Posłowie usytuowani z tyłu orszaku wznoszą dłonie do modlitwy i podążają ku wnętrzu pomieszczenia, w którym mają odbyć się pertrakcje. Powyżej unosi się rodzaj baldachimu, przesłaniający niebo ponad ich głowami i zamykający drogę bezpośredniego obcowania z symbolicznym światłem słonecznym. Wsparty na cienkiej tyczce, w relacjach płaszczyznowych niejako „wyrastającej” z pleców jednego z mężczyzn, baldachim ów hamuje dostęp zbyt dużej ilości światła również do wnętrza, a zarazem funkcjonuje jako przedłużenie zadanej przestrzeni pomieszczenia i dzięki temu stawia znak równości między statusem poselstwa i otoczeniem wodza Hunów.

Członkowie świty Attyli, otaczający tron swego władcy i wypełniający tłumnie komnatę, obserwują rozgrywające się wydarzenie lub zdają się w ogóle go nie spostrzegać, w dalszym ciągu skupieni na wykonywanych dotychczas czynnościach. Pod ścianą z lewej strony wyróżnia się postać wspartego na lasce karła, sięgającego głową belek sklepienia, dzięki ustawieniu na czymś w rodzaju stopni usytuowanych tuż przy murze. Karzeł spogląda na wkraczające poselstwo, wieńczy ludzkie skupisko przedstawione w tej partii pola obrazowego, a zarazem w relacjach płaszczyznowych funkcjonuje jako przedłużenie postaci młodzieńca o nagim torsie, trzymającego w dłoniach instrument muzyczny. Boczne krawędzie tej wizualnej piramidy budują ciała osób stojących lub siedzących na stop-

niach przy samej ścianie; podstawę spiętrzenia dookreślają natomiast mężczyźni siedzący na ziemi w sąsiedztwie „nadwornego muzyka”.

Lewy dolny róg przedstawienia anektuje dla siebie naga postać męska, wsparta na prawym łokciu i nie zainteresowana przebiegiem wydarzenia rozgrywającego się między Attylą a Leonem Wielkim. Oparta plecami o krawędź pola obrazowego zdaje się być kwintesencją naroża, opisem tkwiących w nim napięć i ukierunkowań, czy wreszcie podkreśleniem kształtu i specyfiki tego właśnie miejsca w obrębie kompozycji zamkniętej prostokątem ram. Obok, już na linii pierwszego planu, rysuje się trójkąt tworzony przez dwóch mężczyzn, odzianych w długie szaty z nakryciami głów, obserwujących konfrontację swego króla z rzymskim poselstwem. Pomiedzy nimi odcina się okrągły kształt tarczy, atrybutu sugerującego wojowników nie rozstających się z orężem i gotowych do zbrojnej interwencji. Relacje płaszczyznowe wydobywają ścisły związek głów postaci, zaakcentowany dzięki przesłanianiu jednej przez drugą i otoczeniu kształtem muzycznego instrumentu, korespondującego półkolistym zarysem z umieszczoną poniżej tarczą. Mężczyzna z prawej strony kompozycyjnego trójkąta, ukazany w momencie wyjmowania wnętrzości z brzucha zabitego kozła ofiarnego, na moment zawiesza czynność, skupiwszy się na wydarzeniu z centrum przedstawienia. Martwe zwierzę, spoczywające przed nim w sąsiedztwie złotej misy, kontynuuje linię skosu zapoczątkowaną przez postacie z samego wierzchołka wizualnej piramidy, diagonalnym usytuowaniem dopowiada kompozycyjną suwerenność lewej partii pola obrazowego i koresponduje z ułożonym równolegle do niego nagim ciałem młodzieńca, namalowanego w centrum pierwszego planu. Akt ten anektuje niezwykle istotne miejsce w prostokącie płótna, pojawia się poniżej postaci Leona Wielkiego i Attyli, nikt i nic nie przesłania jego sylwetki, a wręcz przeciwnie jest ona eksponowana dzięki pustce przywołanej specjalnie dla tego celu i rozsunięciu sąsiadujących postaci na boki. Młodzieniec, odwrócony tyłem do rozgrywającego się wydarzenia, koncentruje się na obserwowaniu martwego kozła i wyciąganiu ręki w kierunku nagiej kobiety, która spogląda na niego z prawej strony przedstawienia i próbuje nawiązać z nim kontakt poprzez dotyk dłoni. Ręce pary zarysowują podstawę kolejnego kompozycyjnego trójkąta, zbudowanego z ciał dwóch kobiet – tej wyciągającej rękę oraz częściowo odzianej, siedzącej i zainteresowanej wkraczaniem poselstwa Leona Wielkiego. Akt młodego mężczyzny sytuuje się więc pomiędzy specyficznymi malarskimi strukturami – pomiędzy dwoma kobietami a dwoma mężczyznami sprowadzonymi na płaszczyźnie pola obrazowego do form trójkątnych, geometrycznych figur, służących wyodrębnieniu ich spośród pozostałych elementów dzięki regularności kształtu i powtarzalności tego samego motywu. Powtórzenie analogicznego zabiegu kompozycyjnego

konstruuje rodzaj kulis dla nagiej postaci, skupia na niej uwagę widza, wyodrębnia ją i na nią wskazuje.

Prawy dolny narożnik pola przedstawienia zostaje niejako odcięty skośną linią, funkcjonującą w siedzibie Attyli i jego poddanych prawdopodobnie jako niskie ogrodzenie, przeznaczone być może dla ograniczenia swobody zwierząt przebywających w pomieszczeniu wraz z ludźmi.

Powyżej, bokiem oparty o krawędź zamykającą obszar kompozycji, przodem do widza, siedzi mężczyzna, z którego kolan zsuwa się kobieta uchwycona w momencie starań o utrzymanie równowagi<sup>5</sup>. Ponad nimi, w oddalonej od widza części pomieszczenia, rysują się liczne kobiece sylwetki, niosące naczynia lub obserwujące pojawienie się poselstwa z papieżem na czele. Bezpośrednio w sąsiedztwie granicy płótna znajduje się złoty dzban, którego blask koresponduje z jasnością bijącą z małego otworu wyjściowego, mieszczącego się w głębi komnaty.

Wśród damskich postaci wyróżnia się kobieta stojąca wyżej niż inne, bogato odziana i przybrana biżuterią, skoncentrowana na śledzeniu przebiegu konfrontacji Attyli z głową Kościoła i przynależąca już do bezpośredniego otoczenia władcy Hunów. W otoczeniu tym znajdują się również dwie postacie dziewczęce, siedzące na stopniach poniżej tronu i przejęte obserwacją wkraczających posłów, oraz trzech mężczyzn stojących w sąsiedztwie króla. Jeden z nich, poplecznik władcy, opiera się o zapleczek krzesła tronowego i spoza sylwetki Attyli spogląda w kierunku gotowego do dialogu Leona I Wielkiego. Jego poza nosi w sobie analogiczną dwuznaczność wpisaną także w ułożenie ciała posła po prawicy papieża i nie pozwala się klarownie odczytać czy zinterpretować. Może wyrażać zarówno ukłon w stronę nadchodzących, przestrach i lęk, lub funkcjonować jako poza najbardziej dogodna do przypatrywania się temu, co dzieje się pomiędzy powstającym z tronu wodzem a następcą św. Piotra. Przygięcie pleców niejako usprawiedliwia ciężar wspartej na nich kolumny, która w odniesieniu do płaszczyzny przedstawienia „wyrasta” z karku mężczyzny i dźwiga strop komnaty. Poplecznik Attyli jawi się więc jako filar, na którym wspiera się całość architektonicznej konstrukcji chroniącej plemię Hunów i ich władcę.

W górnym pasie pola obrazowego ukazane są belki stropu, akcentujące układ linii perspektywicznych i podkreślające, dominujące w kompozycji, układy diagonalne. Bieg elementów więźby dachowej i usytuowanie drewnianego ogrodzenia, odcinającego prawy dolny narożnik przedstawienia, wyraźnie wytyczają punkt zbiegu wykresu perspektywy, przypadający poza obszarem płótna.

<sup>5</sup> Tego rodzaju przedstawienia można spotkać w obrazach ilustrujących sceny mitologiczne, między innymi historię Wenus i Adonisa oraz innych par bóstw z mitologii antycznej.

Istotnym czynnikiem, biorącym udział w budowaniu realiów kompozycyjnych, jest światło słoneczne wpadające przez otwór wejściowy, ślizgające się po ciałach postaci przedstawionych w zakamarkach komnaty i powodujące powstawanie długich, wyraźnych cieni przed orszakiem papieskim. Pochodzący z zewnątrz blask słońca stanowi jedyne uchwytnie źródło jasności, wlewa się do wnętrza komnaty i wiąże z osobą Leona I Wielkiego, zyskując w tym kontekście także silnie symboliczny wymiar.

Pozycja widza wobec tak skomponowanego obrazu nie jawi się jako miejsce poza obrębem przedstawienia, lecz w jego wnętrzu – widz zajmuje miejsce pośród postaci z pierwszego planu, należy w tej sytuacji do świty Attyli i niejako wtapia się w krąg członków jego plemienia. Nie wkracza wraz z rzymskim poselstwem, lecz obserwuje je z dystansu przypisanego Hunom wypełniającym obszar sąsiadujący z dolną granicą pola obrazowego. Nie funkcjonuje jako neutralny obserwator z zewnątrz, jak u Rafaela i Algardię, lecz przebywa wewnątrz komnaty z tronem Attyli i spogląda na spotkanie Leona I Wielkiego z władcą Hunów z pozycji bycia jednym z barbarzyńców. Miejsce przypisane widzowi mieści się blisko dolnej ramy obrazu. Jedyna droga otwierająca się w strukturze kompozycji zostaje prawie zupełnie zamknięta czy zablokowana usytuowaniem nagiego młodzieńca, który ułożeniem ciała tarasuje wejście, umożliwiając penetrację dalszej partii pomieszczenia jedynie dzięki wąskiemu przesmykowi między kozłem ofiarnym a własną sylwetką. Widz, schwyty w sieć tego rodzaju kompozycyjnych rozwiązań, wikła się, podobnie jak rzymskie poselstwo, w relacje pomiędzy wnętrzem i zewnątrz; jest już we wnętrzu, ale nadal sytuuje się w sąsiedztwie granicy, w bliskości obszaru poza nią i napotyka nikłą możliwość oddalenia się od niej. Spogląda zza pleców pierwszoplanowych postaci, przypisany do świty Attyli i dysponujący niewielką szansą na modyfikację swojego położenia w polu obrazowym. Zaistnienie tej szansy otwiera widzowi drogę do innego, niż przestrzenny i doczesny, wymiaru uniwersalnego obecnego dzięki osobie Leona Wielkiego. Wymaga jednak od oglądającego przedstawienie sporej dozy aktywności, chęci wkroczenia i zdecydowanego zamiaru zainicjowania kontaktu z jakościami ponadczasowymi.

Rozwiązany w ten właśnie sposób schemat kompozycyjny prowokuje do skonfrontowania jego struktury z pojęciem teatralizacji, stwarzającym w tym wypadku szersze możliwości dotarcia do istoty postrzegania pola obrazowego przez młodego Mehoffera, jego stosunku do panujących w nim napięć i międzypostaciowych relacji konstytuujących intrygę przetransponowaną na medium malarstwa. O głębokim zainteresowaniu artysty teatrem już od najmłodszych lat świadczą jego próby aktorskie, zapoczątkowane w latach gimnazjalnych, oraz liczne, wnikliwe notatki w *Dzienniku* i listach opisujące obejrzone właśnie spektakle. Wysoce prawdopodob-

ny wydaje się więc wpływ rozwiązań scenograficznych, budowy sceny, gestykulacji grających aktorów, czy relacji między sceną a widownią na malarzką, chłonną wyobraźnię młodego Mehoffera.

Termin „teatralizacja” najczęściej odnosi się do obrazów wielkoformatowych, tłumnych, o przestrzeni narzucającej skojarzenie z zamkniętą, ograniczoną, „pudełkową” przestrzenią sceniczną, w której sposób sytuowania grup ludzkich i poszczególnych postaci odwołuje się do zasad reżyserii i gry aktorskiej, skoncentrowanej na gestykulacji i ekspresji poszczególnych bohaterów przedstawienia<sup>6</sup>. W przypadku najwcześniejszego znanego dzieła Mehoffera kategorie te zdają się adekwatnie opisywać zarówno relacje przestrzenne, jak i rozmieszczenie osób biorących udział w negocjacjach w 452 roku pod Mantuą. „Pudło” sceny zostaje przerwane i otwarte jedynie w miejscu wkraczania papieskiego poselstwa; konfrontacja Leona Wielkiego z Attylą mieści się natomiast w samym jego centrum, ogniskuje akcję i uwagę widza, niejako wylaniając się spomiędzy kulis bocznych. Również gestykulacja postaci, ukierunkowana na kumulację napięcia i ekspresji, potwierdza trop spowinowacenia z teatrem i charakterystyczną dla niego dobitną mową ciała. Osobliwe, ukośne potraktowanie przedstawionego wycinka przestrzeni także może mieć swoje źródła w teatralnych inscenizacjach, charakterystycznych dla osiemnastowiecznej *prospettiva ad angolo*, opartej na układzie diagonalnym<sup>7</sup>. Elementy dialogu między malarstwem a teatrem, świadome lub nieświadome wzajemne zapożyczenia i relacje, ujawniają się również w podziale kompozycji dokonany na zasadzie przewagi postaci męskich lub kobiecych, skupionych odpowiednio po lewej i prawej stronie płótna.

Obraz malarzski hierarchizuje zawsze płaszczyznę, nigdy nie traktuje powierzchni jako równorzędnej, w jednakowy sposób nacechowanej znaczeniowo i prestiżowo. Inny walor ma tutaj strona lewa, a inny prawa, inaczej pokazuje się wagę poszczególnych postaci w układzie frontalnym, a inaczej w układzie diagonalnym, nie mówiąc już o tym, że zwyczajowo strona lewa była stroną męską, a strona prawa – kobiecą. Tym samym zasadom musiał podlegać obraz sceniczny<sup>8</sup>.

Kompozycja Mehoffera niewątpliwie świadczy o znajomości tych zasad, wykorzystuje reguły rządzące medium teatru w celu wydobycia maksimum wyrazu z ilustrowanego dziejowego zdarzenia, opisywanego językiem barw i linii.

<sup>6</sup> M. Poprzęcka, „Teatr”, „teatralność” i „teatralizacja” w badaniach nad malarstwem XIX wieku, „Artium Quaestiones”, III, 1989, s. 182-189.

<sup>7</sup> J. Guze, *Teatralność i teatralizacja w sztuce XVIII i XIX wieku. Próba porównania wybranych zagadnień*, „Artium Quaestiones”, III, 1989, s. 192.

<sup>8</sup> D. Ratajczak, *Obraz i słowo w ramie sceny*, (w:) *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska i J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980 (*Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. LVI), s. 133.

Kolejną kategorią, obiecującą osadzenie pierwszego obrazu Mehoffera w nieco szerszym kontekście, jest pojęcie akademizmu i związane z nim prawa decydujące o sposobach komponowania obrazów i doboru tematów godnych uwiecznienia. Zgodnie z akademicką kolejnością powstawania wielkoformatowych, tłumných przedstawień badacz powinien dysponować szkicami koncepcyjnymi, drobiazgowymi studiami detali i wreszcie wersją ostateczną. W przypadku Mehoffera istnieje jedynie akwarelowy szkic koncepcyjny<sup>9</sup> i – nieznacznie go modyfikujące – dzieło finalne, pozabawione pozostałych nici ku niemu wiodących, wymagające samodzielnej rekonstrukcji najistotniejszych inspiracji i bodźców, mających wpływ na taką właśnie krystalizację koncepcji i transpozycję jej na płótno.

*Leon I przed Attyłą, wodzem Hunów* powstał z pewnością wedle akademickich prawideł i obyczajów, adekwatnie do ówczesnego wykształcenia i doświadczenia młodego ucznia Łuszczkiewicza i Matejki. Program dydaktyczny Władysława Łuszczkiewicza nie różnił się od schematów nauczania stosowanych we wszystkich szanujących się akademiach XIX wieku; akcentował rysowanie męskiego aktu z natury i wzory wielkich mistrzów oraz systematyczną edukację pod skrzydłami jednego nauczyciela<sup>10</sup>. W krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych na pierwszym kursie w owym czasie nauczano głównie rysowania głów z antyku, na drugim rysunku całej figury, aktu akademickiego, kompozycji, perspektywy, anatomii i nauki o stylach, w ramach kursu trzeciego pojawiały się studia z żywego modelu, a czwarty kładł nacisk na akt akademicki, rysunek i malarstwo z żywego modelu oraz studia kompozycyjne<sup>11</sup>. Mehoffer w ciągu dwóch lat nauki awansował do kursu czwartego, prowadzonego wówczas przez profesora Floriana Cynka, gdzie zetknął się prawdopodobnie po raz pierwszy z problematyką malarstwa olejnego i zagadnieniami kompozycji wielofigurowych. Śladem przemierzenia ścieżki edukacyjnej takiego pokroju staje się płótno (90 x 150 cm), zatytułowane *Leon I przed Attyłą, wodzem Hunów* lub *Papież Leon I prosi wodza Hunów Attyłę o oszczędzenie Rzymu*, kumulujące w obrębie pola obrazowego wiele istotnych malarzkich problemów, związanych z poprawnym wykresem perspektywy,

<sup>9</sup> Szkic znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Jest datowany na rok 1889 (akwarela na papierze, 27,5 x 51,5 cm). W wersji akwarelowej Mehoffer nie rozwiązuje jeszcze kompozycji prawego dolnego narożnika. W dziele finalnym inny wydzwitek zyskuje gest papieża (szkic przedstawia ten gest jako powstrzymywanie Attyli, czytelne w sztywnym wyciągnięciu lewej ręki i odchyleniu głowy do tyłu), nieco zmienia się położenie pierwszoplanowego aktu młodzieńca (na szkicu młodzieniec nie spogląda na kozła i pozostawia szerszą ścieżkę umożliwiającą widzowi penetrację struktury przedstawienia), modyfikacji ulega również bieg belek stropu (w wersji akwarelowej belka powiązana z kolumną nie rozpoczyna się w lewym górnym rogu płótna).

<sup>10</sup> M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz. Malarz i pedagog*, Kraków 1983, s. 92.

<sup>11</sup> W. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, Lwów 1932.

skomplikowanym światłocieniem, studiami nagich ciał i draperii szat oraz ze strukturą kompozycji wielofiguralnej. Mehofffer niejako prezentuje swoje ówczesne umiejętności, daje świadectwo opanowania tajników warsztatowych i artystycznej dojrzałości, ukształtowanej na bazie doświadczeń krakowskich, a także wskazuje na mistrzów, którzy go w owym momencie fascynują i skłaniają do podjęcia międzyobrazowego dialogu. Dialog tego rodzaju młody twórca nawiązuje z francuskim romanty-



4. Michał Anioł, *Sąd Ostateczny* – detal – anioł z koroną cierniową, Kaplica Sykstyńska; repr. za: R. Richmond, *Michał Anioł i freski Kaplicy Sykstyńskiej*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1993, il. s. 130

kiem Théodore Chassériau i Théodore Géricault<sup>12</sup> oraz z malarzami orientacji akademickiej, lubującymi się w orientalnych i egzotycznych motywach, konstytuujących specyficzny nastrój ich twórczości. Pomimo braku konkretnych wizualnych zapożyczeń czy powtórzeń, wyczuwalna jest aura i charakterystyczny klimat, towarzyszące przywoływanym w ten sposób pierwowzorom, obecnym w archiwum wyobraźni Mehoffera. W pierwszym dziele młodego artysty pojawiają się również obrazowe cytaty, przeniesione w obręb własnej kompozycji, bez większych zmian

<sup>12</sup> Epatowanie nagością przywołuje skojarzenia z *Tratwą Meduzy*.



5. Eugene Delacroix, *Śmierć Sardanapala*, 1827, Paris, Louvre

i modyfikacji. Do tego gatunku nawiązań należy między innymi akt młodzieńca usytuowanego na pierwszym planie przedstawienia, stanowiący „dosłowną” transpozycję z fresku Michała Anioła, ilustrującego Sąd Ostateczny, w którym cytowana postać pełni rolę anioła niosącego koronę cierniową, ukazanego w odważnym skrócie perspektywnym. Mehoffer nieco łagodzi brawurowość rozwiązania z Sykstyny, umieszcza akt w ściśle określonej przestrzeni i prezentuje dobrze opanowaną umiejętność malowania nagiego męskiego ciała. Zapożyczeniem o podobnym charakterze jest sylwetka dziewczyny, niosącej tacę, przywołana z płótna Eugene Delacroix *Śmierć Sardanapala* (1827 r., Paryż, Luwr), a także postać kobieca, wyciągająca rękę ku młodzieńcowi, znana z *Dżumy w Aszodzie* Nicolasa Poussin (1630-31; Paryż, Luwr) i spotykana często w kompozycjach akademików<sup>13</sup>, jako niezwykle nośna znaczeniowo oraz

<sup>13</sup> Postać kobieca o podobnym układzie ciała pojawia się między innymi u Edwarda Johna Poyntera w obrazie *Pieczara nimf burzy* (zbiory prywatne) i u Henri Lehmana w przedstawieniu zatytułowanym *Okeanidy rozpaczające u stóp skały z przykutym Prometeuszem*, 1850 r. (Gap, Muzeum).



6. Nicolas Poussin, *Dżuma w Aszodzie*, 1630-31, Paris, Louvre; repr. za: *Tout l'oeuvre peint de Poussin, documentation Jacques Thuillier*, Paris 1974, il. XX

funkcjonująca jako kwintesencja *pathos formel*. Wyrazistość i semantyczna pojemność tego gatunku figury obrazowej okazuje się być ponętna także i dla ucznia krakowskiej „Majsterszuli”, który sięga po nią i ze swobodą przenosi do własnego przedstawienia, udowadniając, że posiada już umiejętność korzystania z rezerwuaru malarstwa mistrzów i stworzonych pod ich pędzlem retorycznych znaków.

W trakcie wnikliwej analizy płótna Mehoffera ujawnia się również wpływ mistrza, który wywarł na młodszej wyobraźni niezatarte piętno i stał się najważniejszym drogowskazem na drodze zmagania z płaszczyzną obrazu. Mistrzem tym jest Jan Matejko, którego duch integruje całość kompozycji z Leonem Wielkim i Attyłą, jednoczy wszystkie elementy i konstytuuje dominujący rys charakteru przedstawienia. W roku 1939 autor fryburskich witraży, mówiąc o Matejce z pozycji utytułowanego już twórcy, kładzie szczególnie nacisk na walory artystyczne i malarzkie jego spuścizny:

Farba pod ręką Matejki układała się czasem zupełnie osobiwie, inaczej niż można było nauczyć się w szkole lub ujrzeć na obrazach innych malarzy, którzy nieraz doskonale chodzili, ale udeptanymi ścieżkami. Ktoś, kto z bliska patrzając, zaczyna



7. John Poynter, *Pieczara nimf burzy*, własność prywatna; repr. za: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, il. 69

śledzić jego kuchnię malarską, zadziwi się, widząc jak pełna jest ona niespodzianek, i podda się urokowi podbijającemu nawet krytycznie nastawione lub niechętne oczy<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> J. Mehoffer, *O naturalizmie i historyzmie Matejki*, Kraków 1939, s. 23.

Z perspektywy lat Mehoffer werbalizuje swoje zauroczenie i fascynację malarskim aspektem twórczości autora *Bitwy pod Grunwaldem*, zarzuty postawione przez Stanisława Witkiewicza odczytuje jako zalety i akcentuje oryginalność Matejkowskiego sposobu myślenia o płaszczyźnie. Można przypuszczać, że zadziwienie osobliwością „malarskiej kuchni” mistrza rodzi się już w momencie pierwszego zetknięcia z jego dziełami i osobowością, o czym zaświadcza obraz *Leon I przed Attylą, wodzem Hunów*.

Kompozycja autorstwa Mehoffera powtarza schemat znany z *Unii Lubelskiej* powstałej w 1869 roku. Młody artysta zapożycza całość zaproponowanego przez Matejkę rozwiązania, zachowując analogiczne podzia-



8. Jan Matejko, *Unia Lubelska*, 1869, wł. MNW, depozyt w Zamku Lubelskim; repr. za: *Imago Poloniae. Jan Matejko*, wstęp E. Łepkowski, Kraków 1938

ły wewnątrz pola obrazowego, skośny układ i podobne rozmieszczenie postaci biorących udział w dziejowym wypadku. Zygmunt August, zjawiający się w centrum sali, wkracza do niej po skosie i koresponduje z osobą papieża w dziele Mehoffera; główne wydarzenie w redakcji mistrza i ucznia rozgrywa się więc w centrum, ogniskując akcję w tym właśnie punkcie i niejako organizując pozostałe relacje między postaciami. Lewa i prawa strona sprowadzone zostają do trójkątnych form, wypełniających naroża pola obrazowego i wyzyskujących wpisane w nie napięcia. Trójkąt przy lewej krawędzi zwieńczony jest jedną dominującą postacią, sięgającą głową pod samo sklepienie i domykającą ten fragment kompozycji.



9. Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864; ilustracja jw.

Analogiczne rozwiązanie Matejko stosuje nie tylko w *Unii lubelskiej*, ale także w o pięć lat wcześniejszym *Kazaniu Skargi*, gdzie piramidę postaci koronuje Jan Zamojski. Karzeł z laską, wyniesiony przez Mehoffera na szczyt wizualnego spiętrzenia w lewej części komnaty, zajmuje pozycję przypominającą cytata z malarskiego słownika mistrza, który chętnie posługuje się galerią, stwarzającą możliwości ukazania wielu nie przesłaniających się postaci<sup>15</sup>. Mehoffer daje świadectwo bardzo uważnej lektury



10. Jan Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, ilustracja jw.

<sup>15</sup> Oprócz *Unii lubelskiej* rozwiązanie tego rodzaju Matejko stosuje między innymi w *Kazaniu Skargi* i *Rejtanie*.

*Unii lubelskiej* także w sposobie „zagospodarowania” prawego obszaru płótna, w którym miejsce kolumny dźwigającej strop siedziby Attyli odpowiada pozycji sztandaru w sali lubelskiego zamku, umiejscowienie wyróżnionej w świetle wodza Hunów kobiety przypomina wyniesioną ponad dwórki sylwetkę Anny Jagiellonki, czy wreszcie odcięcie dolnego narożnika linią ogrodzenia odnosi się do wpisanego w róg Matejkowskiego pазia trzymającego miecz, jak również do identycznego chwytu zastosowanego w *Bitwie pod Grunwaldem*. W obrazie młodego artysty zwraca uwagę również, czytelna w płótnach mistrza, płytkość wprowadzenia widza w przestrzeń i nikła możliwość przekroczenia z góry narzuconej granicy, zbudowanej na bazie przestrzenności tylko pierwszego planu, prawie całkowitym zatarasowaniu jedynej potencjalnej drogi wejścia w obszar przedstawienia i płaskości, czy nawet kurtynowości planu drugiego.

Uważna lektura młodzieńczego dzieła autora *Dziwnego ogrodu* skłania również do refleksji nad zespołem podobieństw, wiążących ten obraz z *Kazaniem Skargi* i wskazujących także i na to płótno Matejki jako inspirujące w zmaganiach z pierwszą kompozycją wielofiguralną. Obecność pustego tronu i stojącej przed nim postaci w powłóczyściej szacie, w obu przypadkach w prawej partii pola obrazowego, potwierdza powinowactwo obu malarskich realizacji. Powinowactwo to uwidacznia się także w sposobie potraktowania odzienia Skargi i Attyli, dzięki specyficznemu napięciu pomiędzy długimi płaszczami a otaczającą je przestrzenią. Element potwierdzający fascynację Mehoffera *Kazaniem Skargi* stanowi również wyzyskanie we własnej kompozycji pomysłu Matejki na rozwiązanie partii przestrzeni w lewym górnym rogu obrazu. Młody adept malarstwa przechwytuje gotową receptę, gwarantującą udany efekt w potyczce z transpozycją na płótno biegnącej skośnie głębi zamkniętego pomieszczenia i zainspirowany podziałami ściennymi, zastosowanymi przez nauczyciela, stosuje tego rodzaju wizualną logikę na sklepieniu siedziby króla Hunów. Ukośny przebieg osiowej belki stropu, wspartej w sąsiedztwie tronu na kolumnie, jawi się jako nośnik i gwarancja przestrzenności, odróżnia sferę Attyli od płaszczyzny obrazu i ekranowego rozpostarcia sylwetki Leona I Wielkiego, dzięki czemu umożliwia konstruowanie intrygi międzypostaciowej na bazie gry między iluzją trójwymiaru a motywem obrazu w obrazie. W efekcie zastosowania zabiegu tego rodzaju do kompozycji wkracza obecność innego, uniwersalnego czy ponadczasowego wymiaru, odmiennego od Matejkowskiej przestrzenności wewnątrzobrazowej. Mehoffler korzysta ze słownika malarskich form autora *Kazania Skargi*, ale wykorzystuje je dla nieco odmiennego celu, zdążając w kierunku takiego operowania przestrzenią, by włączyła się ona w konstruowanie jakości symbolicznych.

Wzmożenie efektu przestrzenności obszaru przynależnego Attyli następuje również dzięki usytuowaniu kolumny dźwigającej strop i otaczających ją sylwetek. Rozwiązania tego gatunku pojawiły się wcześniej



11. Maurycy Gottlieb, *Żydzi modlący się w synagodze podczas Jom Kippur*, 1878, Muzeum Sztuki Tel-Awiw; repr. za: J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997, il. 53

w twórczości Maurycego Gottlieba, jednego z uczniów Matejki, który stosował je w kompozycjach przedstawiających Żydów modlących się w synagodze<sup>16</sup>. Motyw architektonicznej podpory oddziela zwykle strefę babinca, a jednocześnie pozwala na uzyskanie czytelnego, klarownego układu z wieloma postaciami nie przesłaniającymi się wzajemnie. Mehoffer odwołuje się do pomysłu tego pokroju dla podkreślenia realności otoczenia wodza Hunów, jego naocznosci czy wręcz namacalności.

Dialog z Matejką ujawnia się nie tylko w analogicznej dyspozycji płaszczyznowo-przestrzennej znanej z *oeuvre* mistrza i jego ucznia Maurycego Gottlieba, ale także w potraktowaniu poszczególnych bohaterów obecnych przy rozgrywającym się wydarzeniu. Leon Wielki przypomina nieco sylwetkę Mieszka I, wspartego na krzyżu i mieczu, pojawiającego się w płótnie *Dzieje cywilizacji w Polsce. Zaprowadzenie chrześcijaństwa R. P. 965* z 1889 roku, a pochylony poseł po prawicy papieża odpowiada niejednoznacznej pozie Iwana Naszczokina, składającego hołd królowi Stefa-



12. Jan Matejko, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa R. P. 965*, 1889, Zamek Królewski w Warszawie; repr. za: M. Wrede, E. Suchodolska, *Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce”*, Warszawa 1998, il. I

<sup>16</sup> Motyw kolumny otoczonej postaciami występuje m.in. w obrazie *Żydzi modlący się w synagodze podczas Jom Kippur* (1878 r., Tel-Awiv, Muzeum Sztuki) i w kompozycji *Chrystus nauczający w Kafarnaum* (1878-79 r., Warszawa, Muzeum Narodowe).

nowi Batoremu pod Pskowem. Natomiast akt młodzieńca z pierwszego planu odwołuje się do postaci czytającego księgę z sygnaturą Matejki, widocznego w kompozycji *Dzieje cywilizacji w Polsce. Wpływ Uniwersytetu na kraj w wieku XV. Nowe prądy. Husytyzm i Humanizm* (1888 r.), usytuowanego dokładnie w tym samym miejscu pola obrazowego, jednakowo



13. Jan Matejko, *Wpływ Uniwersytetu na kraj w wieku XV. Nowe prądy. Husytyzm. Humanizm*, 1888, Zamek Królewski w Warszawie; repr. za: M. Wrede, E. Suchodolska, *Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce”*, Warszawa 1998, il. IX

prawie całkowicie zamykającego jedyną potencjalną drogę wejścia w obręb przedstawienia i w relacjach płaszczyznowych łączącego głównych bohaterów wydarzenia. Kulisy boczne dla obu młodzieńców tworzą grupy postaci, zamkniętych zarysem trójkątów i anektujących pierwszy plan kompozycji. Okrągły kształt tarczy, czytelny u Mehoffera z lewej strony, koresponduje z konturem globusa, ukazanego w dziele mistrza ze strony przeciwnej, potwierdzając wizualne powinowactwo i zależność pomysłu ucznia od rozwiązania nauczyciela. Zapożyczenie to wyjaśnia te aspekty struktury płótna *Leon I przed Attylą, wodzem Hunów*, których nie tłumaczy odniesienie do *Unii lubelskiej* i wskazuje na pochodzenie koncepcji rozstrzygnięcia pierwszego planu.

Również geometryzacja grup postaci lub poszczególnych sylwetek wykazuje Matejkowską proveniencję i przypomina predylekcję mistrza do obrysowywania osób konturem prostokąta lub trójkąta, sprowadzanie ich

do regularnych figur<sup>17</sup>, przykuwających uwagę swoją foremnością. Młody Mehoffer wnikliwie przypatruje się tajnikom „malarzkiej kuchni” mistrza, wyzyskując eksploatowane w niej rozwiązania we własnej kompozycji. Tego rodzaju rozwiązaniem jest także sposób konstruowania intrygi obrazowej poprzez pozy i umiejscowienie poszczególnych postaci w obrębie prostokąta płótna – to właśnie osoby biorące udział w ukazanym dziejowym wypadku przejmują na siebie główny ciężar budowania struktury narracyjnej i splotu poszczególnych wątków opisujących dane wydarzenie w języku malarstwa.

Zagadnienie dialogu z Matejką oraz pojęcia teatralizacji i akademickości, zastosowane do tej pory w analizie pierwszego dzieła Mehoffera, spotykają się w momencie konfrontacji *Leona I przed Attyłą, wodzem Hunów z Holdem pruskim*.

Obraz, tak jak spektakl, obliczony jest na widza znajdującego się poza obrębem wyobrażenia i to w określonej odległości. Są obrazy, wcale nie o teatralnej tematyce, które to miejsce odbiorcy jako widza na widowni ujawniają. Taki jest np. *Hold pruski* Matejki, gdzie całe, skądinąd bardzo teatralnie zaaranżowane wydarzenie (podium, tło etc.) jest ukazane z punktu widzenia gapiów stojących – niby publiczność parteru – poniżej podium. Obraz komponowany zgodnie z akademickimi regułami zamykałby się linią podium i widzami byliby oglądający obraz. Matejko, nie jeden raz, zasady te łamie, tak zwiększając dystans, że w polu widzenia znalazły się pierwsze szeregi widzów, ujętych z bardzo bliskiego punktu widzenia. Dlatego tak bliskiego, bo my, oglądający obraz, jesteśmy wśród nich<sup>18</sup>.



14. Jan Matejko, *Hold pruski*, 1882, wł. MNK; repr. za: J. K. Ostrowski, *Mistrzowie malarstwa polskiego*, Kraków 1996, il. nlb. (s. 68-69)

<sup>17</sup> Sztandarowy przykład stanowi w tym wypadku postać Stańczyka z *Holdu pruskiego*.

<sup>18</sup> M. Poprzęcka, op. cit., s. 188.

Powyższe spostrzeżenia Marii Poprzęckiej mogą odnosić się również do pomysłu Mehoffera na aranżację kompozycji z Leonem I i Attylą, w której przeplatają się aspekty teatralności, akademizmu i admiracji dla dorobku artystycznego Matejki. Rozwiązanie zastosowane przez mistrza w *Hołdzie pruskim*, powraca w płótnie ucznia, sytuując obserwowanego przedstawienie pośród postaci sąsiadujących z dolną granicą pola obrazowego i umieszczając go niejako wewnątrz, w obrębie akcji. Młody artysta, dążąc do jak największej poprawności i zgodności z zasadami dyktowanymi przez akademizm, jednocześnie wskazania te łamie, paradoksalnie, wzorując się na malarskiej idei niekwestionowanego autorytetu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Fakt ten dodatkowo jeszcze podkreśla siłę oddziaływania, z jaką artystyczny dorobek Matejki odciska się na młodzieńczej, poszukującej wyobraźni Mehoffera, by na wiele lat stanowił źródło inspirujących pomysłów i wskazówek użytecznych w zmaganiach z płaszczyzną obrazu. *Leon I przed Attyłą, wodzem Hunów* objawia się więc w tym kontekście jako świadectwo asymilacji konwencji akademickiej w wersji zmodyfikowanej przez twórcę *Bitwy pod Grunwaldem* i wskazuje punkty styczne między wizją nauczyciela i ucznia.

Kompozycja, ilustrująca konkretne historyczne wydarzenie, prowokuje również do postawienia pytania o stosunek malarza do przedstawianego dziejowego zdarzenia, do biorących w nim udział postaci i przekazanych przez kroniki realiów. W przypadku koncepcji Mehoffera uderza fakt włączenia widza obrazu do otoczenia Attyli czy uczynienia zeń jednego spośród członków plemienia barbarzyńców.

Akt młodzieńca, ukazany na pierwszym planie, mimo swego rodzaju separacji, jest powiązany subtelnyimi nićmi z pozostałymi grupami w polu obrazowym. Relacje płaszczyznowe wskazują, że to właśnie nad nim zapadnie decyzja o pokoju lub podjęciu kroków zbrojnych; jego nagość i bezbronność wystawiona zostaje na skutki negocjacji, na podjęcie walki lub zawieszenie broni. Alternatywa ta pozwala odczytać się z układu ciała młodzieńca, który spogląda na kozła ofiarnego, którym może się on stać na polu bitwy, a jednocześnie wyciąga dłoń ku kobiecie. Los przedstawionej postaci nie zostaje jednak rozstrzygnięty; w strukturze kompozycji nic nie wskazuje, która z możliwości się urzeczywistni. Przy założeniu, że artysta zapożyczając z pierwowzoru formę, przenosi również elementy jej sensu i znaczenia, nagi przedstawiciel plemienia Hunów nosi w sobie cechy anioła z koroną cierniową z fresku Buonarottiego i wywołuje skojarzenia z Matejkowskim czytającym (*Wpływ Uniwersytetu na kraj w XV wieku*).

Także sam Attyla stanowi dla Mehoffera postać o nieśmiertelnej sławie, wymienianą w towarzystwie Napoleona I i Gotfryda z Bouillon:

Ranek zszedł mi na dyspucie z W[yspiańskim] o nowej jego kom[pozycji] (...). Sława zstępuje do grobu w zapomnienie, historia i poezja wstrzymują ją – on powiada – mogą jej nie wstrzymać. Czy sława może zstąpić do grobu, być zrujnowaną? Chyba nie. Cokolwiek bądź potomność powie o ludziach prawdziwie wielkich, cokolwiek bądź im zarzuci – chociażby nawet wielkie grzechy i wady – nawet zbrodnie, sława, jaką zrodzili, zostanie zawsze czystą, prawdziwą sławą, bez względu, czy to Attylla, Gotfryd z Bouillonu, Napoleon I, albo powstania nasze, np. 31 roku. Takiej sławy, nie wiem, czy potrzeba, aby poezja lub historia ratowała od zaginięcia<sup>19</sup>.

Mehoffer, zafascynowany sławą wodza Hunów, ilustruje jego spotkanie z poselstwem papieskim w konwencji bliskiej kompozycji Matejkowskiej *Unii lubelskiej*, przywołując w ten sposób delikatną kwestię wzajemnych stosunków między Polską a Litwą. Status Leona I Wielkiego koresponduje z pozycją Rzeczypospolitej Jagiellonów, osadzonej w tradycji chrześcijaństwa od X wieku; natomiast zestawienie plemienia Hunów z przedstawicielami Litwy, zgromadzonymi w sali lubelskiego zamku, wywołuje, mimo przyjęcia katolicyzmu w 1389 roku, skojarzenia z barbarzyńską przeszłością. Papież i król Zygmunt August jawią się jako niosący pokój pod sztandarem chrześcijaństwa, wzajemnie dopowiadają swoje wizerunki dzięki przeprowadzonemu na takich zasadach dialogowi międzyobrazowemu.

Klucz do zrozumienia skomplikowanych znaczeń dzieła Mehoffera może podsunąć również czytane przez artystę dwutomowe dzieło autorstwa Amadee Thierry'ego *Historija Attyli i jego następców aż do usadowienia się Węgrów w Europie dopełniona legendami i podaniami przez Amadeusza Thierry'ego*, wydana po polsku w 1873 roku<sup>20</sup>, czytane przez artystę w 1888 roku, o czym świadczy zapytanie z listu Wyspiańskiego: „Powiedz mi, czy dużo już przeczytałeś Attylli – i czy tam co znalazłeś?”<sup>21</sup>.

Odpowiedź na pytanie Stanisława Wyspiańskiego nie należy do zadań łatwych i jednoznacznych ze względu na złożony charakter dzieła dziełnastowiecznego historyka, którego ambicją było przedstawienie zarówno prawdy historycznej, jak i wszystkich podań i legend narosłych wokół postaci wodza Hunów. Niewątpliwy punkt styyczny pomiędzy przeczytaną lekturą a poglądem Mehoffera na osobę Attyli stanowi cytowany powyżej zapis z *Dziennika*, stawiający wodza Hunów w towarzystwie Na-

<sup>19</sup> J. Mehoffer, *Dziennik*, op. cit., s. 67.

<sup>20</sup> A. Thierry, *Historija Attyli i jego następców aż do usadowienia się Węgrów w Europie dopełniona legendami i podaniami przez Amadeusza Thierry'ego*, t. 1-2, nakładem Redakcyi Gazety Polskiej, Warszawa 1873.

<sup>21</sup> Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego, opr. M. Rydłowa, *Listy zebrane*, t. I, Kraków 1994, s. 21, list z datą 19-22 VIII 1888.

poleona I i Gotfryda z Bouillon, przypominający podobną refleksję Amadeusza Thierry'ego:

Imię Attyli zdobyło sobie miejsce w pamięci rodzaju ludzkiego, obok imion Aleksandra i Cezara. Ci ostatni zawdzięczali swoją sławę uwielbieniu, pierwszy wienien był ją przestraszowi. Jakiegokolwiek jednak uczucie, uwielbienie czy postrach, zjednywa człowiekowi nieśmiertelność – bądźmy pewni, iż wzbudza je genijusz. (...) Attyla zawdzięcza swoją sławę nie tyle złemu, którego był sprawcą, jak złemu, które mógł być uczynić, i na myśl o którym długo od trwogi drżał świat cały<sup>22</sup>.

Postać Attyli, kreowana przez dziewiętnastowiecznego dziejopisa, urasta do rangi przebiegłego geniusza, okrutnego, a jednocześnie wzbudzającego podziw swoją osobowością i niepospolitym charakterem. Mehoffer prawdopodobnie ulega sugestywnemu stylowi historyka i myśląc o kompozycji malarskiej powraca pamięcią do przeczytanych opisów. Nie stosuje się wprawdzie do konkretnych wskazówek Thierry'ego co do wyglądu zewnętrznego Attyli<sup>23</sup>, czy jego pałacu<sup>24</sup>, ale wyluskuje spośród licznych stron najbardziej narzucające się detale i inspirujące jego typ wyobraźni szczegóły. Drewniana konstrukcja siedziby władcy barbarzyńców, ociosany gładko filar dźwigający sklepienie i tron pośrodku pomieszczenia oraz postać nadwornego poety śpiewającego hymny ku czci władcy mogą mieć rodowód w tekście historyka<sup>25</sup>. Sama relacja z przebiegu roko-

<sup>22</sup> A. Thierry, op. cit., s. 1-2.

<sup>23</sup> Thierry pisze: „Historyja zostawiła nam portret Attyli, według którego można sobie wyrobić dość dokładne wyobrażenie o tym słynnym barbarzyńcy. Niski, szeroki w pierśiach, miał głowę wielką, oczy małe i zagłębione, zarost na brodzie rzadki, nos splaszczony, pleć prawie czarna. Szyja z natury w tył przegięta i wzrok którym wodził naokoło siebie niespokojnie a badawczo, nadawały postaci jego coś dumnego i nakazującego”. Zob. za: A. Thierry, op. cit., s. 39.

<sup>24</sup> Thierry proponuje taki opis pałacu Attyli: „Pałac monarchy barbarzyńskiego stojący na wzniesieniu, panował nad całym miastem, i zwracał z daleka na siebie uwagę wysoko ku niebu strzelającymi wieżami. Nazwę pałacu nadawano kolistej, obszernej, ogrodzonej przestrzeni mieszczącej wiele budynków, jakoto dom króla, jego ukochanej małżonki Kerki, kilku synów i prawdopodobnie mieszkanie jego straży. Ogrodzenie równie jak budynki znajdujące się wewnątrz, były drewniane. Dom Attyli położony prawdopodobnie w środku i sam tylko posiadający wieżycę, oprawiony był w deski dziwnie dokładnie wyglądzone i tak ściśle ze sobą połączone, że zdawały się tworzyć ścianę z jednej sztuki (...) Dach [domu królowej] spoczywał na filarach starannie ociosanych, pomiędzy którymi biegł szereg łuków z drzewa toczzonego, opartych na małych kolumnach, co tworzyło jakby arkady galeryi”. Zob. za: A. Thierry, op. cit., s. 71-72.

<sup>25</sup> Mehoffer, ukazując wnętrze siedziby Attyli, wykorzystuje elementy opisu Thierry'ego odnoszące się zarówno do pałacu króla, jak i królowej (patrz przypis 21). O tronie królewskim Thierry pisze na stronie 64: „Wejście do namiotu królewskiego zatamowane było mnóstwem straży stojącej płotem naokoło; posłowie zdołali przebić te szeregi (...) i zastali pośrodku namiotu Attylę na drewnianym siedzeniu”. W pierwszym tomie Thierry wśród świty Attyli wymienia również nadwornych poetów śpiewających hymny ku czci króla.

wań pod Mantuą nie gra w pracy Thierry'ego roli akcentu decydującego, ale mimo to dobitnie zarysowuje wyobrażenie badacza o klimacie i osobliwym charakterze przeniesionego przez Mehoffera na płótno dziejowego wypadku:

Niegdyś Rzym nie chciał traktować z nieprzyjacielem dopóki ten stał u wrót jego, dziś pospieszał z negocjacjami, zanim jeszcze wróg do bram się zbliżył. (...) Ażeby jednak pokryć o ile możliwości hańbę układów znakomitością negocjatora, wybrano na naczelnika poselstwa samego następcę Ś-go Piotra, papieża Leona, któremu dodano dwóch znakomitych senatorów. (...) Historyja maluje go [Leona] nam jako starca wysokiej postawy i szlachetnego oblicza, któremu długie białe włosy dodawały jeszcze powagi. (...) Attyla jakim go poznaliśmy dotąd, rządził się przede wszystkim pychą i mimo swej chciwości, więcej zaszczytów aniżeli pieniędzy pragnął. Myśl ujrzenia Rzymu przyklękającego przed nim, ze drżeniem oczekującego z jego ust wyroku życia lub śmierci, myśl uniżenia się togi Waleryjusza i tyjary następcy Piotrowego przed tym, którego tak długo traktowano jak nędznego barbarzyńcę; słowem myśl, że ten Rzym dla prześląganania go użyje wszystkich swoich wielkości ziemskich i niebieskich, napeniała go radością, której nie umiał ukryć. (...) Pod wpływem tych myśli kazał Attyla przyprowadzić przed siebie posłów rzymskich, i przyjął ich z całą uprzejmością na jaką mógł się zdobyć.

Ambasadorowie przybrali się na to uroczyste spotkanie w oznaki swoich najwyższych godności; historyja mówi nam, że Leon przywdział swoje szaty pontyfikalne, a grób odkrył nam szczegóły tego ubrania<sup>26</sup>. (...) Gdy wszedł, król Hunnów zajął się nim z uprzedającą uprzejmością. Leon wyluszczył propozycje cesarza, senatu i ludu rzymskiego. W jakich uczynił to wyrazach? Jak zdołał godnością mowy pokryć sromotę prośby o pokój bez walki? (...) Kronikarz współczesny, Prosper z Akwitanii, który był sekretarzem Leona (...) tyle tylko wspomina, że papież „oddął się pod Boską opiekę, której nigdy nie braknie sprawiedliwym” – i że powodzenie uwieńczyło tę jego wiarę. (...) Umowa zawarta została 6-go lipca, w oktawę święta apostołów Piotra i Pawła<sup>27</sup>.

Autor *Historyi Attyli*... próbował odtworzyć psychologiczne aspekty i motywy działania postaci, przypisując im konkretny sposób myślenia i zachowania się w obliczu przeciwnika<sup>28</sup>.

Dla Mehoffera najistotniejszym plonem lektury okazują się prawdopodobnie zbiory legend ludów łacińskich, zamieszczone w drugiej części

<sup>26</sup> „Leon miał na sobie mitrę jedwabną haftowaną złotem i zaokrągloną na sposób wschodni, ornat ciemnopurpurowy, pallijusz ozdobiony krzyżem czerwonym na prawem ramieniu i drugim większym na piersi, z lewej strony”. Ibidem, s. 167.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 163-167.

<sup>28</sup> Thierry realizuje w tym momencie swoje postulaty z Przedmowy: „Odsuwając na bok konwencyjonalną fantasmagoryję, która z Attyli uczyniła dla wszystkich prawie osobistość więcej legendową aniżeli historyczną, pragnąłem sięgnąć aż do człowieka i odmalować go w całej rzeczywistości, jeśli nie takiego, jakim go widzieli współcześni, to przynajmniej takiego, jakiego nam wolno odgadywać”. Ibidem, s. I.

książki, porównujące wodza Hunów do bicia Bożego, flagellum Dei, który zostaje zesłany jako „Messyjasz boleści i zniszczenia dla ukarania występków Rzymian”<sup>29</sup>. W momencie takiego odczytania roli Attyli w dziejach Europy powraca, dostrzeżona wcześniej na płaszczyźnie podobieństw kompozycyjnych, analogia dzieła młodego artysty z *Kazaniem Skargi* Jana Matejki. Postać barbarzyńskiego króla, interpretowana jako narzędzie gniewu Wszechmogącego, przywołuje skojarzenie z natchnionym obliczem Piotra Skargi, nawołującego grzeszników do nawrócenia i pokuty, działającego pod wpływem Boskiego nakazu. Zarówno Attyla, jak i Skarga, jawią się więc jako narzędzia Opatrzności, wykonawcy woli Stwórcy, przeznaczeni do spełnienia określonej misji w dziejach.

W kontekście legend przytaczanych przez Thierry’ego zarysowuje się również znaczenie kobiecego otoczenia władcy Hunów, które na obrazie Mehoffera tworzą rodzaj cokołu wspierającego tron i przebywają w bezpośrednim sąsiedztwie króla:

Upijał się i namiętnie uganiał za kobietami. Jakkolwiek (...) miał już niezliczone mnóstwo żon, brał przecież nową a dzieci jego tworzyły prawie naród<sup>30</sup>.

Podania, akcentując tę słabość Attyli, mówią, iż zginął on z kobiecej ręki, uśmiercony przez kolejną żonę, córkę zamordowanych przez siebie ludzi<sup>31</sup>.

Wielowątkowość kompozycji młodego Mehoffera, odwołania do wizerunku Attyli przekazywanego w legendach oraz liczne międzyobrazowe dialogi, nawiązywane głównie z płótnami Matejki, prowokują do podjęcia próby podsumowania czy sprecyzowania puenty. Sformułowane dotychczas spostrzeżenia wiodą ku wnioskowi akcentującym różnice pomiędzy sferą przynależną wodzowi Hunów a strefą zaanektowaną przez papieża i jego świtę. Obszar przypisany barbarzyńcy, zwanemu biczem Bożym, funkcjonuje jako kwintesencja antycznego pogaństwa, ziemskości, cielesności i Wschodu<sup>32</sup>; w swej uchwytności jawi się jako kontynuacja rzeczywistości widza obrazu, czy nawet pozwala się odczytywać w kategoriach świata pogańskiego z „przyłączoną” współczesnością, wnoszoną poprzez obecność oglądającego kompozycję. Stojący przed młodzieńczym dziełem Mehoffera zostaje uwikłany w jego kompozycyjną strukturę i uaktywnia

<sup>29</sup> Ibidem, s. III.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>32</sup> Podobny, ziemski i uchwytny w swej wizji cielesności i pogaństwa, jest obraz Eugène Delacroix *Śmierć Sardanapala* (1827 r., Paryż, Luwr). Mehoffer komponuje sferę Attyli w analogicznym klimacie ziemskiej konkretności, dzięki czemu przywołuje aurę płótna francuskiego romantyka.

się jako łącznik lub swego rodzaju pomost pomiędzy teraźniejszością a sferą reprezentowaną przez Attylę. Dzięki obecności odbiorcy i „wchłonięciu” go przez sieć malarskich rozwiązań przedstawione wydarzenie historyczne zyskuje na aktualności, aspiruje do odczytywania go w kategoriach uniwersalnych, wykraczających daleko poza ukazany czas i miejsce. Elementem ponadczasowym i uniwersalnym w samej strukturze kompozycji jest również, przeciwstawiona sferze ziemskości i pogaństwa, strefa przypisana następcy św. Piotra, która kumuluje w sobie cechy stanowiące kwintesencję chrześcijańskiego Zachodu i niebiańskości. Kontrast obu sfer, sprowadzony do opozycji przestrzeni – płaszczyzna czyli pogaństwo – chrześcijaństwo czy ziemia – niebo, pozwala na oddalenie się od konkretnego wydarzenia z 452 roku i skłania do refleksji o ogólniejszym charakterze. Refleksje te, formułowane wobec obrazu Mehoffera, ponownie wskazują na pokrewieństwa z twórczością Jana Matejki i jego koncepcją zaprezentowania *Dziejów cywilizacji w Polsce*. Wykazane wcześniej pokrewieństwa wizualne z niektórymi płótnami tego cyklu zyskują szersze uzasadnienie w obliczu analogii na płaszczyźnie przekazywanych znaczeń. Młody artysta utożsamia współczesnego widza ze sferą pogaństwa, włącza go w krąg ludzi dalekich od wartości chrześcijańskich i tym samym nawiązuje dialog z poglądami Szujskiego i Matejki na rozwój cywilizacji w Polsce. Według Józefa Szujskiego:

Przeciwko Polsce obróciło się młodzieńcze „zachłyśnięcie się” humanizmem, reformacją i wolnością – w tym odejście od zasad wiary katolickiej oraz zbudowanych na niej pryncypiów moralno-ustrojowych<sup>33</sup>.

Zdaniem Matejki, który znał i podzielał przymyślenia krakowskiego historyka, kryzys w Polsce narodził się w wyniku konfliktu pomiędzy postępem i humanizmem a chrześcijaństwem, „jest konsekwencją zejścia z wytyczonych przez Opatrzność dróg, wskazywanych na ziemi przez Kościół katolicki”<sup>34</sup>.

Twórca *Dziejów cywilizacji w Polsce* utożsamiał potęgę kraju z bliskością zasad wiary, a humanizm traktował jako „postępowanie rozumu ludzkiego wbrew projektowi Boga”<sup>35</sup>. Wina za upadek państwa przypadła jednak w udziale również współczesnym, dalekim od przykazań Bożych i jednocześnie zobowiązanych do pokuty, gwarantującej odpuszczenie win i rozgrzeszenie. Analogiczny pogląd czytelny jest także w kompozycyjnej strukturze *Kazania Skargi*, w której podział na sferę świecką i sakralną

<sup>33</sup> Za: E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce”*, Zamek Królewski w Warszawie 1998, s. 14.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>35</sup> Są to słowa Józefa Szujskiego, ibidem, s. 86.

stanowi jasno sprecyzowany zarzut postawiony także i współczesności<sup>36</sup>. Również Mehoffer prezentuje widza swej młodzieńczej kompozycji w sytuacji zatraty wiary, umieszcza współczesnego odbiorcę obrazu wśród pogan i tym samym odwołuje się do koncepcji Matejkowskiej. Papiestwo i chrześcijańskie wartości pojawiają się jako pryncypia ponadczasowe, uniwersalne, podczas gdy współczesność zostaje sklasyfikowana negatywnie, niejako oskarżona o brak intencji do aktu pokuty za popełnione grzechy.

Tego rodzaju interpretacja wydaje się uprawniona ze względu na ogromną, często wręcz tłamszoną w sobie przez Mehoffera, fascynację Matejką, jego „kuchnią malarską” i patriotycznymi poglądami<sup>37</sup>. Trop ten potwierdzają również liczne analogie czytelne na płaszczyźnie języka malarstwa w momencie konfrontacji dzieła *Papież Leon I przed Attyłą, wodzem Hunów* z bogatym *oeuvre* Jana Matejki. Podziw dla twórczości mistrza nie jest jednak bezkrytyczny; przeciwnie – młody adept malarstwa sięga po intrygujące go rozwiązania, modyfikuje je dla potrzeb własnych kompozycji lub wystrzega się tego, co Matejce zarzucano. Sytuacja unikania aspektów, wskazywanych jako minus dzieł autora *Bitwy pod Grunwaldem*, pozwala się uchwycić w sposobie rozegrania oświetlenia obrazu przedstawiającego Attyłę, w którym Mehoffer osiąga świetlną spistość sceny, nadając blaskowi słonecznemu wymiar zarazem naturalny, jak i symboliczny.

Kwestią do tej pory nierozwiązaną, pozostaje zagadnienie datowania młodzieńczego dzieła Józefa Mehoffera, które dotąd funkcjonuje jako realizacja powstała przed 1891 rokiem. Zainteresowanie Mehoffera postacią wodza Hunów jest uchwytne już w roku 1888, kiedy artysta czyta książkę Amadee Thierry’ego i zamyśla stworzenie kompozycji związanej z Attyłą<sup>38</sup>. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się akwarelowy szkic koncepcyjny, datowany na rok 1889. Brak wzmianek o pracy nad kompozycją na kartach *Dziennika* oraz brak studiów przygotowawczych w szkicownikach paryskich nie ułatwiają rozwiązania kwestii daty wykonania dzieła finalnego. List Wyspiańskiego, pisany z Paryża w 1894 roku do Henryka Opieńskiego, wprowadza cenne informacje dotyczące pracy nad przedstawieniem z wodzem Hunów i jego ostatecznego wykonania:

<sup>36</sup> Interpretację tego rodzaju przedstawił prof. dr hab. Wojciech Suchocki w trakcie wykładu monograficznego dotyczącego obrazów Jana Matejki, prowadzonego w IHS UAM w Poznaniu w roku akademickim 1999/2000.

<sup>37</sup> Tezę tę potwierdzają liczne uwagi w *Dzienniku* artysty, czytane lektury i zaangażowanie emocjonalne w sytuację kraju, pozostającego pod zaborami.

<sup>38</sup> Patrz przypis 20.

Junio właśnie obecnie zajmuje się swoim *Attylą*. Kolosalna praca a już wpół skończona, jeszcze pierwsze plany częścią niezdecydowane i nie będzie mógł może wystawić tego roku<sup>39</sup>.

Według relacji Wyspiańskiego rzeczywistym czasem powstania obrazu byłby więc przełom roku 1894 i 1895. Dotychczasowe próby datowania pomijają tę opcję ze względu na silnie Matejkowską proveniencję kompozycji i brak śladów pracy nad obrazem w czasie edukacji paryskiej. Słowa Wyspiańskiego mówią jednak o „kolosalnej pracy”, absorbującej mnóstwo czasu i wysiłku, przywodzą na myśl istnienie płótna słusznych rozmiarów, wykonanego w Paryżu, którego losy pozostają nieznane. W momencie zasugerowania się opinią autora *Wesela* należy uznać istniejący obraz o wymiarach 90 cm x 150 cm za jedną z faz poprzedzających realizację finalną, o której nic dziś nie wiadomo. Datowanie, znanego obecnie, przedstawienia *Leona I przed Attylą, wodzem Hunów* na lata przed 1891 rokiem może więc pozostać prawomocne. Jeśli jednak język i określenia Wyspiańskiego są zwodnicze, wówczas zachowaną kompozycję należy traktować jako wersję ostateczną i datować na przełom lat 1894/95.

*Leon I przed Attylą, wodzem Hunów* nie musi być więc faktycznym dziełem pierwszym, ale pozwala na rekonstrukcję ścieżek, które przemierza artystyczna wyobraźnia młodego Mehoffera oraz wskazuje na ogromne wpływy „kuchni malarskiej” Matejki, pretendującego do roli najważniejszego autorytetu w ówczesnym okresie twórczości. Uchwycenie początków czy momentu zawiązania się malarskiej osobowości autora *Dziwnego ogrodu* odbywa się więc poza obszarem zawłaszczonym przez kryteria awangardowe i poza językiem operującym wszelakimi „-izmami”, mimo edukacji w paryskim tyglu modernizmu.

## POPE LEO I BEFORE ATTYLA, COMMANDER OF THE HUNS: A TRACE OF BEGINNING

### Summary

To capture the moment when Józef Mehoffer developed a fully-fledged artistic personality is not an easy task because only a small number of his works of the Cracow and Vienna period have survived. The painting *Pope Leo I before Attila, Commander of the Huns* must therefore bear the burden of being the first work and indicate the primary sources of inspiration which shaped the painter's juvenile imagination.

<sup>39</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, op. cit., s. 175, list z datą 8 IV 1894.

In the canvas under scrutiny Mehoffer demonstrates his then skills, developed during his studies in Cracow and Vienna. He depicts a great historical subject known from earlier renderings by Raphael and Algardi and modifies the tradition of this type of representation, situating Leo I's confrontation with Attila in an architectural environment peculiar to the Huns.

In the analysis of the work, it proves helpful to refer the painting's structures to the concept of *theatricality*, which highlights the fact that young Mehoffer drew inspiration from the structure of the theatrical stage and from actors' gesticulation. Another category which can provide a broader context for Mehoffer's first work is the concept of *academicism* and its laws governing both the composition of paintings and the choice of subjects worthy of memorialisation. Mehoffer's work accumulates within the pictorial field a number of important painterly issues related to the correct use of perspective, the complex *chiaroscuro*, studies of naked bodies and robe draperies as well as to the structure of a multi-figural representation. The young artist demonstrates good technical skills while at the same time pointing to his then masters who inspire him to dialogue with their paintings. They are the French Romantics E. Delacroix and T. Chasserieu as well as the academicians who favour oriental and exotic motifs. In addition, Mehoffer's first work contains pictorial quotations transferred into his own composition without any major modification. Such are the transpositions from the work of Michelangelo, Eugene Delacroix, or Nicolas Poussin.

The analysis of the painting demonstrates the role of the master who exerts a permanent influence on Mehoffer's juvenile imagination and becomes his main guide in the struggle with the plane of the painting. The master is Jan Matejko, whose spirit integrates the entire composition depicting Leo the Great and Attila. Mehoffer's work repeats the pattern known from Matejko's *The Union of Lublin*, uses Matejko's artistic solutions characteristic of his *Skarga's Sermon*, *The Battle of Grunwald*, or the canvas *The Influence of University on Poland in the 15th century. New trends. Hussitism. Humanism* of his cycle *The History of Civilisation in Poland*. Young Mehoffer's painting displays features typical of Matejko's canvasses, namely, the fact that the viewer does not deeply enter the space of the painting and has hardly any possibility of transcending the fixed pictorial border. The latter is constructed on the basis of (1) the spatiality of the foreground only, (2) nearly complete blocking of the single potential way into the space of representation, and (3) the flatness or curtain-like character of the background.

The issue of Mehoffer's dialogue with Matejko and the concepts of theatricality and academicism converge in the comparison of *Leo I before Attila, Commander of the Huns* with Matejko's *Prussian Oath of Allegiance to the King of Poland*. In both works the viewer is situated within the representation. While striving for the greatest possible correctness and consistency with the principles of academicism, the young artist, paradoxically, breaks those principles as he follows the painterly idea of the Cracow School of Fine Arts. Besides, the work raises the question of the artist's attitude towards the historical event depicted on the canvas. Mehoffer reads *The History of Attila and His Successors until the Settlement of the Hungarians in Europe, Complemented with Legends and Tales by Amadeus Thierry*, published in Poland in 1873. The nineteenth-century historian's distinctive mode of narration influences the young artist's painterly imagination, but certainly does not dominate it completely.

The multilinear plot of Mehoffer's composition, his references to the legendary image of Attila, and dialogues with other paintings, especially with Matejko's canvasses, lead to conclusions which accentuate differences between the domain of the Huns and that annexed by the pope and symbolising Christianity with its enduring values. The area assigned to the barbarians functions as the quintessence of paganism, worldliness, cor-

poreality, and the East, and it can be read as the continuation of the viewer's reality. In the language of painting, contrast between the two spheres is based on the space-plane opposition. Owing to such composition, the historical event presented gains in validity and can be read in universal terms. Such an interpretation of Mehoffer's painting again points to its affinity with Matejko's conceptions in his *History of Civilisation in Poland*, inspired by Józef Szujski's philosophy of history. According to Szujski, the source of Poland's crisis is the conflict between Christianity and humanism. The fall of Poland is also blamed on the contemporary human, involved in the pattern of sin, punishment, penance, and redemption.

In the light of Stanisław Wyspiański's letter, the date of the painting's execution is not definite: it was produced either before 1891 or in 1894. Mehoffer's artistic personality develops outside the area of the avant-garde and outside the language of any-isms.