



JÓZEF MEHOFFER.

„ŚWIĘTY SAKRAMENT”

(fragment środkowy witrażu, wykonanego w katedrze fryburskiej, akwar. 1899).



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET WŁASNY (ol., 1909)

JÓZEF MEHOFFER ¹

ZYCIORYS Masaccia rozpoczyna Vasari ogólną uwagą, że »natura, gdy wydaje na świat człowieka w pewnej dziedzinie bardzo wybitnego«, zazwyczaj nie stwarza go samego ale dodaje mu innych, aby »wspierali się wzajemnie drogą współzawodnictwa« i w ten sposób podniecali potomnych w pracy i w dążeniu do sławy.

¹ Literatura: Jan Zakrzewski w »Tygodniku Ilustrowanym« z r. 1898, str. 189 — »Sztuka Polska«, wyd. Altenberga, Lwów, artykuły prof. Stanisława Estreichera (zesz. III z r. 1903) i K. M. Górskiego (zesz. V z 1904). — Dr Emanuel Świeykowski: Pam. T=wa Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie, Kraków 1905,

W tych naiwnych słowach wypowiedział stary Aretyńczyk rzeczywistość, przebiegiem dziejów sztuki stwierdzoną prawdę. Genjusze i wielkie talenty nie pojawiają się nigdy samotnie, jak niebotyczne wieżycy zbudowane na pustyni, ale wyrastają razem z innymi z wspólnego gruntu, w którym wezbrały urodzajne siły ogólnego spotęźnienia życia artystycznego w pewnym kraju i w pewnej epoce. Jest to, obok reguły przeżywania się i zamierania jednych kierunków w sztuce a powstawania nowych, w skrajnej opozycji do poprzednich, jedna z nielicznych prawidłowości, jakie w historii sztuki (nietylko plastycznej) stwierdzić się dają. Tak było — aby ograniczyć się do przykładów najbardziej znanych — we Włoszech XV i XVI w., w Hiszpanji, Holandji i Flandrii XVII w., w Francji drugiej połowy XIX w. Na tem właśnie polega zjawisko rozkwitu sztuki, które u nas powtórzyło się dotąd dwukrotnie. Raz w trzeciej ćwierci w. XIX, kiedy równocześnie jaśniały na firmamencie naszej sztuki gwiazdy Matejki, Grottgera i Rodakowskiego — a później Chełmońskiego, drugi raz na przełomie XIX i XX w., kiedy równocześnie stały się głośnie, zewnętrznie nawet z sobą złączone, bo skupione w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych i w Tow. »Sztuka«, nazwiska wielkich twórców »Młodej Polski« artystycznej: Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Malczewskiego, Mehoffera, Fałata, Boznańskiej, Laszczki, Axentowicza, tej świetnej falangi, która swe przedłużenie znalazła w młodszej generacji, wyrosłej już pod jej skrzydłami, w Pautschu, Sichulskim, Jarockim, Kamockim, Filipkiewicz, Dunikowskim i innych.

Wśród tej znakomitej plejady inicjatorów współczesnej sztuki polskiej dwaj tylko artyści poszli zdecydowanie w kierunku malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu: Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer, obaj uczniowie Matejki.

Zdawałoby się pozornie, że niema żadnego pokrewieństwa między ich absolutną dekoracyjnością a historyzmem Matejki. Bliższa analiza wykazuje jednak nici niewątpliwego związku. Jest on raczej duchowy u Wyspiańskiego, więcej formalny u Mehoffera. Wizjonerstwo, zasadniczy tragizm koncepcji Wyspiańskiego, i jego zahipnotyzowanie się przeszłością narodową łączy się tak samo z Matejką, jak zbliża do niego Mehoffera nietylko pewna analogja pomiędzy jego aniołami ze sklepienia z skarbcza katedralnego na Wawelu a matejkowskimi aniołami z Kościoła Marjackiego, analogja dość nieuchwytna, bo tylko w temacie, najogólniej pojętym pomysłe i jakby w rasie tych skrzydlatych stworzeń tkwiąca, ale przedewszystkiem zwyczaj wydobywania wyraźnego kształtu z kompozycji skomplikowanej i barokowo zagmatwanej, oraz zamiłowanie do barw nasyconych, gorących, olśniewających.

Co więcej, Matejki polichromja Kościoła Marjackiego z lat 1889—1890, przy której obaj artyści pomagali mistrzowi, pracując pod okiem jego i kierownika restauracji, arch. Stryjeńskiego, była dla nich niewątpliwie pierwszym impulsem, pierwszym silnem popchnięciem ich na drogę sztuki dekoracyjnej. ¹ Wtedy bowiem zjawiła się oczom ich wyobraźni wizja, która magnetyczny wpływ wyrzucić musi na każdego malarza, mającego wrodzone skłonności dekoracyjne: kuszący nieskończonemi możliwościami obraz wnętrza świątyni, której ściany pokrywają malowidła objęte jednolitą myślą kompozycyjną, której mroki rozpraszają witraże, jaśniejące czarowną magją kolorowych, w doskonałą harmonję spływających światła.

str. 431. — William Ritter: *Etudes d'Art étranger*, Paris, 1906, rozdział p. t. Joseph Mehoffer, str. 124—181. — William Ritter: *Artisti contemporanei: Jozef Mehoffer*, Emporium, Gennaio 1910. — Marcin Samlicki: Józef Mehoffer, Kraków, 1912, stron 19. — Dr. J. Berthier: *Les vitraux de Mehoffer à Fribourg*, Lausanne, 1918. — Wacław Husarski: *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa, 1925, str. 127. — Eligjusz Niewiadomski: *Malarstwo Polskie XIX i XX wieku*, Warszawa, 1926, str. 293—302. — Józef Mehoffer: *Uwagi o sztuce*, Kraków, 1903. — Tenże: *Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj*, »Sztuki Piękne«, Roczn. I z 1924, zes. I, str. 1—34. — Tenże: *Sprawozdanie z podróży do Włoch i Francji*, Kraków, 1926.

¹ Współpraca Mehoffera z Wyspiańskim przy restauracji i malowaniu Kościoła Marjackiego była niewielka, ponieważ artysta w jesieni r. 1889 wyjechał na rok na studia do Wiednia. Mehoffer był więc tam zajęty tylko w lecie 1889. Po powrocie do Krakowa, w zimie 1890/91 wykonał swoje pierwsze kompozycje witrażowe, a mianowicie projekty pojedynczych kwater w oknach presbiterjum i nawy. Okna te są zaszklone biało i mają tylko wsta-



JÓZEF MEHOFFER

NOTRE DAME DES VICTOIRES (karton do witrażu wykonanego w katedrze we Fryburgu (akwar., 1897).

Owocem wspólnych marzeń obu młodych artystów o wielkiej sztuce dekoracyjnej była pierwsza ich większa — również wspólna — próba opanowania techniki i stylu witrażu. Jest nią wykonany w Paryżu w 1891 karton witrażu nad chórem muzycznym Kościoła Marjackiego z drzewem Jessego i z scenami ze Starego i Nowego Testamentu, utrzymany jeszcze w stylu późnogotyckim z XIV w. Jedną połowę okna, podzielonego wedle osi pionowej, zaprojektował Wyspiański, drugą Mehoffer. Starając się upodobnić do typu średniowiecznych przeźroczy okiennych, obaj późniejsi znakomici twórcy nowożytnego witrażu polskiego nie zdołali jeszcze w tem dziele rozwinąć swych indywidualnych uzdolnień i właściwości.

Także dalsze wykształcenie artystyczne Wyspiańskiego i Mehoffera wspólnemi szło drogami. Mehoffer, urodzony, w tym samym co Wyspiański, r. 1869, po ukończeniu studiów w Krakowie udaje się w marcu 1891 do Paryża, gdzie wstępuje do *Ecole des Beaux Arts*, jako uczeń znakomitego portrecisty Leona Bonnat'a¹. Te studia oficjalne dały mu niewątpliwie jedną rzecz niesłychanie cenną: precyzję linii rysunkowej, którą Mehoffer opanował tak, że mało kto może mu pod tym względem dorównać. Więcej jednak znacznie nauczyły go skarby sztuki, nagromadzone w Paryżu i tętniąca bezustannym wysiłkiem i szukaniem nowych torów

wione niektóre kolorowe kwatery, przedstawiające herby i postacie świętych. Robił je również Wyspiański. Wtedy też wykonali obaj młodzi artyści i wystawili w Krakowie, w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, szkice projektów na okno nad chórem muzycznym w Kościele Marjackim i na dwa inne jeszcze okna, o czym dość obszernie pisał wówczas w »Czasie« Konstanty Górski. Definitywny karton do witrażu w owym oknie nad chórem muzycznym, wspólne dzieło obu artystów, powstał dopiero w Paryżu w 1891 r.

(Te i następne szczegóły biograficzne, oraz chronologję dzieł zawdzięczam łaskawej uprzejmości samego artysty, któremu za to na tem miejscu składam serdeczne podziękowanie.)

¹Józef Mehoffer urodził się w Ropczycach d. 19 marca 1869 z ojca Wilhelma, radcy Sądu Krajowego i matki Aldony z Polikowskich. Kształcił się w Krakowie w gimnazjum św. Anny, poczem przez dwa lata studjował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych, a równocześnie uczęszczał na Uniwersytet, gdzie słuchał wykładów na Wydziale filozoficznym i prawniczym. Z Wyspiańskim łączyła go przyjaźń z lat dziecińczych, która zacieśniła się jeszcze bardziej podczas kolegowania w szkołach. W czasach studiów akademickich utrzymywał również bliższe stosunki z ówczesnym profesorem Szkoły Sztuk Pięknych i dyrektorem Muzeum Narodowego, Władysławem Łuszczkiewiczem, z którym stykał się podczas swych częstych odwiedzin w Muzeum Narodowym i na wycieczkach po kraju połączonych z badaniem pomników rodzimej architektury i innych zabytków przeszłości. Przy sposobności prac w Kościele Marjackim wszedł również w bliższy kontakt osobisty z Matejką, a nadto z prof. Marjanem Sokółowskim z racji studiów uniwersyteckich i z architektem Tadeuszem Stryeńskim z okazji restauracji Kościoła Marjackiego. — Po rocznym pobycie w Wiedniu w 1889/90 artysta wyjechał do Paryża na dalsze studia malarzkie, które uprawiał częściowo w t. zw. *Académie Colarossi*, częściowo w *Ecole Nationale des Beaux-Arts*, jako uczeń Leona Bonnata. Później pracował już w Paryżu samodzielnie. Pobyt jego w tem mieście trwał do roku 1896 z przerwą w r. 1894, w którym na czas pewien powrócił do kraju. W r. 1897 Juljan Fałat, jako Dyrektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, powołał Mehoffera na stanowisko profesora tej uczelni, które artysta do obecnej chwili zajmuje.

Prócz wspomnianych w tekście najwcześniejszych prac dekoracyjnych Mehoffera, jak witraż lwowski i kartony do dekoracji sal Rudolfinum (znajdujące się dziś częściowo u rodziny artysty, częściowo u znajomych jego), wymieniam jeszcze następujące: Projekt konkursowy na kurtynę nowego Teatru w Krakowie z 1891 (projekt Mehoffera i osobno wykonany projekt Wyspiańskiego znajdują się dziś u prof. Tadeusza Estreichera w Krakowie); projekt na haftowaną chorągiew z postacią Św. Kazimierza dla Zakładu hafciarskiego p. E. Pydyńkowskiej w Krakowie (1891); projekt na okno kaplicy zamkowej XX Radziwiłłów w Balicach z Matką Boską, Św. Dominikiem i Św. Hieronimem, z r. 1891 (szczegół środkowy, Matka Boska, w posiadaniu postać Rusinka w Warszawie); projekt z r. 1892 dekoracji triforjów marjackich na temat Matki Boskiej Królowej Polski, unoszącej się na tle ołtarza procesyjnego; przed nią klęczą fundatorowie kościoła, po bokach Święci polscy; lewą stronę obrazu zajmuje procesyjnie zbliżająca się Polska współczesna na tle wiosennego pejzażu. (Karton ten znajduje się prawdopodobnie w posiadaniu probostwa N. P. Marji w Krakowie); jedno *panneau* z Matką Boską wykonał artysta oddzielnie dla hr. Edwarda Raczyńskiego do Rogalina); wreszcie projekt konkursowy z r. 1894 (Kraków) na dekorację kościoła Franciszkanów w Krakowie. Do konkursu stanął wtedy Mehoffer i Wyspiański, każdy z swoim projektem. Konkursu jednak żaden z nich nie wziął. Nagroda przypadła Mikulskiemu, drugorzędnemu malarzowi dekoracyjnemu z Wiednia, który też rozpoczął robotę. Okazało się jednak, że artystycznie nie dorósł do zadania. Przyszło więc do układu z nim, na mocy którego Mikulski pozostał przedsiębiorcą i wykonawcą technicznym, Wyspiański zaś za wynagrodzeniem zaprojektował dekorację.



JOZEF MEHOFFER



KARTON WITRAŻOWY DLA KATEDRY W FRYBURGU
 (męczennicy: św. Sebastjan, Maurycy, Katarzyna, Barbara, 1895).

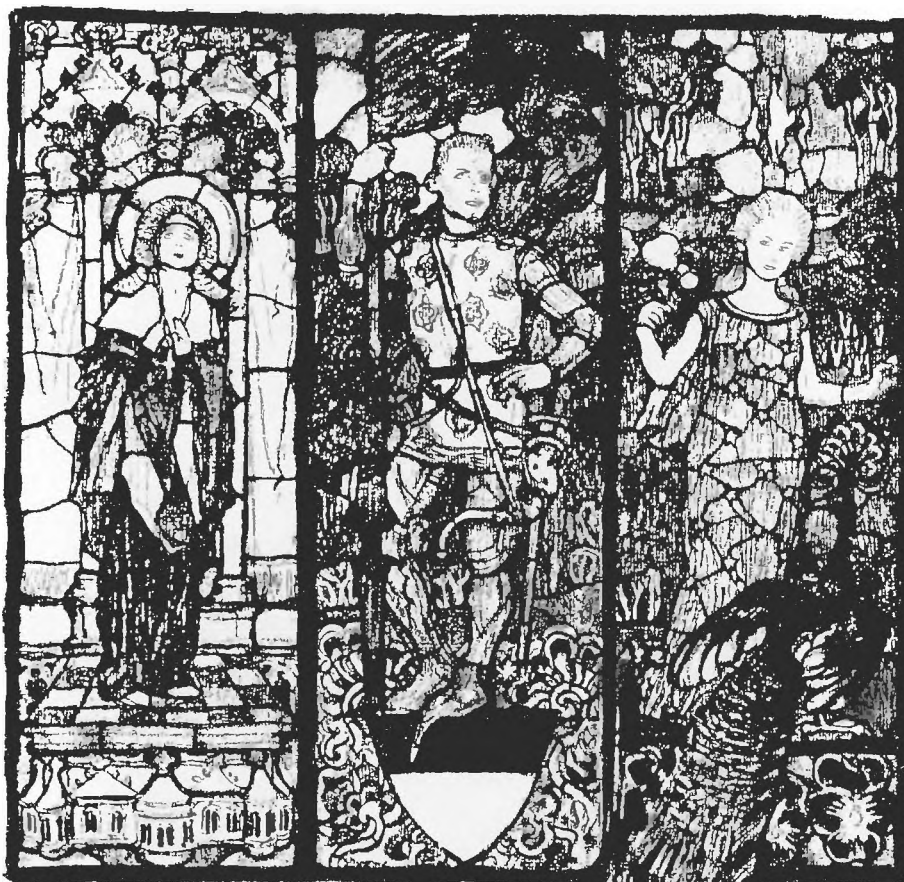
atmosfera artystyczna tej metropolii nowoczesnego malarstwa. Uczniowi Matejki impresjonizm, który swe najświetniejsze czyny i zdobycze miał już poza sobą, otworzył oczy na barwę i światło; przyszłego mistrza sztuki dekoracyjnej pociągały monumentalne freski Puvis de Chavannes'a.

Przedewszystkiem jednak nieprzebraną kopalnią studjów, prowadzonych z całą skrupulatnością i ścisłością uczonego badacza, stały się dla Mehoffera nieocenione zabytki sztuki dekoracyjnej, któremi przepełnione są muzea paryskie, a zwłaszcza stare francuskie kościoły. W dostojnych katedrach Francji poznał on dopiero i zrozumiał do głębi czar witrażów. Podglądał ich tajemnice w Paryżu, Rouen, Amiens i Strassburgu, badał, rysował i notował tak długo, dopóki nie pojął w całej pełni, na czym polega styl witrażu, pozostający w nierozdzielnym związku z jego specjalną techniką.

Na ten sam czas mniej więcej przypada czteroletni pobyt w Paryżu Wyspiańskiego. Mieszkałi wspólnie z Mehofferem w dzielnicy łacińskiej, tuż za kościołem *Saint Germain des Prés* przy wąziutkiej uliczce *rue de l'Échaudé*, razem wchłaniali te nowe prądy w sztuce, które w miejsce naturalizmu impresjonistycznego stawiały wartości dekoracyjne, syntetyczne i symboliczne, razem entuzjazmowali się dla gotyku, dla Puvis de Chavannes'a i marzyli o sławie. Jak wspólnie opracowali projekt witrażu dla Kościoła Marjackiego, tak też podzielili się w r. 1891 pracą przy wykonaniu kartonów do dekoracji sal »Rudolfinum« w Pradze, obejmujących cykl obrazów z historii kulturalnej i politycznej Czech. Niestety nagrody konkursowej nie otrzymali. Zawód ten miał Mehofferowi wkrótce sownie wynagrodzić Fryburg. Przeciwnie Wyspiański doznał w 1894 rozczarowania jeszcze bardziej bolesnego, bo mu nie przyjęto jego wspaniałych, całą głębią jego duszy już tchnących kartonów do witraży w katedrze lwowskiej: »Polonji« i »Ślubów Jana Kazimierza«. Uznano je za zbyt »modernistyczne«. Lepiej poszło we Lwowie Mehofferowi, którego mniej rażący tradycyjne pojęcie o sztuce karton witrażowy z 1893 (Paryż) z Kazimierzem Wielkim, jako fundatorem katedry lwowskiej i z postacią biskupa (pierwotnie architekta) nad modelem kościoła — aprobowano i wykonano.

Wśród tych studjów paryskich w zetknięciu z wielką sztuką epok minionych talenty obu artystów zmęzniały i dojrzały. Zarazem zarysowały się ich odmienne indywidualności twórcze. Na gruncie wspólnych tradycji matejkowskich, wspólnego przeżywania gotyku i wchłaniania tych samych prądów sztuki współczesnej wyrosły dwa wspaniałe, ale najzupełniej różne kwiaty wielkiego malarstwa dekoracyjnego. Aby uświadomić sobie biegunowe przeciwieństwo stylu Wyspiańskiego i Mehoffera, wystarczy zestawić odrzucone przez zarząd Katedry wawelskiej kartony witrażowe pierwszego, »Kazimierza Wielkiego«, »Św. Stanisława« i »Henryka Pobożnego« z którymkolwiek z witraży fryburskich drugiego.

U Wyspiańskiego uderza przedewszystkiem i narzuca się widzowi z niestychaną siłą sugestywną integralność wizji malarskiej. Oko jednym spojrzeniem ogarnia całość, a duch odrazu zostaje wciągnięty przemocą w magiczny krąg wizjonerskiego, tragicznego nastroju. Ta potęga psychiczna, działanie tragizmu na najwyższy ton napiętego, zjawiskowości postaci nie z tej ziemi rodem, hipnotyzują widza i otaczają go oszołamiającym wirem dantejskiej wyobraźni twórcy. Poeta, tragic góruje tu nad malarzem. Trzy wstrząsające upiory, które z okien katedry wawelskiej miały walić młotem w uśpione sumienie narodu, Św. Salomea, Św. Franciszek, somnambuliczny pochód mniszek z kościoła Franciszkanów, kosmicznie wielkie, ucieleśnione, całe tylko duchem będące »Stać się« z tego samego kościoła i »Polonia« z kartonu lwowskiego — to są w pierwszym rzędzie twory fantazji rasowego dramaturga, rodzeni bracia i siostry widmowych zjaw z »Wesela« i »Wyzwolenia«, z »Bolesława Śmiałego« i z »Akropolis«. Dopiero ochłonawszy z pierwszego wrażenia widz zdolny jest zdać sobie sprawę, jak przedziwnie forma malarska dostrojona została do nabrzmiałej niestychaną siłą duchową treści. Wszystkie akcesoria i upiększenia, wszystko, co nieistotne i niekonieczne, zostało bezwzględny gestem twórcy odrzucone. Linje, kontur, sylweta, zespoły barw, cała forma została wprzęgnięta w służbę wizji duchowej i emocjonalnego nastroju. Forma — mimo swej oryginalności i świetności — nie za-



JOSEF MEHOFFER · FEC.

PEINTURE SUR VERRE
GLASMALEREI

· KIRSCH ET FLECKNER ·
· FRIBOURG - SUISSE ·

MÉD. D'ARGENT · BORDEAUX · 1895 ·

MÉD. DE BRONZE · GENÈVE · 1896 ·

MÉD. D'OR · PARIS · 1900 ·

· LA PLUS HAUTE RÉCOMPENSE PARMI LES VERRIERS SUISSES ·

JOSEF MEHOFFER

RYŠUNEK REKLAMOWY

trzymuje na sobie uwagi artysty dłużej, niż tego wymaga ekspresja psychiczna. Forma nie jest tu celem dla siebie, ale środkiem do celu, który wyraża się zawsze w myśli tragicznej, przepełnionej uczuciem, pełnym najgłębszego cierpienia. Nad sztuką Wyspiańskiego unosi się zawsze nieodstępne widmo śmierci. Jak Konrada w zakończeniu »Wyzwolenia«, ścigają go dwie straszliwe Erynie: śmiertelna mara Ojczyzny złożonej do grobu, i z poczucia nieuleczalnej choroby wrodzona wizja nieuniknionej przedwczesnej śmierci. Dzieł tak tragicznych jak witraże Wyspiańskiego niewiele zna sztuka świata: »Złożenie do grobu« Botticellego z okresu wpły-



IOZEF MEHOFFER ŚW. TOMASZ Z AKWINU (rys. węgłem. 1903)
(Wł. O. I. Berthier, Fryburg)

wów religijnego fanatyzmu Savonaroli, Michał Anioł w epoce »Sądu Ostatecznego« — oto analogje, które przychodzą na myśl, gdy się je ogląda.

Sztuka Mehoffera — to świat zupełnie inny. Skrajnemu pesymizmowi Wyspiańskiego przeciwstawia się u niego zasadniczy optymizm artystycznego na świat poglądu. Niema u niego gwałtownego cierpienia, rozpacz, tragicznego szarpania się w więzach nieubłaganej konieczności. Co więcej, nie ma naogół namiętności, afektu, patosu. Jego pogoda jest równowagą uczucia, opanowanego przez intelekt, który zawsze stoi czujnie na straży żywiołu emocjonalnego i nie pozwala mu rozprysnąć się i wybujać ponad miarę. Radość życia, *gioia del vivere*, która jest niewątpliwie tłem uczuciwem życia Mehoffera jako artysty, nie potęguje się nigdy u niego do stanu dionizyjskiego szału czy apollińskiej ekstazy. Wyraża się w bujnej, ale zawsze równej i spokojnej pełni estetycznego wyżywiania się. Nie jest to jednak przerafinowany, neurasteniczny, *morbidezza* przesiąknięty estetyzm d'Annunzia. U Mehoffera wypływa on z poczucia zdrowia fizycznego i duchowego, z uświadomionej harmonji pomiędzy umysłem, uczuciem i wolą, z zadowolenia, które jest dominantą w stosunku artysty do siebie samego i do świata



JÓZEF MEHOFFER

MICHAŁ ANIOŁ, karton do malowania Skarbcza w Katedrze
wawelskiej (akwarela, 1901)

zewnątrznego. Tkwi w tem spora doza filozoficznego spokoju, racjonalistyczny stoicyzm, który swą siłę, mądrość i ciszę ducha czerpie nie z metafizycznych założeń, ale z życzliwego i po-
błażliwego odnoszenia się do całokształtu spraw życiowych, widzianych jak gdyby przez przy-
zmat maksym Marka Aureljusza. Sztuka Mehoffera, która formalnie, z powodu zamiłowania
do bogactwa skomplikowanych kształtów i barw, jest raczej barokowa, ma w psychice swej
renesansową harmonję i równowagę. Niewątpliwie na ten stan duchowy złożyły się także pier-
wiastki rasowe i narodowe: polska krzepkość, trzeźwość, chrobrość i odporność wobec życia
wniosły tu także swój wkład bardzo wyraźny. Został on jednak zmodyfikowany i w specjalny
sposób urobiony przez wysoką europejską kulturę umysłową artysty, która mu daje doświadc-
czenie, wytrawność i obiektywizm filozoficznego obserwatora.

To wszystko sprawia, że równa, spokojna, mądra sztuka Mehoffera nie zna zarówno akcen-
tów tragizmu jak ekstatycznych wybuchów szczęścia, że daleka jest wogóle od wszelkiej egzal-
tacji i od przerostu subiektywizmu uczuciowego. Artysta ten bierze świat takim, jakim jest.
Nie uważa go ani za coś najgorszego, ani za coś najlepszego, ale za coś koniecznego, z czego
wycisnąć należy jak największą sumę zadowolenia i piękna. Tak, właśnie piękna. Bo i w tem
zbliża się Mehoffer do renesansowego ideału sztuki, że nie charakterystyczność, nie głębia we-
wnętrzna, nie ekspresja psychiczna, ale piękno jest jego artystycznym celem. Duchowo na-
leży on do tej samej rodziny, co Ghirlandajo, Rafael, Poussin, Ingres... Ród Michała Anioła,
Rembrandta, Rodina, Wyspiańskiego, plemię mistyków, metafizyków i wizjonerów nie jest jego



JÓZEF MEHOFFER

RYСУNEK WĘGLEM



JÓZEF MEHOFFER

HEL CIA TATARÓWNA Z ZAKOPANEGO (oil., 1904)

plemieniem. Oczywiście byłoby rzeczą zbędną dodawać, że piękno Mehoffera nie ma nic wspólnego, z formalnego punktu widzenia, z pięknem renesansowym czy — jak je nazywa Wölfelin — klasycznym, ani z żadnym innym wogóle. Sztuka jego jest dlatego właśnie naprawdę wielka, że tworzy świat zupełnie w sobie zamknięty, odrębny, do żadnego innego niepodobny. Piękno, które fascynującą, świetlistą i soczystą gamą barw i świetnymi arabeskami linii dekoracyjnych bije z jego witraży, to jest swoiste, wyłącznie mehofferowskie piękno.

Niezmiernie charakterystyczna jest dla artystycznego i życiowego *creda* Mehoffera jego koncepcja śmierci. Nie jest ona w jego pojęciu tym demonem, który u Wyspiańskiego rzuca posępny i tragiczny cień na wszystkie uczucia, myśli i czyny człowieka, ale koniecznym elementem w ewolucyjnym pochodzie życia, niezbędnym warunkiem trwania, nieuniknioną prze-

słanką narodzin nowych form istnienia. Pewność śmierci nie może paraliżować artysty w jego działaniu, nie może mrokami cierpienia przysłaniać jasnych horyzontów jego duchowego wzroku. Jego zadaniem jest tworzyć dzieła sztuki, których nieśmiertelność odbiera śmierci — w poczuciu artysty — jej grozę, czyni ją bezsilną i na straszny pobrzęk jej kosy odpowiada radosnym uśmiechem niezniszczalnego życia.

Oto jak tę tezę opowiada swoim językiem Mehoffer w przepięknej kompozycji witrażowej *Vita somnium breve* (wykonanej w r. 1901 dla Zakładu witrażowego Tuch i Ekielski, później S. G. Żeleński), którą, jako widocznie szczególnie miłą artyście, oglądałem w jego mieszkaniu. Na marach leżą nagie zwłoki młodej, ślicznej dziewczyny. Ciało jej przykrywa częściowo powódź kwiecia, płaszcz jej wspaniałych jasno blond włosów i czarne powiewne kiry. U nóg wieńce i dwie świece w lichtarzach. Grozę śmierci potęguje jeszcze ohydny kościotrup, który głowę, wspartą na piszczelu ręki przybliżył do cudnej głowy zmarłej i wpatruje się w nią pustymi oczodołami. Posępne wrażenie tej makabrycznej sceny rozprasza jednak zupełnie bujna radość życia, którą widzimy u góry. Na tle głębokiej zieleni pejzażu przysiadły trzy strojne damy, zatopione w ożywionej i wesołej rozmowie. To personifikacje Rzeźby, Poezji i Malarstwa. Mehoffer, przekreślając całą poprzednią tradycję, która dla tego rodzaju alegorycznych przedstawień ustaliła kanon nagich posągowych postaci greckich, odział te trzy kobiety w wykwiłte suknie współczesne, jakby chciał podkreślić, że idzie mu o żywą sztukę, a nie o martwe zabytki. Pierwsza z tych pań, szatynka, z małym djademem na szczycie głowy, z szczupłą, sensytywną, niesłuchanie żywą twarzą, odziana w suknię czarną wpadającą w tony ciemnozielone — jedna z tych mehofferowskich czerni, którymi słusznie zachwyca się William Ritter, podnosząc ich kolorystyczne walory — trzyma na lewej dłoni posążek, a drugą kładzie na ręce swej sąsiadki, Poezji, wyniosłej i świadomej swej piękności brunetki z poważną, romańską koroną na głowie. Jej suknia, mieniąca się jasnym fioletem i różem, odbija nadzwyczaj udatnym kontrastem kolorystycznym od jasnozielonego stroju towarzyski, kokieterijnie i ciekawie w świat patrzącej blondynki, która w ręce trzyma paletę i pędzle, a na głowie ma fantastyczny czarny kapelusz. Gronostaje, otulające postać »Rzeźby« i płaszcz żółty i jasno-bronзовый, spływający z ramion »Malarstwa« zamykają grupę w całość zwartą, a pełną swobody. Poza nią stoi Genjusz Sztuki, młodzieniec o złoto-rdzawych, płomykowatych włosach, z olbrzymimi skrzydłami, które — jak zawsze u Mehoffera — odbiegając jak najbardziej od szablonu skrzydeł ptasich, są niedającym się ująć w słowa baśniowym poematem fantastycznych kształtów i gorących, przedziwnie szarmonizowanych kolorów. Jego łagodnie melancholijna twarz pozostaje w zgodzie z napisem: *Vita somnium breve*, umieszczonym na wąskiej żółtej wstędze, którą ten piękny symbol natchnienia trzyma w rozpostartych rękach. Lecz tonem uczuciowym, opanowującym całość kompozycji, jest radosna niezniszczalność życia, które, znajdując swój skondensowany wyraz w sztuce, mocniejsze jest niż śmierć. Jest to wypowiedziane nie tylko alegoryczno-emocjonalnymi czynnikami kompozycji, ale także, i przede wszystkim, kolorytem, którego orgjastyczna, tęga, jasna, zdrowa i pełna bujnego temperamentu żywość jest najwspanialszym hymnem na cześć wiecznego życia w pogodzie i słoneczności.

Podobnie pogodną koncepcję śmierci znajdziemy również w skomponowanych przez Mehoffera witrażach do kaplicy cmentarnej w Opawie.

Mehoffer przedstawia najczystszy typ artysty=plastyka. Jego wyobrażenia twórcza jest w możliwie najwyższym stopniu oczyszczona z tego wszystkiego, co nazywamy pierwiastkami literackimi w sztuce. Znacznie bardziej, niż nawet u tych naturalistów, którzy walkę z literaturą wypisywali jako hasło na swym sztandarze. Bo oni, mając do czynienia z postacią ludzką, szli jednak i iść musieli w kierunku wyrazu, charakteru, a więc dawali to, co mogło znaleźć swój zupełnie kongenjalny równoważnik w literaturze, u jakiegoś n. p. Zoli. Natomiast Mehoffer, jako malarz czystej krwi dekoracyjny, całą ekspresję psychiczną, a więc ową dziedzinę *par excellence* literacką, przytłumia i usuwa na plan dalszy, bo ją przysłania upajającym bo-



JÓZEF MEHOFFER

POSKROMIENIE ŻYWIOŁÓW (obraz dekoracyjny w sali posiedzeń
Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, ol., 1906)



JÓZEF MEHOFFER

STUDJUM DO WITRAŻU FRYBURSKIEGO „SW. JERZY”
(fragment: księżniczka strzeżona przez smoka, rys. węglem, 1909)

gactwem elementów wyłącznie formalnych, nieprzebraną różnorodnością wypieszczonych z wirtuozowską precyzją linii dekoracyjnych, jak ogień ruchliwych, jak woda płynnych, układających się w najfantastyczniejsze arabeski i żywiołowo bujną, symfoniczną orkiestrację soczystych, lśniących, wewnętrznym ogniem rozplamionych kolorów, które w witrażach grają pełną gamą przepysznego zbioru klejnotów: ametystów, rubinów, szafirów, szmaragdów, turkusów, topazów i jasno-zielonawych brylantów. Muzyczne raczej, a nie literackie, jest pierwsze wrażenie, jakie wywiera kolorystyczna magia witrażów Mehoffera. Ta muzyka linii i barw tak porusza i oszalałami widza, że narazie nie zdaje sobie wcale sprawy z ikonograficznej treści, a nawet nie ma ochoty jej szukać. Dopiero po jakimś czasie oko wśród splątanych jak lłany gąszczów linii i buchających żarem, kalejdoskopowo nagromadzonych, orgastycznych szkielec barwnych odkrywa zarysy postaci i całych wielkich kompozycji figuralnych, których niespodziewane, taje-



JÓZEF MEHOFFER

MEDUZA (ol., 1907)

(Wł. Jan Czernecki, Kraków).

mniczne wyłonienie się wywołuje wrażenie nagłej rewelacji. To jest także jeden z zupełnie swoich czarów tych przeźroczy okiennych.

Bije z nich źródło pełnej polotu poezji i wielkiej siły uczuciowej, których charakter jest jednakże nie literacki, ale nawskróś plastyczny. Jest to poezja dekoracyjnie pojętego kształtu i barw zespolonych w harmonje dekoracyjne. To, co jest w sztuce tematem, ikonografją, czyli — jak to sam Mehoffer nazywa — anegdotą, ma dla niego znaczenie tylko pretekstu, pozwalającego mu rozwinąć walory wyłącznie malarskie i nie zabiera więcej miejsca, niż to jest konieczne, aby uczynić zadość religijnemu przeznaczeniu witraży i aby sztuka jego nie była sztuką bezprzedmiotową, jaką jest u ortodoksyjnych kubistów i konstruktywistów. Treść artystyczna — że użyję znów własnego terminu Mehoffera — usuwa w jego sztuce treść literacką w cień. Mehoffer wyśpiewuje całe niezrównane poematy, których główny urok nie polega jednak ani na narratorskiej, epickiej rozlewności, ani na psychologicznej subtelności, ani na liryzmie od-



JÓZEF MEHOFFER

Szkic do kartonu witrażowego dla katedry w Fryburgu
 (Sw. Jerzy, św. Michał, św. Anna, św. Marja Magdalena,
 akw., 1909)

(Wł. Muzeum kantonalne w Fryburgu).



JÓZEF MEHOFFER

MAJOWE SŁOŃCE (ol., 1910)

(Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

czuć, czy też na dramatyczności koncepcji, na żadnym wogóle z tych elementów, które składają się na rodzinną atmosferę poezji słów i pojęć, tylko na nieprzebranym bogactwie wyobraźni malarsko-dekoracyjnej, na tej poezji kształtów i arabeskowych ornamentów linijskich, w które artysta układa skrzydła swych aniołów i szaty swych postaci, na tych świetlnych fontannach barw ametystowych, granatowych, szkarłatnych i czarno-zielonych i wielu, wielu innych, które łączą się u niego zawsze w mądrze rozważoną kompozycję kolorystyczną, o ściślejszej, wprost tektonicznej konstrukcji, liczącej się niejako z ciężarem gatunkowym barw i z wypływającymi



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET ŻONY na tle złotem
(ol., 1910)

(Wł. pani Rutowska. Lwów).

stąd prawami statyki. (Por. dwa projekty witraży do kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu z tematem krzyża jako symbolu wiary chrześcijańskiej). Ta mehofferska plastyczna poezja linearno-kolorystyczna ma — jak to wielokrotnie z naciskiem stwierdza William Ritter — wybitną fizjognomię indywidualną i równocześnie narodowo-rasową. Indywidualizm i pełnię bujnego temperamentu uznał Mehoffer w swej pełnej głębokich refleksyj rozprawie »Sztuka polska wczoraj i dzisiaj« za naczelną cechę narodowe naszego malarstwa. W ten sposób określił zarazem najlepiej siebie samego, swoją indywidualną odrębność i swój temperament polski, wyrażający się z taką żywotnością w bogactwie i splątaniu jego linii dekoracyjnej i w orgjazmie jego kolorystycznych harmonij, w których dźwięczy dziarski rytm oberków i mazurków, w których znalazł artystyczne przetworzenie impetu kolorowy polskiego zdobnictwa ludowego.

Podporządkowując świadomie treść ikonograficzną bez porównania dla siebie ważniejszej treści artystycznej t. j. w tym wypadku formalnym wartościom dekoracyjnym, Mehoffer doskonale się czuje w świecie alegoryj i symbolów, które obiera chętnie jako tematy nie tylko w sztuce kościelnej ale także wówczas, kiedy tworzy zupełnie swobodnie kompozycje przez nikogo niezamówione. Jest to zrozumiałe i logiczne, gdyż tego rodzaju reprezentacje, nie zmuszając go do skupienia wysiłku na ekspresji psychicznej, pozwalają mu poświęcać się niemal wyłącznie problemowi dekoracyjności. Zna przy tem Mehoffer doskonale symbolikę chrześcijańską, umie — niegorzej od jakiegoś Traini'ego czy innego artysty dominikańskiego *trecenta* — wczuwać się w alegoryczną dydaktykę kościoła katolickiego, hagiografję i ikonografję świętych, których ma przedstawić, studjuje z ścisłością naukowca i obraca się w tej dziedzinie z taką pewno-

ścią i swobodą, że nieraz, odstępując od tradycyjnej konwencji, wprowadza innowacje śmiałe, lecz zawsze wiernie w duchu religii utrzymane. (Nowa koncepcja Trójcy Św. w mozaice lwowskiej katedry ormjańskiej, symbol Eucharystji i podwójne przedstawienie tych samych świętych, żywych i zmarłych śmiercią męczeńską — w witrażach fryburskich). Z tego powodu nieraz od ludzi, szukających w dziełach sztuki przede wszystkim treści, słyszy się zarzut, że sztuka Mehoffera jest zimna, cerebralna, wyrozumowana, uczona, niemal scholastyczna. Zarzut zgoła niesłuszny, bo najpierw treść symbolicznie i alegorycznie skomplikowana jest uwarunkowana kościelnym i dekoracyjnym przeznaczeniem witraży, a powtóre cała ich wielka siła uczuciowa tkwi nie w ikonograficznej, ale artystycznej treści, w arabeskach linii i w symfonji barw.

Witraże Mehoffera posiadają jeszcze jedną, pierwszorzędną zaletę, tę mianowicie, że wyraża się w nich świetnie czysty styl witrażowy, uwarunkowany specjalną techniką tych dzieł sztuki. Witraże doszły do rozkwitu w gotyku i były właściwem malarstwem tej epoki. Nie umiano wówczas wyrabiać dużych tafli szklanych, ani też szkła bez skaz technicznych. Z konieczności więc posługiwano się małymi kawałkami szkła rozmaicie zabarwionego, o nierównej



JÓZEF MEHOFFER

MATKA BOSKA KARMIĄCA (ol. 1911)
(Wł. D. Winter, Kraków).

grubości, o szorstkiej powierzchni i z próżnemi otworami, zawierającymi powietrze, wewnątrz. Te tafelki szklane spajano ołowiem. Z tych elementów, z kształtu płytek szklanych odpowiednio przykrojonych, z ich barw, z iskrzenia się światła przechodzącego przez szkło nierówne i chropawe, wreszcie z ornamentacyjnie poprowadzonego biegu pręg ołowianych, zrodził się odrębny charakter i czar witrażu, który nie dopuszcza praktykowanego dawniej, w epokach upadku sztuki witrażowej, a nawet i później, po odrodzeniu jej w w. XX, malowania na szkłe, ograniczając je do drobnych szczegółów twarzy i rąk, lecz wymaga układania przezroczystych mozaik ze szkła, przy artystycznym wykorzystaniu dekoracyjnych wartości ołowianych obramień.

Pomimo zasadniczej różnorodności stylowej witrażów Mehoffera i Wyspiańskiego łączy je jednak pewna cecha wspólna. U obu artystów postacie ludzkie – wbrew tradycji gotyckiej – toną w całym morzu kwiatów. Kwiaty Wyspiańskiego, choć stylizowane, nie tracą swych botanicznych cech morfologicznych, nie przestają być irysami, słonecznikami, fiołkami czy różami. Kwiaty Mehoffera muszą dla względów dekoracyjnych poddać się stylizacji tak daleko posuniętej, że zatracają swe właściwości gatunkowe i stają się kwiatami *in abstracto*, czem zbliżają się do podobnie traktowanego ornamentu kwiatowego w witrażach gotyckich. (Por. n. p. witraż z Św. Jerzym z pierwszej połowy XIII w. katedrze w Chartres).

I jeszcze jeden drobny szczegół: motyw postaci unoszącej się w powietrzu z suknią jak gdyby wiatrem podwianą, motyw użyty przez Wyspiańskiego w górnej części kartonu witrażowego »Polonia«, powtarza się kilkakrotnie w różnych pracach dekoracyjnych Mehoffera.

Mehoffer należy do tej kategorii artystów, których talent szybko dojrzewa i w młodym wieku dochodzi do pełni rozwoju. Jako 25-letni młodzieniec, w r. 1894 otrzymuje już złoty medal na wystawie sztuki polskiej we Lwowie za portret swego kolegi paryskiego, dziś znakomitego rzeźbiarza, Konstantego Laszczki, na tle ubogiej pracowni, obok żelaznego piecyka i z odlewami rzeźb egipskich u nóg. W roku następnym odnosi sukces jeszcze większy. Z inicjatywy Św. Sakramentu ogłoszono w 1894 międzynarodowy konkurs artystyczny na projekt witrażu do starej gotyckiej Kolegaty, dziś katedry Św. Mikołaja w Fryburgu. Mehoffer posłał swój karton, wykonany w Krakowie w 1894 i, bijąc 46-ciu konkurentów rozmaitej narodowości, otrzymał w 1895 pierwszą nagrodę i zlecenie wykonania witrażu¹. Dominikanin, Dr J. Berthier, profesor Uniwersytetu w Fryburgu, który witrażom fryburskim Mehoffera poświęcił całą sporą broszurę i nie ma dla nich dość słów zachwytu, tak opisuje przebieg sądu konkursowego: *„L’unanimité ne se produisit pas de suite: mais M. Rahn, président du jury, posa ainsi la question après un échange de vues: »Voulons-nous récompenser le génie?« Poser la question en ces termes, c’était la résoudre. Il est clair qu’il convenait de récompenser le génie, et d’autre part, à première vue, nous n’avions devant nous qu’une seule oeuvre vraiment géniale: celle de Mehoffer. Les autres avaient été vues déjà, et plus d’un fois, dans des originaux trop servilement reproduits, quel que fût le mérite des originaux eux-mêmes.»*

W ten sposób dokonał się wielki europejski czyn artystyczny Mehoffera. Rozpoczęła się

¹ Medal lwowski i nagroda konkursowa fryburska zainauguowały świetną karierę artystyczną Mehoffera, w toku której nie brakło mu licznych zaszczytnych dowodów uznania ze strony rodaków i obcych. W roku 1900 otrzymał artysta w Paryżu na Wystawie Powszechnej dwa złote medale, a mianowicie w oddziale austriackim za obraz »Śpiewaczka« i w oddziale szwajcarskim za witraż fryburski (S. S. Maurycy, Sebastjan, Katarzyna, Barbara), w 1904 w S. Louis złoty medal za obraz »Dziwny Ogród«, w 1905 w Monachjum złoty medal mniejszy za ten sam obraz, w 1925 w Paryżu na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs – Grand Prix* za witraże do Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, wreszcie w Warszawie w 1925 pierwszą nagrodę za projekt na bilet stużłotowy Banku Polskiego. Nadto dostał Mehoffer czterokrotnie nagrodę Akademii Umiejętności w Krakowie z fundacji Barczewskiego, a to za witraż fryburski *Notre Dame de la Victoire*, za witraż wawelski »Chrystus«, za portret żony z pegazem w tle i za pejzaż »Wiek Złoty«. W r. 1897 był członkiem grona założycieli Towarzystwa »Sztuka«, w tymże roku został członkiem Secesji wiedeńskiej, a później »Hagenbundu«, od r. 1913 jest członkiem *Société royal des Beaux Arts* w Brukseli, od 1921 *associé de la Société Nationale des Beaux Arts* w Paryżu, od r. 1924 członkiem czynnym Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie.



JÓZEF MEHOFFER

ŚW. TRÓJCA (karton do dekoracji kopuły lwowskiej
katedry ormiańskiej, tempera, 1912)

olbrzymia praca, rozłożona na przeszło 30 lat twórczego życia. W r. 1895 namalował Mehoffer pierwszy karton fryburski, ostatni witraż znajduje się w robocie dopiero teraz, z końcem roku 1926! W tym czasie powstało ośm witraży 7-metrowych do podwójnych okien nawy i pięć jedenastometrowych do presbiterjum. Dzieło zaiste gigantyczne, przypominające rozmiarami chyba prace Michała Anioła, jak n.p. grobowiec Juljusza II, z tą różnicą, że dla genialnego twórcy sufitu Sykstyńny ów grobowiec — nigdy w pierwotnym, tytanicznym pomysle niezrealizowany — stał się źródłem ciężkich zmartwień i prawdziwą tragedją, podczas gdy dla Mehoffera z witraży fryburskich płynie strumień prawdziwej radości i wielkiej sławy.

Na wolnej ziemi Szwajcarów, w samym centrum Europy — dzięki świetnemu talentowi naszego artysty — zajaśniał czarującymi blaskami najwspanialszych klejnotów dumny pomnik sztuki polskiej, który przez wieki świadczyć będzie chlubnie wobec obcych o zdolnościach twórczych naszej rasy i o naszej kulturze duchowej — pomnik tem cenniejszy, że w ojczyźnie własnej nie było niestety dane Mehofferowi stworzyć dzieła równie monumentalnego, bo sposobność, jaka się po temu nadawała, została zmarnowana wskutek przesądów estetycznych i ciągle jeszcze zbyt małego artystycznego uświadomienia ogółu. Ta klątwa naszej sztuki, te fatalne stosunki polskie, które od najdawniejszych czasów najzdolniejszych artystów wypędzały za granicę, zawisła także nad imponującymi mehofferowskimi projektami dekoracyj, które miały ozdobić polskie katedry.

Witraże fryburskie przyniosły Mehofferowi zasłużoną ogromną sławę — i znów z żalem to stwierdzić wypada — większą i wcześniejszą wśród obcych, niż w Polsce. Z tym samym entuzjazmem, co ks. prof. Berthier, odnosi się do witraży fryburskich i do całej sztuki Mehoffera utalentowany powieściopisarz i kompetentny krytyk artystyczny szwajcarski William Ritter, który ogłosił o nim obszerne studja w książce *Etudes d'Art étranger* i w miesięczniku włoskim *Emporium*. Opisuując witraże w Fryburgu, robi Ritter między innymi takie wyznanie: „*Ces vitraux furent du reste et ils demeurent à chaque revoir l'une des plus profondes émotions d'art de ma vie. Je leur dois bien tout ce que j'ai de forces pour dire, tout ce que je puis avoir d'enthousiasme.*”

Jeszcze zaszczytniejszy dla Mehoffera, choć w zwięzłą formę ujęty, jest hołd, jaki jego witrażom oddał znawca tak wybitny, jak członek Akademii francuskiej René Bazin, który, opisawszy z wyrazami wielkiego uznania sławne witraże Burne-Jones'a w katedrze oxfordzkiej i w bazylice lyońskiej, tak zakończył swe studjum p. t. *Quelques vitraux modernes*, umieszczone w *Journal des Débats* z 29 grudnia 1908: »Lecz najpiękniejsze witraże są gdzieindziej, w Szwajcarii, w kościele Św. Mikołaja w Fryburgu. Tu nie mam już przed sobą malowidła. Zaledwie kilka szarych tonów dla zaznaczenia rysów twarzy lub palców u rąk. Wszystko inne jest przezroczywą mozaiką, zespołem drogich kamieni, ujętych w ołów. Koloryt jest nieporównany, a w kompozycji często nowe motywy. Kocham tę *Matkę Boską Zwycięską*, której podziękę składa kłęczące Miasto fryburskie i stojący obok żołnierze; kocham *Pokłon Trzech Króli*, gdzie gwiazda z swemi promieniami zajmuje czwartą część witrażu i całą resztę okrywa swym blaskiem; kocham to *Zstąpienie z Krzyża*, na tle ciemnej zieleni, a nadewszystko *Wiarę adorującą Hostję*, Wiarę młodą uwieńczoną różami, odzianą w szatę o wszystkich odcieniach barwy niebieskiej, dokoła której z kadzielnic, kołysanych przez ludzi, wznoszą się dymy szare, rdzawe, pomarańczowe, różowe, coraz więcej płomiennie, im bardziej wchodzą w obręb glorii, bijącej od Hostji«.

»Z chwilą, kiedy pod posępnemi sklepieniami zabłysną te witraże, czuje się, że to nie piękno kompozycji wywołuje wzruszenie, ale że mamy tu objawienie żywej sławy, miłości i nadziei. Słyszę psalm barw, zanim zrozumieć znaczenie postaci; znajduję się w atmosferze przygotowanej, urozmaiconej, sugestywnej«.

»Nie znam artysty, który nazywa się Mehoffer. Mówiono mi, że jest Polakiem i dyrektorem (*sic*) Szkoły Sztuk Pięknych w Polsce. Lecz wiem, że musiałem ponownie oglądnąć jego dzieło



JOZEF MEHOFFER

ZUCHWAŁY OGRODNIK (akwaforta, 1912)

i że za drugim i trzecim razem przejęło mię tą samą radością, tem samem wzruszeniem, tym samym entuzjazmem, tą samą potrzebą zawołania: *brawo!*, co za pierwszą wizytą».

»Daje ono nową formułę: nie ma wszystkich tonów witraży średniowiecznych, ale dorównuje im blaskiem, a przewyższa kompozycją, jest na swój sposób suwerenna i przypomina mi słowa Piusa IX, wypowiedziane o muzyce świętej: »Pragnę, aby mój lud modlił się wśród Piękna«.

Byłoby trudem daremnym chcieć słowami opisać kolorystyczny i linearno-dekoracyjny czar witrażów Mehoffera: raczej dałoby się to wygrać. Opis ikonograficzny może dać zaledwie przybliżone wyobrażenie o bogactwie i oryginalności kompozytorskiej wyobraźni artysty i uświadomić ogrom dokonanego przez niego dzieła.

Pierwszy konkursowy witraż, wykonany według kartonu ponownie opracowanego w Paryżu w 1895/6 przedstawia *Świętych Piotra, Jana, Jakóba i Andrzeja*. Piotr uchwycony w najdramatyczniejszym momencie swego życia, kiedy trzykrotnie zaparłszy się Chrystusa, odchodzi, płacząc gorzko, z głową rękami zakrytą. Jego wielki, czarny płaszcz potęguje nastrój smutku. Kogut kończy zapowiedziane przez Zbawiciela pianie. W głębi łódź, symbolizująca kościół i sylweta kopuły rzymskiej Michała Anioła na tle skal. U dołu dwa wielkie klucze klucznika Królestwa niebieskiego, wśród stylizowanych motyli roślinnych. — Św. Jan Ewangelista, młody, ubrany w czerwoną tunikę i niebieski płaszcz, stojąc wśród bujnego lasu na wyspie Patmos, wskazuje ekstatycznym ruchem ku górze, gdzie ucieleśnia się jego wizja z Apokalipsy: Syn Człowieczy pośród siedmiu złotych kandelabrow z siedmiu gwiazdami w prawicy. Chrystus jest hieratyczny i dostojny, aniołowie, trzymający kandelabry, pełni wdzięku. U dołu orzeł Ewangelisty. — Św. Jakób Starszy o kanciatej postaci spracowanego rzemieślnika walczy zwycięsko z djabłami, który nasłał na niego czarownik judzki Hermogenes: z jego rozkazu anioł o wspaniałych, różnobarwnych skrzydłach spycha w otchłań piekielną czarta, przypominającego swym wyglądem wstrętnie opasłego murzyna. Inny podobny anioł u góry zmusza śmiesznego, pokracznego djablaka do ukorzenia się przed Chrystusem z poprzedniego obrazu. — Wreszcie Św. Andrzej, który, wychodząc z więzienia, ma wizję przeznaczonego mu krzyża i wypowiada z entuzjazmem wypisane w dalszej części witrażu słowa: *O bona crux!* Całość przezrocza dziennego ujęta jest w bogate obramienie o motywach roślinnych. W tym pierwszym swym witrażu fryburskim starał się Mehoffer jeszcze zachować formy ornamentacyjne późnego gotyku. W dalszych nie krępował już niczem swej swobody.

W r. 1898 powstaje wykonany według kartonu, opracowanego w Krakowie w 1897, jeden z najwspanialszych i kompozycyjnie najbogatszych witraży Mehoffera: *Matka Boska Zwycięska*, protektorka sławy wojennej Fryburga. Upamiętnił w nim artysta radosny w dziejach republiki moment bitwy pod Marat z r. 1476, w której górale szwajcarscy pobili na głowę sławną jazdę burgundzką Karola Śmiałego. Prawą połowę witrażu wypełniają motywy wojenne. U dołu grupa trzech wojowników, którzy wrócili z pola walki i drżą jeszcze od bitewnego żaru: poważny, siwobrody starzec wznosił entuzjastycznym ruchem miecz ku Madonnie, jego młody towarzysz rozściela na ziemi zdobyte sztandary nieprzyjacielskie, młodzieniec po prawej przyciska do serca drzewca sztandarów szwajcarskich, które bują w powietrzu, roztaczając nieprzebrane bogactwo motywów dekoracyjnych. Ponad nimi u góry Archanioł Michał z płomiennym mieczem. Kolorystyczny przepych tej partii witrażu uzupełniają pąki rozkwitłych róż i świetliste zjawisko komety, zwiastuna wojny. Całą górną część lewej strony witrażu zajmuje wspaniałe zjawisko Matki Boskiej Zwycięskiej. Układ Madonny, traktowanej z umysłu statuarń i Dzieciątka o typie twarzy polskiego pacholęcia wiejskiego, przypomina słynne na całą Polskę cudowne obrazy Panny Marji. Nogi Królowej niebios spoczywają na róży mistycznej, otacza ją ułożony w kształt mandorli korowód aniołów, tych przedziwnych skrzydlatych postaci, których motyw nieraz jeszcze będzie ozdobą dekoracyjnych koncepcji Mehoffera. U dołu klęczy bogatym płaszczem otulona i tyłem do widza zwrócona postać Republiki Fryburskiej, która w prawej ręce trzyma kask, ozdobiony pawimi piórami, a lewą wyciąga ku dwom softysom fryburskim,



JOZEF MIHOFFER

PORTRET MARSZAŁKA I. PIŁSUDSKIEGO (oil, 1925)
(Własność autora).



JÓZEF MEHOFFER

HYMEN (akwaforta, 1913)

polecając ich opiece Madonny. Całość kompozycji uzupełniają umieszczone w rozecie, wien-
czącej szczyt okna, półfigury Wiary, Nadzieji, Miłości i Siły.

Następny witraż, wykonany w r. 1900, według kartonu pochodzącego z 1898, był na wystawie
paryskiej r. 1900 w sekcji szwajcarskiej, gdzie otrzymał złoty medal sekcji i jedną z ogólnych nagród
międzynarodowych. Przedstawia on *dwu Świętych i dwie Święte*, przyczem artysta wprowadza
tę interesującą innowację ikonograficzną, że każda postać dana jest dwukrotnie: za życia i po
śmierci. *Święty Sebastjan*, młody, długowłosy Rzymianin, złożywszy na ziemi swój kask,
podniósł ręce ku pierśom ruchem, wskazującym, że zamierza rzucić swą niebieską tunikę, aby
być umęczonym za wiarę. *Św. Maurycy*, o twarzy energicznej i fanatycznej zarazem, oddaje
w tym samym celu swój miecz. Cudnie piękna *Św. Katarzyna Aleksandryjska* przyciska do
piersi palmę męczeńską. *Św. Barbara*, z diademem perłowym na głowie, instynktownie zasłania
się obu rękami przed ciosem brutalnej pięści, którą jej grozi własny, rozwścieczony ojciec.
Wizja promienna kielicha z Hostją dodaje jej sił do wytrwania. W tle widać jedną z starych
baszt krakowskich, którą artysta zastąpił więzienie, gdzie święta cierpiała za wiarę. Ponad
świętymi, na pierwszym planie, czarne kruki śmierci, na dalszym białe postacie aniołów. U stóp
każdego i każdej z świętych ich własne obnażone zwłoki, ułożone w pozycjach, pełnych roz-
maitości, z atrybutami męczeństwa i z pochylonemi nad nimi twarzami miłosiernych chrześcijanek.



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET KOBIECY (ol.)



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET KOBIECY (rys. węgl.)

Wszystko to otoczone jest istną zamiecią kwiatów. Pod szczytowymi rozetami okiennymi cztery pary przemiłych modlących się chłopców i dziewcząt.

Do najcenniejszych przeźroczy okiennych Mehoffera w Fryburgu należy *witraż w kaplicy Św. Sakramentu*, wykonany według kartonu powstałego w Florencji w r. 1900. Cechuje go niepospolita bujność wyobraźni dekoracyjnej, syntetyczne traktowanie kompozycji i fascynujące bogactwo wytwornej kolorystyki. Po prawej stronie Chrystus, pojęty po rzeźbiarsku, który odjął ramiona od krzyża i podtrzymywany przez dwa anioły pochyla się z miłością ku dostojnej postaci Kościoła, podstawiającej drogocenny kielich, aby go napełnić krwią, płynącą z przebitego boku Zbawiciela. Cała ściana w tle pokryta wotami w kształcie nóg, rąk i serc. Po lewej stronie ołtarz z olbrzymią promienną monstrancją, ustawioną pomiędzy wysokimi płonącymi świecami. Z gorącą modlitwą na ustach zbliża się ku niej Wiara: czysta dziewczeczka polska, z rozpuszczonymi jasnymi włosami, z welonem i wianeczkiem margeritek na głowie. To — zgodnie z treścią XXI rozdziału Apokalipsy Św. Jana — narzeczona Baranka, który u dołu uwiązał wśród cierni. Obie połowy witrażów łączy monumentalnie skomponowana grupa wspaniałych, iście mehofferowskich skrzydlatych aniołów, z kadzielnicami w ręku, z których wydobywają się dekoracyjne kłęby błękitnego dymu, sięgające aż do stóp ołtarza.

Nie mniejsze zalety wielkiego stylu dekoracyjnego posiada witraż *Pokłon Trzech Króli*, zaprojektowany w 1904, wykonany w 1906. Kompozycja rozpada się na dwie części, górną i dolną. W górnej olbrzymie, za pomocą motywów dekoracyjnych zakreślone koło, w które umiejętnie wpisana jest scena »Adoracji Magów«. Wszystkie tradycyjne postacie mają indywidualne piętno wyobraźni malarskiej Mehoffera: Madonna przesubtelna, odziana ubogo, uradowany stary Józef z orłem i wołem, kapiący od złota i drogich kamieni trzej królowie, za nimi wspaniały anioł, który ich przywiódł. Górne półkole wypełnia z lewej strony olbrzymia, niezwykle ozdobna gwiazda, z prawej cudownie skrzydlaty anioł, trzymający wstęgę z napisem: »*Gloria in excelsis deo*«. Motyw szopki polskiej, któremu zawdzięcza swe pojawienie się gwiazda betlejemka, powraca w kompozycji dolnej. Ma ona treść groteskowo-djaboliczną. Siedzi tam Herod z szpetnym uśmiechem na twarzy, w której zadowolenie z popełnionej zbrodni miesza się z wyrazem strachu. Bo oto zbliżył się już do niego kościotrup Śmierci, która zęby swej bezmięsnej szczęki wbija w jego ramię. Na ziemi leży duża kosa i trupki pomordowanych dzieci. Po prawej stronie długobroda postać szatana, który opiera głowę na dłoni, a lewym ramieniem obejmuje olbrzymiego węża grzechu. Część ostrołukowa okien wypełniona kwiatami, utrzymanymi w stylu witraży francuskich XV wieku, z którymi witraże fryburskie wogóle najwięcej okazują powinowactwa, przewyższając je jednak pełnią i bogactwem form i harmonią kolorytu.

Dwa następne witraże poświęcone są gloryfikacji Świętych. W jednym z nich (karton z 1915) pełen energii i zapału Św. Szczepan, ekstatyczny Św. Wawrzyniec, pełen miłosierdzia dla ubogich Św. Marcin i słynny z dzieł dobroczynnych Św. Kludjusz, biskup z Besançon z VII w., do którego garnie się biedna sierotka. Każdemu Świętemu towarzyszy para aniołów, z głowami uwieńczonymi kwiatami. W górnej części okna stylizowane palmy, w dolnej dwie fontanny mistyczne i dwa płonące kandelabry, symbole Łaski i Miłości. W drugim witrażu (karton z 1909) zwracają przedewszystkiem uwagę dwie wspaniałe postacie świętych rycerzy. Św. Jerzy dziękuje Bogu za zwycięstwo odniesione nad smokiem, który trzymał na uwięzi książniczkę. O ramię jego opiera głowę przepiękny koń. Scena walki z smokiem przedstawiona w dolnej części witrażu. Św. Michał, spadając w pędzie z nieba z dwoma płomiennymi mieczami w dłoniach, strąca w otchłań pełną urody postać zbuntowanego Lucyfera, w którego obronie występuje para przez diabła opętanych zwierząt, pies i kot. Za archaniołem pyszna głowa białego konia. Dalsze pola witrażu zajmują dwie Święte: Sędziwa Św. Anna z postaciami jej wielkiego potomstwa, Marji i Chrystusa w tle. Pod nią u dołu mistyczna fontanna, w której piją niebieskie gołębie, symbol łask niebieskich, których źródłem jest Anna. Wreszcie Magdalena w stroju żałobnym, śpiesząca do grobu Chrystusa z puszką, napełnioną wonnemi olejkami. Jej dawny grzeszny żywot przypomina umieszczony poniżej węz, który pełza wśród kwiatów. Wszystkie te postacie mają za tło falangi armii niebieskiej, której przewodzi archanioł Michał.

Trzy następne witraże (szkic ołówkowy z r. 1918) tworzą całość kompozycyjną, jako przedstawienie *Trójcy Św.* Należą one do szeregu 11-metrowych witraży presbiterjum. W pierwszym (karton 1919/20) *Chrystus Zmartwychwstały*, nagi, z chorągwią w ręku, otoczony popiersiami proroków; nad nim tron niebieski, strzeżony przez dwu aniołów, pod nim pusty grób, nad którym dwaj aniołowie trzymają hostję; u dołu symbole czterech ewangelistów. W drugim (karton z 1921/22) olbrzymia, niezwykle pomysłowa w swej dekoracyjnej stylizacji głowa *Boga Ojca*, odzianego — znów nader oryginalna inwencja — w płaszcz z głów serafinów, z napisem u dołu: *Je suis celui qui suis*. Pod tą potężną rozetą krzak gorejący, obok którego pasą się baranki Mojżesza. Na samym dole tablica dziesięciorga przykazań, głowa Mojżesza i arka przymierza. W trzecim witrażu (karton z 1924) ogromna, znów świetnie stylizowana gołębica *Ducha Św.* w otoczeniu płomiennych języków i głów kobiecych, symbolizujących



JÓZEF MEHOFFER

SERCE CHRYSYUSA (akwarela, 1911)

Miłość, Mądrość, Siłę, Pokój i Radość. Poniżej nadzwyczaj subtelnie i indywidualnie pojęta scena Zwiastowania. U dołu mistyczna studnia z pijącymi z niej gołąbkami.

W następnym podwójnym witrażu presbiterjum (karton z r. 1925) wraca Mehoffer do motywu ikonograficznego, wprowadzonego już raz w Matce Boskiej Zwycięskiej, do apoteozy dawnej i współczesnej chwały Fryburga. W pierwszej części *Uniwersytet fryburski*: senat i profesorowie w togach przed balustradą, którą małe dziewczątka przystrajają kwitnącymi wazonkami. U góry Madonna, opiekunka Fryburga, w mandorli, na tle ołtarza, adorowana przez dwu aniołów i dwu kłęczących na stopniach ołtarza członków rządu fryburskiego, odzianych w kostjmy historyczne. W drugiej połowie witrażu, który swą zasadą jednopostaciowości nawiązuje w kompozycji bardziej, niż inne, do średniowiecznych witraży gotyckich, zostali przedstawieni jako *Religioni patrum fideles* pobożni mężowie, którzy byli filarami wiary w Fryburgu: w środku »*pater patriae*« Schneuwly, u dołu i po bokach Werro, Canisius i Bonomio. W górnej kondygnacji w środku mężczyzna, przysięgający na Pismo Święte, symbol ortodoksji, po prawej postać Wiary, po lewej Apostazji.

Cykl witraży fryburskich uzupełnia w nawie witraż: *Sr. Nicolas ae Flue*, twórca jedności szwajcarskiej, wykonany według kartonu z r. 1917. Obecnie (1926/27) pracuje artysta nad ostatnim kartonem dla Fryburga, według którego będzie zaszkłone piąte jednajstometrowe okno w presbiterjum. Tematem jego motywy z historii politycznej Fryburga.

Mehoffer opracował nadto dla Szwajcarii trzy mniejsze kartony witrażowe, a mianowicie »*Chrystusa Sądzącego*« (1902) dla jednego z kościołów protestanckich, *Św. Sabiny* (1908) dla zameczku Chenalleyres i *Młodość Sztuki* (1900) dla zakładu witrażowego Kirscha i Fleckera

w Fryburgu, który wykonał w szkłe wszystkie kartony artysty, przeznaczone dla tego miasta. To ostatnie dzieło bardzo jest charakterystyczne dla zamiłowania Mehoffera do tematów symbolicznych. Przedstawia ono odrodzonego z popiołów, jaśniejącego młodością Feniksa o przepysznych skrzydłach, który wchłania wonie kadzideł, spalonych na jego cześć na ołtarzu przez młode kapłanki. W głębi świątynia Koryncka. Po bokach olbrzymie słoneczniki, u dołu sala-mandra żyjąca w płomieniach.

Katedra fryburska, cała ozdobiona płomiennymi witrażami Mehoffera, daje najbardziej jednolite i czyste wyobrażenie o świetności jego talentu dekoracyjnego, a te przeźrocza okienne są w swej całości najbardziej monumentalnym jego dziełem, jednym z tych, które nieczęsto spotyka się w historii sztuki.

Niekorzystna dla sztuki atmosfera w Polsce nie pozwoliła Mehefferowi stworzyć dla kraju dzieła równie olbrzymiego. Jego witraże w Polsce na mniejszą są zakrojone skalę, choć wiele z nich wartością swą nie ustępuje oknom fryburskim.

Do najważniejszych i największych rozmiarami należą witraże katedry na Wawelu. Są tam najpierw cztery siedmiometrowe witraże w nawie krzyżowej, a mianowicie *Chrystus wśród cierni* (karton z 1908), *Matka Boska Bolesna* (karton z 1910) i dwa przeźrocza w oknach bocznych tej nawy z tematem *Cierpienia* (karton z 1912). W porównaniu z Fryburgiem widać tu pewną znamioną zmianę stylu. Artysta wykonuje zwrot w kierunku spotęgowania integralnego wrażenia wizji malarskiej. W tym celu daje kompozycję syntetycznie uproszczoną, rezygnując z bogactwa szczegółów ornamentacyjnych i dzięki temu koncentruje cały wysiłek twórczy ku wywoływaniu nastroju. Tłem jego uczuciwem jest ton w sztuce Mehoffera dość rzadki: cierpienie. Odpowiednikiem jego formalnym stał się motyw użyty już raz z doskonałym powodzeniem w fryburskim witrażu kaplicy Św. Sakramentu: motyw cierni. Tutaj nabrały one w wszystkich czterech witrażach znaczenia pierwszorzędnego czynnika kompozycyjno-dekoracyjnego. Rozrosły się i spotężniały, oploty zewsząd Chrystusa umęczonego i Matkę Boską Bolejącą, wdzierają się swemi kolcami w ciało geniusza cierpienia, którego podtrzymują aniołowie, podnosząc ku górze gałęzie kołącego krzewu. Według pierwotnego szkicu z r. 1904 witraże te miały wyglądać nieco inaczej. Zamiast drugiego witrażu *Cierpienia* był projektowany temat: *Mater Polonia fecunda profe nobili*.

Do stylu witraży fryburskich, do skomplikowanego bogactwa form dekoracyjnych i olśniewającego przepychu barw, ujętych w zespół zkonstruowany z tektoniczną ścisłością i prawnością, wrócił artysta w dwu witrażach do Kaplicy Św. Krzyża na Wawelu. Przedstawiają one w swych górnych częściach *Podniesienie* i *Św. Helenę wręczającą Kościołowi odnalezione drzewo Św. Krzyża*, w partjach dalszych zaś rozwijają poetyczny pomysł *Drogi Krzyżowej ludzkości*, dając pochod królów, księżniczek, rycerzy i t. d., dźwigających swoje krzyże. Wspaniałe te witraże, zaprojektowane w szkicach jeszcze w 1904, zostały wreszcie po wielu perypetjach wykonane dopiero w r. 1925 według kartonów opracowanych w latach 1913/4, które — wbrew zapowiedziom kruków kraczących o rzekomej ich niezgodności z najnowszymi tendencjami w sztuce dekoracyjnej — otrzymały główną nagrodę na wystawie tej sztuki w Paryżu 1925 r. W wykonaniu tych przeźroczy w szkłe brał artysta częściowo udział osobisty, malując własnoręcznie twarze i ręce.

Cykl witraży wawelskich uzupełnia *Matka Boska* w kaplicy Szafranców (karton r. 1907) i *Św. Kazimierz* nad chórem muzycznym (1915). Karton witrażowy *Bł. Wincentego Kadłubka* (z r. 1904/5) nie został niestety wykonany. Przedstawia on Kadłubka piszącego Kronikę w eremie klasztornej, u góry na tle gałęzi drzewa postać zarazy z czarną chustą w ręce, w głębi okręt miotany burzą, u dołu Orzeł Biały i Gryf jako wrogie elementy, pograżone w bratobójczej walce. Dalsza dekoracja witrażowa katedry została przerwana bez nadziei doprowadzenia do końca.

Poza Krakowa szereg innych miejscowości w Polsce może się pochlubić posiadaniem wi-



JÓZEF MEHOFFER PORTRÉT MARJI HR. PUSŁOWSKIEJ (ol., 1913)
(Wł. Xawery hr. Pusłowski, Kraków)

traży Mehoffera. Trzy z nich ma kościół w Jutrosinie w Wielkopolsce: *Cud św. Elżbiety*, *Agnus Dei* i *Kościół* (1903). Z szczególną jasnością występuje tu właściwe Mehofferowi dążenie do formalnego piękna, przepych motywów zdobniczych i swojski urok adorujących Baranka Bożego i Synbol Kościoła pacholąt. Dla tego samego kościoła dostarczył artysta na zamówienie XX. Czartoryskich szkiców do czterech okien herbowych. Sześć witraży Mehoffera posiada również kaplica zamkowa w Baranowie. Zostały one wykonane na podstawie szkiców artysty (1903), opracowanych przez uczniów. Tematy ich są następujące: 1. Strażony Lucyfer; 2. Aniołowie; 3. Arch. Michał; 4. Róża mistyczna; 5. Św. Jadwiga; 6. Trzy cnoty. Prostotą kompozycyjną witraży wawelskich odznacza się witraż *Chrystus Zmartwychwstający* w kaplicy zamkowej w Gołuchowie (karton z 1906/7).

Poza granicami Polski sześciu witrażami Mehoffera ozdobiona jest kaplica grobowa rodziny Grauerów w Opawie (kartony z 1901). Są to cztery okna duże: *Pobożne niewiasty nad grobem Chrystusa*, *U wrót Raju* (dusza ludzka, wychodząca z ciała, przyjęta przez Wiarę, Nadzieję i Miłość), *Caritas* i *Śmierć Matki Boskiej* – a nadto dwie sopraporty: *Anioł Światła Wiekuistego* i *Anioł Sądu Ostatecznego*. Motyw zdobniczy bratków został tu konsekwentnie przeprowadzony. Na uwagę zasługują udatne innowacje ikonograficzne, jak

n. p. nowe, proste a bardzo wyraźne alegorie Wiary, Nadzieji i Miłości i oryginalna, nawskrós przytem słowiańska i polska koncepcja Miłości Chrześcijańskiej.

Długi szereg witrażowych prac Mehoffera uzupełnia szkic do przeźrocza okiennego *Św. Cecylja* dla rodziny Orgelmeistrów w Wiedniu (1909).

Polichromja ścienna — oto druga obok witraży dziedzina urzeczywistniania się wielkiego talentu Mehoffera. Niestety w tym zakresie nie znalazł poza obrębem ojczyzny jakiegoś drugiego Fryburga, któryby mu pozwolił wypowiedzieć się w całej pełni. Musiał ograniczyć się do kraju, tu zaś z jednej strony notoryczne ubóstwo naszego społeczeństwa, z drugiej nieuctwo i prowincjonalizm poglądów zarządców naszych kościołów, a nadto przesadna aż do chorobliwości cześć dla starych murów stawały zbyt często na przeszkodzie realizacji jego imponujących projektów. Skutek jest taki, że zaledwie jedno niewielkie wnętrze ma kompletną dekorację mehofferowską: jest niem kaplica Szafranców na Wawelu, »perła polichromji polskiej«. Ściany pozostały tam gładkie, tylko sklepienie otrzymało polichromję, która w dziejach zdobnictwa polskiego ma rewelacyjne a zarazem rewolucyjne znaczenie. Artysta bowiem zerwał z szablonami, z wszelką stylizacją romańską, gotycką, czy barokową, a wprowadził swobodnie swoje własne, oryginalne motywy, poczęte z ducha nowej sztuki i z nowych poglądów na istotę sztuki dekoracyjnej. Dziełem swoim dowiódł Mehoffer, że zrozumiał ją do głębi, że spostrzegł pomyłkę renesansu, który dekorację ścian traktował tak samo, jak olbrzymie płótno sztalugowe. Z pewnością w dziejach malarstwa niema nic genialniejszego i głębszego, niż sufit sykstyński Michała Anioła. Lecz ze stanowiska wymagań nowoczesnej sztuki dekoracyjnej gigantyczne to malowidło zupełnie nie spełnia swego zadania, z tego prostego powodu, że nie można go nigdy objąć jednym spojrzeniem, a gdy się je ogląda szczegółowo przy pomocy luster i lornetek, widzi się tylko fragmenty. Dopiero w reprodukcjach, obserwowanych z blizka, występuje cała duchowa wielkość arcydzieła Buonarroti'ego. Ale to nie jest sztuka przestrzenna, jaką przedewszystkiem powinna być polichromja ścienna.

Wymaganiom tej sztuki czyni natomiast całkowicie zadość wykonana techniką kazeinową polichromja Mehoffera w kopule kaplicy Szafranców, rezygnując z nastroju uczuciowego, z wyrazu i z działania potęgą idei, liczy się w pełnej mierze z możliwościami optycznymi widza, którego podbija wyłącznie walorami czysto dekoracyjnymi i pomysłowymi, samem działaniem świetnie przemyślanego i wyczutego zespołu barw i ornamentacyjnie ujętych kształtów i linii. Pochodzi ona z roku 1906. Utrzymując całość czteropółowego sklepienia w wspaniałym rdzawym tonie, pokrył je artysta znakomicie skonstruowaną łuską, na którą rzucił olbrzymi, imponujący pierścień z uzbrojonych rycerskich pacholąt anielskich, przyczem wyzyskał w ich postaciach niezmiernie dodatni w swym efekcie dekoracyjnym motyw powtarzania. Głowy tych aniołów malował artysta własnoręcznie.

To tylko jedno wnętrze w Katedrze wawelskiej miał Mehoffer możność ozdobić w całości. Dekoracja Skarbca Katedry, rozpoczęta w r. 1901, zaprojektowana jeszcze bogaciej i wspanialej, została przerwana wskutek pożałowania godnej interwencji hr. Karola Lanckorońskiego, który w głośnym swego czasu liście otwartym zaprotestował przeciw dokończeniu malowideł, wychodząc z tego najfałszywszego w świecie założenia, że dostojność architektury katedry i skarbcia poniesie dotkliwy uszczerbek, gdy się je ozdobi polichromją, która swą świetnością i talentem swego twórcy będzie się w pierwszym rzędzie narzucała oczom widza. To zapatrywanie, wypływające z opacznie pojętej miłości sztuki i streszczające się w zasadzie niedopuszczania prawdziwych artystów do zabytków dawnej architektury, a natomiast protegowania miernot, pozbawionych zdolności, poddał Mehoffer spokojnej, ale druzgocącej nieomyślnością swych argumentów krytyce w doskonałej broszurze z r. 1903 p. t. *„Uwagi o sztuce”*. Lecz przesąd estetyczny zwyciężył, komitet restauracyjny z kardynałem Puzyną na czele zerwał układ i Polska pozbawiona została dzieła sztuki, które nowego blasku przydałoby prastarej świątyni wawelskiej.



IOZEF MEHOFER

PORTRET O. JOACHIMA BERTHIER
(prof. Uniw. w Fryburgu, akwaforta)



JÓZEF MEHOFER

ŚW. KAZIMIERZ KRÓLEWICZ szczegół kartonu
witrażowego dla Katedry w Wawelu, akwarela, 1915

W obecnym, nieskończonym stanie polichromja skarbcza jest tylko jakby ornamentowaną ramą do wielkiej kompozycji figuralnej. Pozostały tam trzy wielkie białe pola, z których największe, szerokości 9 m. miało pomieścić obraz dekoracyjny: Rycerstwo polskie, śpiewające przed bitwą pieśń »Bogarodzica«.

Lecz i to, co artysta zdołał wykonać, daje najchlubniejsze świadectwo wspaniałości jego malarskiej wizji dekoracyjnej i nieprzebranemu bogactwu jego wyobraźni. Niebieski ton przepięknego gotyckiego sklepienia służy jako doskonałe tło złoto-czarnym żębrom, które u nasady otrzymały bogaty ornament o motywach jagiellońskiej korony. U dołu fryz z kwiatów stylizowanych mieniących się seledynem, granatem i złotem. Artysta własnoręcznie malował techniką olejną popiersia młodocianych aniołów na sklepieniu, chłopaków i dziewcząt o twarzach przy ogólnej idealizacji silnie zawsze zindywidualizowanych, z nimbami i skrzydełkami, trzymających w rękach promienie gwiazdy, a dalej pełne sugestywnego wyrazu cierpienia postacie młodych i starych genjuszów w t. zw. koszach, plastycznie dekorowanych u wyrostu sklepień i wreszcie

dwie wielkie postacie Archanioła Pokoju i Archanioła Wojny, przygotowane, podobnie jak cztery grupy geniuszów (rys. węglem), za pomocą osobnych kartonów (1901).

W archaniołach tych artyzm Mehoffera osiągnął szczyt, do którego i później nieraz dochodził, ale którego nie przewyższył nigdy. Pierwszy, odziany w chłopską białą koszulę i przepasany szeroką szarfą, haftowaną w kwiaty, w butach z miękkimi, wyłożonymi cholewami, o twarzy dziewczęco subtelnej i słodkiej, podaje zwaśnionym ludziom ruchem niezmiernie delikatnym gałązkę wierzby jako symbol pokoju. Drugi w sandałach, włożonych na obnażone nogi, w różnobarwnym kaftanie z deseniem kwiatowym, spiętym podhalańskim gazdowskim pasem, z rogiem bawolim u boku, z płomiennym mieczem w prawicy — kroczy energicznie naprzód, lecz w jego pięknej młodzieńczej twarzy maluje się wyraz udręki i latami narzuconego przymusu, podkreślony wymownym ruchem lewej ręki, wierzchem dłoni przytkniętej do czoła. Głowy obu archaniołów mają w tle duże złote, mieniące się tarcze nimbów, a u ramion wyrastają im olbrzymie skrzydła, tak przewspaniałe, jak to tylko Mehoffer umie zrobić.

Nieszczęsne wystąpienie hr. Lanckorońskiego miało ten dalszy fatalny dla sztuki polskiej wynik, że nie doszła do skutku także zaprojektowana przez artystę w 1901 nadwyraz wartościowa polichromja katedry plockiej. O tej smutnej sprawie tak — najzupełniej trafnie — pisze E. Niewiadomski: »Dzieje projektów polichromji prastarej katedry plockiej są jednym o pomstę do Boga wołającym skandalem. Przepiękny projekt Mehoffera, który mógł być z niej zrobić cudowny, drogi każdemu sercu polskiemu zabytek, został zmarnowany wskutek tego, że w Polsce na stanowiska odpowiedzialne powołuje się ludzi bez kultury artystycznej, którzy uznają jedynie sztukę banalną i płaską na miarę ich własnych dusz. Dlatego wbrew konkursowi i umowom — polichromję tej katedry powierzono nieznanemu, ale protegowanemu przez infułatów plockich malarzynie, który ją shałbił malowidłem niewypowiedzianej banalności, niedolnem i bezstylowem«.



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET DZIEWCZYNI (ol. 1916)
(Właśc. Dr. Pisarski, Kraków)



JÓZEF MEHOFER

Z SERJI RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY
(rys. węglem, 1917)

Jedynym szczegółem tej polichronji, który stał się dla ogółu dostępny, jest olbrzymi, czterometrowy anioł ze sklepienia, niesłychanie subtelny i wytworny w rysunku i w wyrazie rozmodlenia a potężny w kolorycie, utrzymanym w rozmaitych odcieniach czerwieni, przeplatanych złotem i podkreślanych smugami szafiru. Karton z tym aniołem wykonał artysta w 1903, a spopularyzowały go pocztówki, wydane przez księgarnię J. Czerneckiego w Wieliczce.

W wielkim stylu pomyślaną dekorację miała również otrzymać katedra ormiańska we Lwowie. Szkice polichronji wygotował Mehoffer w 1907 r. Niestety i tu rzecz cała skończyła się tylko na mozaice w kopule i jej pendentywach. Głównym jej motywem jest *Trójca św.*, wykonana według olbrzymiego płótna artysty (4 m. średnicy) z r. 1912. Jest to warjant kom-

pozycji z r. 1900, malowanej w kształcie runda techniką freskową na murze. Artysta, wogóle interesujący się żywo rozmaitymi rodzajami technik malarskich, oddawał się w tej epoce gruntownym studjum nad malarstwem ściennym. Z tego czasu pochodzi też motyw aniołów ze skarbca, wykonany na murze klejowo. W koncepcji Trójcy Św. zwraca uwagę śmiała a szczęśliwa innowacja ikonograficzna. Bóg Ojciec, dany w popiersiu, z rozwianymi siwymi włosami, w płaszczu usianym gwiazdami, dzierży na piersiach podtrzymywane przez anioły ciało udręczonego Chrystusa. W tle jego głowy świeci złoty trójkąt. Ogromny gołąb Ducha Św. przysiadł na jego prawym ramieniu. Kompozycja nader pomysłowa tworzy zwartą grupę, utrzymaną jednolicie w nastroju kosmicznego smutku.

Wiele innych na wielką skalę zakrojonych pomysłów dekoracyjnych Mehoffera nie do czekało się wykonania. Należą tu: 1) *Szkice do fryzu na zewnętrznych murach gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie* z r. 1900, z tematami: Wawel, strzegący ołtarza ojczystego, Natura i Sztuka, oraz dwa motywy Pegaza z Muzami. »Naturę i Sztukę« opracował artysta później jako osobny karton dekoracyjny, przedstawiający po lewej piękną grupę wspaniałego kobiecego genjusza, prowadzącego młode uskrzydłone chłopię Sztuki,



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET P. SAROWEJ (ol., 1916)
(Wł. PP. Sarych, Kraków)



JOZEF MEHOFFR

Z SERJI RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY
(rys. węglem, 1917)

po prawej mniej szczęśliwą w koncepcji personifikację Natury w postaci unoszącej się w powietrzu dziewczynki z bujającymi na wietrze warkoczami i spódnicą, oraz z pękiem słoneczników w ręku. 2) *Projekt konkursowy polichromji kaplicy Św. Zofii na Wawelu* z 1900/1901, złożony z czterech malowideł: Królowa w Majestacie, Królowa składająca przysięgę oczyszczającą, Królowa jako fundatorka kaplicy i Król żegnający się z żoną przed wyruszeniem na wyprawę wojenną. 3) *Szkice do dekoracji fryzu parlamentu w Wiedniu* z r. 1907, oparte na motywach nagich genjuszów, rzymskich rycerzy Sfinksa i rozmaitych postaci alegorycznych, utrzymanych w stylu spokojnym, niemal klasycznym, a jednak nawskróś nowoczesnym. 4) *Szkice z r. 1911 do dekoracji całości kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu*, złożone z Mszy Św. na Kahlenbergu z Janem III-cim jako ministrantem (temat ten opracował artysta osobno w na-

stępnym roku w olbrzymim płótnie, 6-metrowej wysokości), z malowidła nad ołtarzem: »Innocenty X przed symbolicznym drzewem«, z malowidła nad wejściem »Arch. Michał unoszący się nad pobożowiskiem« i z herbów rycerzy, biorących udział w wyprawie, na ścianie nad oknem, z całego cyklu pomysłów dekoracyjnych dla Kahlenberga wykonania doczekał się tylko projekt żelaznej kraty. 5) *Szkice dekoracji kościoła N. Panny Marji na Starem Mieście w Warszawie* (ok. r. 1913). Wreszcie 6) *Projekt tryptyku ołtarzowego Matki Boskiej dla kościoła w Częstochowie* (1921).

Dwa tylko wnętrza miał Mehoffer możliwość urządzić w całości według swego pomysłu, jedno czasowo tylko istniejące, drugie trwałe. Mianowicie sala wystawowa T-wa »Sztuka« w monachijskim Głaspalaciu z r. 1905 miała kompletną dekorację pomysłu Mehoffera, złożoną z haftu na *velum*, przysłaniającem górne światło, z krzesel, oszalowania portalu i z *sopraporty* »Pegaz i Muzy«. W r. 1906 zaprojektował artysta dekorację i całkowite urządzenie sali posiedzeń Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, a mianowicie polichromję sufitu i ścian, wykonaną techniką kazeinową, belki sufitowe, boazerję galerji i ścian, trybunę prezydjalną, footele i pulpit, kute urządzenie metalowe do światła elektrycznego, brzozy lane na boazerjach, wreszcie duży obraz dekoracyjny na płótnie »Ujarmienie żywiołów«. Malowidło to, jako całość, należy do najpiękniejszych twórców plastycznej wyobraźni Mehoffera. Środek zajmuje



JOZEF MEHOFER

(Wł. p. Jan Hopliński, Kraków)

ANTYCHRYST (ol., 1919)



JÓZEF MEHOFFER

MAJOWY WIECZÓR (ol., 1920)

wspaniale modelowany akt zupełnie nagiego młodzieńca, który w barokowym rozpętaniu swego potężnego ciała poddaje żywioły swej woli. Nogami przydeptuje obaloną już półnagą, doskonałą w wyrazie klęski i upokorzenia Ziemię, lewą ręką pochwycił ramię ślicznej Wody, której olbrzymie włosy w precyzyjnych skrętach, istotnie jak woda, w dół spływają, prawą przytrzymał równocześnie szaty Powietrza i Ognia, dwu przedziwnie uskrzydłych przerażonych kobiet, z których tylko Powietrze, zbyt ciężkie i niedość szlachetne w formach i w ekspresji mąci nieco harmonję kompozycji.

Szkic dekoracji plafonu »Wróżki« dla pałacu w Okocimie (1889), utrzymany w rokokowych, Tiepolowskich formach, uzupełnia ten wyczerpujący spis prac dekoracyjnych artysty.

Pracowitość i produktywność Mehoffera jest godna wielkiego podziwu. Jego witraże i polichromje, wykonane, lub tylko zaprojektowane, wystarczyłyby do wypełnienia długiego życia niejednego artysty. Tymczasem u niego to tylko część dorobku artystycznego. Poza nimi jest bowiem długi szereg obrazów sztalugowych, portretów, krajobrazów i t. zw. kompozycji, które liczą się na setki. Rozmiary tego studjum nie pozwalają na szczegółową analizę i estetyczną

ocenę tych dzieł. Potrzebą na to grubej monografii. Poprzestanę więc tylko na zupełnie ogólnej charakterystyce.

Najbardziej uderzającą cechą obrazów sztalugowych Mehoffera jest to, że talent *par excellence* dekoracyjny ich twórcy i tu wyraźnie się przebija. Z im większą swobodą ten zmysł dekoracyjny może się wypowiedzieć, tem wyższa jest wartość artystyczna obrazu. Gdzie motywy dekoracyjne są pominięte, otrzymujemy prace bardzo doświadczonego i w zupełności swą sztukę opanowującego naturalisty, ogromnie precyzyjne w rysunku, nienagane w tonie, silne w charakterystyce, ale pozbawione indywidualnego, specjalnie mehofferowskiego piękna. Ostatecznie mogłyby wyjść także z pod pędzla innego zdolnego artysty, obiektywnie odnoszącego się do natury. Do tej kategorii należy znana »Żydóweczka«, głowa kobiety wiejskiej na tle zieleni, portret młodej dziewczyny w brązowej sukni, »Wdowa wojenna« i t. d. Cały Mehoffer pojawia się jednak wtedy dopiero, gdy może rzeczywistość ożywić i urozmaicić przez wprowadzenie motywów dekoracyjnych. Znajdują one ujście albo w mniej lub więcej fantastycznym i ornamentacyjnie pojętem ukostjumowaniu modelu, albo w odpowiednim za-



JOZEF MEHOFER

FANTAZJA ORNAMENTALNA (ol., 1923)

aranżowaniu tła i dobraniu akcesoriów, albo w stosownym rozwiązaniu problemu kolorytu, albo wreszcie — wypadek to najczęstszy — w skombinowaniu tych wszystkich czynników. Oczywiście w portrecie elementy dekoracyjne nie eliminują ani nie przytłumiają takich zasadniczych zagadnień tej dziedziny sztuki, jak kwestję sylwety, podobieństwa, wyrazu, pełni życia pulsującej w twarzy i w całej postaci. Owszem połączenie tych dwu sfer stwarza dzieła pierwszorzędnej wartości. Tak było już w portrecie rzeźbiarza z 1893, a zwłaszcza w słynnej, tak entuzjastycznie przez Williama Rittera opisywanej »Śpiewaczce«, wibrującej od stóp do głowy poczuciem odniesionego trjumfu, który znajduje rezonans w zachwycie zaglądających z poza kotary mężczyzn (r. 1895, galerja lwowska), a dalej w portrecie Kazimierza Kamińskiego 1897, w portrecie własnym z następnego roku i w wielu innych.

W latach młodości interesował nieraz artystę problem luministyczny, uwarunkowany sztucznym oświetleniem. Przykładem »Rozmowa« w galerji lwowskiej (1895) i portret starca w czerwonej koszuli przy świetle lampy (1895). Później motyw ten nie pojawia się już, a całą uwagę malarza skupia w portrecie obok postaci modela tło dekoracyjnie ujęte i zagadnienie harmonijnego zestrojenia go z osobą portretowaną. Przytem strona kolorystyczna obrazu znajduje rozwiązanie w dwojaki sposób. W jednych portretach dzieje się to za pomocą orkiestracji ogromnie bogatej skali barw, rozprysniętych w szeregi plam, jak w ogólnie znanym portrecie księdza na tle wnętrza wiejskiego kościoła (1900) i w portrecie dra Krokiewicza na tle biblioteki z barwami grzbietami ksiąg (1901) — w innych zaś następuje ograniczenie różnobarwności do minimum celem podjęcia whistlerowskiego problemu symfonicznego rozwinięcia odcieni jednego tylko lub najwyżej kilku tonów. Jako typowe dzieła z tego zakresu wymienić można: portret p. Izy Axentowiczowej (1906), portret żony w sali laurowej w tonach brązowym, białym i ciemno-zielonym, portret kobiety perłowo-biały, portret żony w czarnej sukni na tle amarantowej makaty (1907 — Oesterr. Gal. w Wiedniu), portret kobiety żółto-czarny (1923) inny niebiesko-ciemno-szafirowy z mleczną drogą na nocnym niebie (1923) i in.

Tła dekoracyjne odgrywają z reguły w obrazach Mehoffera rolę bardzo ważną. Są to albo rozmaite tkaniny, kotary, dywany, makaty, gobeliny, jak w portrecie żony na tle złoconych kwiatów z 1900, w portrecie żony t. zw. ornatowym z 1912, w dwu portretach żony na tle pegazów z 1915, w portrecie prezydentowej Sarowej (1915—1917), w portrecie panny Herse z 1920, albo zawieszane na ścianie pejzaże (portret własny z 1911, »Antychryst« z 1919), albo rzeczywiste krajobrazy (portret hr. Marji Pusłowskiej z 1913), albo wreszcie motywy architektoniczne (portal wawelski w dużym portrecie J. Piłsudskiego jako Naczelnika Państwa w 1922 i ratusz poznański w obrazie »Wolność« z 1923, który m. Poznań ofiarowało marszałkowi Fochowi).

Równie efektowne tła tworzą w portretach Mehoffera wnętrza pokojowe: w poważnie urządzonym gabinecie siedzi w polski strój odziany marszałek powiatowy p. Miłkowski (obraz z 1905 zniszczony w czasie wojny), dwukrotnie ukazana została żona artysty na tle letniego mieszkania (w portrecie w żółtej bluzce i w białej sukni z 1904 w Muzeum Narodowym w Krakowie i w portrecie z 1926), w różowym pokoju z filigranowymi meblami, koronkami i z olbrzymim egzotycznym krzewem w wazonie zjawia się subtelna w swej pięknej nagości kobieta (1915 — inne studjum nagości mamy w obrazie »Cynje« z 1911), w głośnym obrazie z r. 1905, »Europa jubilans« roześmiana kobieta w fartuszkach pokojówki ulokowała się na kanapie, obstawionej japońszczyzną (Gal. lwowska). Często dzięki akcesoriom i postaciom ubożnym portrety rozrastają się do rozmiarów kompozycji obrazowych. W ten sposób powstaje zmodernizowana mitologia w akwareli r. 1920 »Wenus i Amor«, albo mitologia z przymieszką groteski, jak w obrazach »Merkury w izbie czeladnej« (1913) i »Merkury i Jagniesia« (1914). W świat liturgii katolickiej przenosi widza »Celebrant«, zgrzybiały biskup w infule — w asyście czterech księży na tle ołtarza (1915—1917).

Inną kategorię przedstawiają portrety, których dekoracyjność przejawia się nie w tle, ale



JÓZEF MEHOFER

CHRISTUS
(karton witrażowy dla prezbiterjum
Katedry w Fryburgu, akwar., 1919)

w znanej koncepcji stroju i jego zdobniczych lub fantastycznych szczegółów. Tu należy »Biała kamelja« (blondynka w boa z czarnych piór, r. 1907) i dwie »Meduzy« z tegoż roku.

W tak (nieściśle) zwanych kompozycjach w ścisłym znaczeniu (— każdy porządny obraz musi być skomponowany —) element dekoracyjny ma zawsze u Mehoffera dominujące znaczenie. Tak pomyślane zostało »Wniebowzięcie Matki Boskiej«, obraz ołtarzowy do kościoła w Kochawinie z 1894, a przede wszystkim duży (4 m × 5 m) obraz »Chrystusa w Emaus« z 1896, gdzie Chrystus, siedzący z uczniami przy stole na tarasie ukazany jest na tle oszałamiającego bogactwa kwiatów, łączących się z innymi barwnymi szczegółami malowidła w przepyszną dekoracyjną mozaikę. Pewnego rodzaju *pendant* do tego obrazu tworzy malowany w tym samym roku wspólnie z Stanisławskim »Chrystus w ogroju«. W kolorystyce bardziej syntetycznym utrzymana jest »Muza« z r. 1895, w białe, powiewne szaty odziana postać kobieca z lutnią w ręku na tle pejzażu, oświetconego zachodzącym słońcem.

Do najpiękniejszych i najbardziej znanych kompozycji Mehoffera należy jego »Dziwny ogród«, cały zrodzony z ducha sztuki dekoracyjnej (1902/3). Jest to jeszcze jeden hołd artysty dla swej żony, z którą — jak dowodzi jego twórczość — łączy go stosunek szczególnie serdeczny i intymny, oparty na głębszym współzyciu duchowym. Jej szafirowy kostjum odbija ciemną plamą od jasnej zieleni jesiennego, słońcem zalanego ogrodu, przez który wije się, jak olbrzymi wąż, girlanda z różnobarwnych upleciona kwiatów. Nagi chłopaczek z blond głową na pierwszym planie potrząsa, niby tyrsami dionizyjskimi, łądygami rozkwitłych malw. Jego kolorystyczną przeciwagę tworzy w głębi postać piastunki w ludowym stroju. Nad tem wszystkim, jak symbol cudowności, szczęścia rodzinnego, czaru przyrody, a zarazem dekoracyjnych tendencji artysty, unosi się olbrzymia złota wałka.

Kwiaty i odrębna, czysto plastyczna, poezja składają się na urok przedziwnego obrazu z r. 1907, będącego własnością *Oesterreichische Galerie w Wiedniu*, a noszącego nazwę »Rozmarzona Królowna«. Na krześle, niby na tronie, usiadła młoda dziewczyna w czarno-białej sukni, okrytej szarawym bogato ornamentowanym płaszczem. Wieniec kwiatów polnych zdobi jej jasne włosy. Na jej twarz subtelną głęboki refleks uczuciowy rzuca marzenie tak intensywne, że aż bolesne. Miejsce dworzan tej królowny pół zastępują mali chłopcy wiejscy, którzy rzędem siedzą obok niej, trzymając w rękach, jak berła, łądygi kwitnących kwiatów. Rozkoszna słodycz lub naiwność, malująca się w ich twarzach, łączy się z postacią ich fantastycznej władczyni w fascynujący nastrój cudnej młodości i młodzieńczego rozmarzenia.

Sporo miejsca w twórczości Mehoffera zajmują pejzaże. Dadzą się one chronologicznie i topograficznie ująć w pewne grupy: Jest więc najpierw kolekcja krajobrazów z Niepołomic z 1894, w których Mehoffer — jak sam się żartobliwie wyraził — był dla Polski, gdzie przedtem panował wyłącznie pejzaż monachijski, Janem Chrzcicielem Stanisławskiego, torując drogi nowoczesnemu impresjonistycznemu pejzażowi, wywodzącemu swój rodowód z Paryża. Z tego czasu pochodzi też duża kompozycja pejzażowa »Zachód słońca nad Wisłą«. Wielka ilość krajobrazów powstała we wsi Jankówce, która przez lat dziesięć (1907—1917) była własnością i siedzibą artysty. Wreszcie na rok 1925 przypada cykl krajobrazów rzymskich, a na rok 1926 serja pejzaży z Kamiennej nad Nidą.

W krajobrazach Mehoffera również artysta dekoracyjny przychodzi z pomocą pejzażysty i oddaje mu kapitalne usługi, bądź to gromadząc kwiaty, rozkwitłe drzewa i zieleń o rozmaitych tonach w ornament wzorzysty, jak wschodni kobierzec, bądź też ożywiając pejzaż dekoracyjnie pojętym sztafażem ludzkim lub zwierzęcym. W iększe krajobrazy Mehoffera imponują swą kompozycją, wyrażającą się w starannie przemyślanej równowadze malowanych mas i w estetycznie płodnej kolorystycznej konstrukcji obrazu. Te zalety posiada między innymi »Burza na wiosnę«, impresjonistyczna w swej różnobarwnej jasności, klasycznie pogodny »Wiek złoty« (1923) i klasycznie poważna »Epopeja rzymska« (1925).

I tu jeszcze nie koniec pieśni o produktywności artyzmu Mehoffera. Talent jego posiada



JÓZEF MEHOFER

DZIEWCZYNA Z KUCHNI CZELADNEJ (rys. węglem, 1926)

zaborczą ciekawość, która żadnej dziedziny malarstwa i dekoracji nie chce pozostawić odłogiem. Interesuje się więc dekoracją teatralną. W dekoracjach według jego projektów wykonanych grano w Krakowie »Judasza« Rostworowskiego (1912), projekty dekoracji do »Kaliguli« tegoż autora (1917) i rysunki do inscenizacji jego »Strasznych Dzieci« (1927) nie doczekały się realizacji. W r. 1909 sporządza Mehoffer projekt szkatuły mahoniowej z bronzami i dyplomem honorowym dla dra K. Gałęckiego, w r. 1911 został wykonany na cmentarzu żydowskim w Krakowie jego projekt grobu rodziny Wachtłów z granitu i brązu.

Ma też artysta w swoim dorobku szereg prac graficzno-zdobniczych, jak bilet i afisz loterii Matejkowskiej, afisz wystawy grunwaldzkiej we Lwowie, afisz »Aerolotu«, dwa projekty na znaczki pocztowe »Aerolotu«, afisz wystawy »Sztuki«: Muza nowoczesna, tańcząca z rajskimi ptakami, projekt na bilet 100-złotowy Banku Polskiego, akcje Banku Komercyjnego, Rudy Żelaznej, Lokomotyw i t. d. Pełne fantazji malarskiej i inwencji zdobniczej są jego

rysunki okładek, a mianowicie dla poszczególnych zeszytów »Chimery«, dla »Sztuki Polskiej« Altenberga, a dalej do książek: »Straszne dzieci« Rostworowskiego, »Cud Wisły« Ligockiego, »Wiosna« Kadena-Bandrowskiego, »W ogrodzie róż« Ligockiego, »Sztuka starochrześcijańska« ks. Kruszyńskiego — jak niemniej rysunki *calendarium* i t. d. w katalogu wystawy drukarskiej w Krakowie, oraz ozdoby drukarskie książki ks. Bandurskiego o Jadwidze.

Wreszcie z powodzeniem próbuje Mehoffer sił swoich w akwafortcie (Cykl siedmiu tancerek, »Zuchwały ogrodnik«, ex-librysy. Anieli Wrzeszczowej, W. Biesiadeckiego i Johna B. Stetsona) i w litografji (portrety Egona Petri'ego, O. Berthier'a, Nestierowa, Stanisławskiego, nadto »Zemsta«, Serce Marji«, »Serce Chrystusa« i inne drobniejsze).

Oto olbrzymi zaiste plon malarza, który bynajmniej jeszcze nie przekroczył progu starości.

Będąc świetnym artystą, jest też Mehoffer poważnym, głębokim i pełnym wysokiej kultury teoretykiem w swych pracach literackich z zakresu sztuki plastycznej. W »Uwagach o sztuce« daje znakomitą apologję praw twórczego talentu; w dłuższej rozprawie »Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj« zamieszczonej w Nrze i Rocznika pierwszego »Sztuk pięknych« rozwija między innymi nadzwyczaj subtelny obraz genezy pomysłu twórczego i stopniowego krzepnięcia go w dzieło sztuki poprzez etapy anegdoty, treści artystycznej i formy artystycznej. Są to refleksje, które poza znaczeniem osobistego wyznania artysty mają także trwałą wartość obiektywną. Wreszcie w »Sprawozdaniu z podróży do Włoch i Francji« porusza niesłychanie doniosłą myśl założenia w Rzymie polskiej Akademji Sztuki na wzór tych ambasad sztuki i kultury, jakie w wiecznym mieście posiadają Francja, Hiszpanja, Anglja i Stany Zjednoczone, a od niedawna nawet Rumunja i Czechosłowacja. Mehoffer zajął się tą sprawą tak gorąco, że wyszukał na Gianicolo willę w stylu pałacowym, którą można było nabyć na ten cel stosunkowo bardzo tanio. Niestety rząd nasz, stale ignorujący sztukę i jej wielkie znaczenie dla państwa jako najskuteczniejszej propagandy zagranicznej, zmarnował tę sposobność, podobnie jak zaprzepaścił sprawę nabycia pawilonu polskiego na Wystawie Weneckiej, sprawę szczegółowo przygotowaną przez prof. Jarockiego w r. 1920.

Prace teoretyczne Mehoffera odznaczają się nie tylko treścią poważną i mądrą, ale także formą, która posiada swój odrębny wdzięk. Jest to styl żywy, świeży, obrazowy, nieprzeładowany abstrakcyjną terminologją, prawdziwy styl artysty.

We Lwowie, w styczniu 1927

WŁADYSŁAW KOZICKI



JÓZEF MEHOFER



PROJEKT DEKORACJI (fasady gmachu Tow. Szt. Piękn. w Krakowie, rvs. wegl., 1899)





JOZEF MEHOFER

DROGA KRZYŻOWA (karton witrażowy dla Katedry wawelskiej,
akwarela, 1923/24)