

GRAŻYNA NIEZGODA

Rozmowa z panią Matisse

Dwie osoby na obrazie rozmieszczone naprzeciw siebie, On i Ona, mężczyzna-kobieta, małżonkowie. Wiemy, że jest to malarz we własnej osobie – Henri Matisse oraz jego żona Amélie, podobieństwo portretowe w pewnym stopniu zostało zachowane.

Biografia malarza nie była przedmiotem wielkiego zainteresowania badaczy francuskich. Panowało przekonanie, że *życie Matisse'a było zbyt nudne, żeby o nim pisać* i w związku z tym prywatne dzieje Henriego długo były jego rodakom mało znane. Trudno na przykład zrozumieć, dlaczego nie przetłumaczono na francuski świetnego opracowania Alfreda Barra, napisanego w 1951 roku dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Tymczasem omawiany obraz jest dobrym przykładem tego, jak ważna jest znajomość szczegółów życia artysty do odczytywania jego dzieła. W braku wiedzy utrwał się w zamian szereg półprawd, klisz,

banalnych zbitek i gotowych formuł, powtarzanych do znudzenia. Jedną z nich był mit Matisse'a hedonisty, choć w rzeczywistości wierzył on obsesyjnie w ciężką pracę, w benedyktyński stały trud. Dla Matisse'a, człowieka z północy Francji, praca była pierwszym obowiązkiem, sposobem życia. Malował w udręce, czasem okupionej bezsennością, zdarzały mu się ataki paniki i okresowe załamania. Jednocześnie w trudnych czasach, a przeżył trzy wojny, praca była odrywaniem od rzeczywistości, azylem, ucieczką i pociechą. Przeciwnie oszałamiających swoim pięknem i pochwałą życia dzieł z przeżyciami



Henri Matisse *Rozmowa*, 1911, 177 cm × 217 cm, Państwowe Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg

artysty jest wielką siłą tego malarstwa. *Wszystko w moich obrazach ma swoją wymowę – pisał Matisse – Miejsca zajęte przez postaci i przedmioty, pusta przestrzeń (...) wszystko odgrywa rolę równorzędną.* Ta wypowiedź ma szczególne znaczenie w odniesieniu do obrazu, na który patrzymy.

Scena we wnętrzu, oboje małżonkowie przedstawieni są w strojach domowych – on w piżamie, ona w szlafroku. On wyidealizowany, wyszczuplony, nie mieści się w kadrze, a pionowe, niebieskie pasy stroju wzmacniają efekt wertykalności, ona siedzi, „tronuje”, określając ją linie zataczają miękkie łuki. Twardość pionów i obłość łuków: przeciwstawienie: męski – żeński. Piżama była dla Matisse’a nie tylko strojem do spania, używał jej także w studio jako luźnego ubioru do pracy. Był to najnowszy krzyk mody, nowy typ odzienia, który pojawił się w Europie z początkiem wieku a dla kobiet wprowadziła go dopiero nieco później Chanel. Artysta pracował w piżamie aż do lat 30., jednak taki wizerunek nie trafił do naszej zbiorowej pamięci. Na licznych fotografiach Matisse występuje w studio w garniturze, czasem nakrytym białym fartuchem. Wiąże się to z kamuflażem, jaki zaczął stosować po roku 1903, po finansowym skandalu, aferze Humberta, w jaki zamieszani byli bez swojej woli jego teściowie – państwo Parayre, a którego skutki artysta, jako *przysposobiony w zakresie nauk prawnych*, likwidował i spłacał przez wiele miesięcy. Kamuflaż był tak skuteczny, wizerunek Matisse’a jako solidnego mieszczanina tak wyrazisty, że podzielał nawet na jego przyszłych biografów. A nawyk aranżowania się do sesji fotograficznych – owe garnitury, fulary itp., pozostał artyście na całe życie. Także ukrywanie szczegółów prywatności, chronienie biografii to właściwość Matisse’a, szanowana następnie (a niepotrzebnie!) przez jego spadkobierców. Henri przed aferą Humberta nosił także robotnicze ubrania, tak jak Picasso (którego wówczas nie znał), Modigliani i inni artyści bohemy. „Gdybyście wiedzieli ile nas te aranżacje wtedy kosztowały” – żartował Picasso.

Kolory stroju kobiety to zieleni i czerni. Pamiętamy, że Matisse

w obrazie *Taniec II* (1909–1910) przypisał zieleni obowiązek reprezentowania rzeczy ziemskich.

Scena umieszczona jest na tle wielkiej płaszczyzny kobaltowego błękitu, ultramaryny, barwy niosącej w malarstwie europejskim wielkie znaczenia. Nie jest tu ona przypisana do konkretnych fragmentów pokoju – ściany czy podłogi, jest to przestrzeń umowna, która sprawia, że scena zdaje się być zawieszona w powietrzu i zyskuje wymiar metafizyczny. Idąc dalej tym tropem, badamy układ kompozycyjny tej sceny, obserwujemy jak artysta podnosi mieszczańską scenę rodzajową do szlachetnej tematyki, jak ją uniwersalizuje, ponadczasowo uogólnia. Taka kompozycja na dwie figury, w tym jedna żeńska, we wnętrzu, znajdujące się hieratycznie po dwóch stronach obrazu, wydaje się widzowi znajoma, sięga jego najgłębszych skojarzeń. Kobaltowy błękit przywołuje pamięć sceny Zwiastowania. Naturalnie nie chodzi tu o proste skojarzenie religijne, *biblię pauperum*, opowieść z Nowego Testamentu, ale o szerszy wymiar tematu, o dotknięcie tajemnicy istnienia, świętości życia. Matisse był jednym z najbardziej świadomych artystów wszechczasów, bardzo długo przygotowywał się do ważnych obrazów, wykonywał wiele szkiców i studiów. Często malował daną kompozycję dwukrotnie, aby temat skrajnie przemyśleć i uprościć, aby dogłębnie rozwiązać podjętą w nim tematykę. W roku 1911, podczas pracy nad *Rozmową*, przebywał w Moskwie, gdzie poznał zagadnienia sztuki bizantyńskiej i rosyjskie malarstwo ikonowe, poznał także symbolikę koloru. Dążył też w tym czasie do osiągnięcia w swym dziele „świeckiego sacrum”, między innymi poprzez owe przydawania kolorowi wymiaru metafizycznego. Artystę interesowało bardzo mocno wszystko to, co przywoływała symbolika związana z pięknem boskiego stworzenia. Rozważał wielki topos Zwiastowania od strony ludzkiej, w relacjach bytu, macierzyństwa, związku dwojga ludzi, przekazywania życia.

Centralnie, między figurami umieszczone jest okno, „obraz w obrazie”, świat zewnętrzny, natura. Utracony Raj, Eden z drzewem życia, z drzewem wiadomości dobrego i złego. Sprowadza to obie figury do roli Adama i Ewy, czyli po raz kolejny przyporządkowuje im ogólne cechy Męczyzny i Kobiety. Matisse badał temat raju w różnych układach ikonograficznych, w wielu realizacjach.

Okno, zderzenie natury z wnętrzem, to jeden z najważniejszych tematów w twórczości Matisse’a, podejmował go wielokrotnie i sprawił, że stał się on, jak złote rybki, nieomal znakiem jego malarstwa. Karnacje figur różnią się między sobą kolorem, ta męczyzny jest ciemniejsza. Nie jest to typowe dla Matisse’a, przypatrzmy się na przykład obrazowi *Rodzina malarza* (1911), w którym barwa skóry wszystkich przedstawionych osób jest wspólna. Takie zależne od płci zróżnicowanie karnacji stosowano w malarstwie egipskim, ulubionym przez artystę. I znów ten rozdział kolorów uogólnia rolę – na męską i żeńską. Aby podkreślić, jak bardzo Matisse oddziaływał na patrzącego za pomocą barwy, warto ponownie przywołać *Taniec II*, gdzie Matisse zastosował tylko trzy kolory – niebieski dla nieba, zielony dla ziemi i czerwony dla człowieka.

Pamiętając, że obraz przedstawia autora i jego małżonkę, warto przyjrzeć się, co Matisse opowiada o swoim

małżeństwie. W oczyszczonej z wszelkich szczegółów, maksymalnie uproszczonej scenie, Henri i Amélie grają dla nas pewne role. Rodzina, mąż i żona, prywatnie, sami. Zanurzeni w błękicie, odizolowani od jasnego świata pozostającego na zewnątrz. Nie dotykają się, ale prowadzą dialog i związek pomiędzy nimi jest silnie wyczuwalny. Oddalenie między figurami, ich sztywność sprawia, że scena przypomina audiencję i na korzyść mężczyzny nie przemawia nawet fakt, że jest tak wielki, aż nie mieści się w kadrze.

Określenie „Pani Matisse” weszło do światowego obiegu kultury. Oznacza tytuły co najmniej trzech obrazów znaczących dla historii sztuki poprzez swój rewolucyjny charakter. Szczególnie jeden, *Portret Pani Matisse* (1905), zwany inaczej „Kobieta z pręgą” zmienił kierunek myślenia w malarstwie. Jego echa znajdujemy u futurystów, konstruktywistów, awangardy rosyjskiej i wielu innych.

Rola Amélie Parayre w życiu artysty była ogromna, była ona jego wsparciem i doradczynią. Rozumiała, że jest „druga po malarstwie” i z chęcią poddała się tej roli. Wychowywali troje dzieci, (córka Marguerite pochodziła z poprzedniego związku), i szybko ułożyło się tak, że ciężar zdobywania środków do życia spoczął wyłącznie na Henrim, co zdecydowanie wpłynęło na jego *modus vivendi*. Nie był beztroskim przedstawicielem cyganerii. Ponieważ wykluczył wygodne korzystanie z zakupów rządowych, opieki państwa, czyli podporządkowanie się reżimowi akademizmu, skazał się na niepewność bytu. Matisse nigdy nie poddał się zewnętrznym wymaganiom. Pracując ciężko i opiekując się innymi, pozostał wolny i niezależny. Otworzył szkołę malarstwa, pielęgnował kontakty z kolekcjonerami (Leo i Gertruda Steinowie, Siergiej Szczukin, dr Albert Barnes i inni), współpracował z marszandami.

Wedle współczesnych, Pani Matisse była osobą uroczą i oddaną mężowi, co szczególnie podkreślano w historii z rodowym pierścieniem, który Amelia sprzedała, aby Henri mógł zakupić wymarzony obraz Cezanne’a. Podobno w domu Matisse’ów obowiązywała cisza, kiedy mistrz malował (czyli zawsze), a dla ukończonego obrazu urządzano coś w rodzaju prezentacji w rodzinnym gronie. Wszystko to zaczęło z czasem ciążyć artyście i poszukał sobie pracowni w pewnym oddaleniu od rodziny (pod znajomym adresem na Bulwarze Saint Michelle 19). Amélie przeżyła to bardzo boleśnie. W niczym się to jednak nie równało z bólem, na który naraził ją małżonek w latach późniejszych. Sprowadzona dla chorej Amélie opiekunka, uboga rosyjska emigrantka, Lidia Delektorska, z pomocą szybko przeobraziła się w modelkę artysty, została niezastąpioną współpracownicą i sekretarką, a także powodem separacji państwa Matisse, choć i ona, i Henri twierdzili, że związek był platoniczny. Małżonkowie rozstali się w roku 1939. „Dyrektor-ka” przedsięwzięcia Matisse, jego muza i partnerka intelektualna Delektorska, opiekowała się mistrzem przez następnych dwadzieścia lat. Z jej pomocą poruszający się na wózku inwalidzkim Matisse stworzył

take arcydzieła, jak dekoracja kaplicy w Vence i genialne kolaże-wycinanki. Poświęcił Delektorskiej ostatni swój obraz. Kiedy zmarł, Lydia opuściła dom mistrza z walizką, którą pakowała przez poprzednich piętnaście lat. W momencie śmierci towarzyszyła malarzowi także jego córka Marguerite, bohaterka wielu obrazów i rzeźb. I tylko jej obecność uwzględnił nowojorski nekrolog w „New York Timesie” z 4.11.1954 roku.

Amélie spotykamy jeszcze na kartach historii w czasie II wojny światowej, gdy wraz z pasierbicą zostały aresztowane w 1944 roku przez Gestapo. Ona dostała wyrok 6 miesięcy, a Marguerite była okrutnie torturowana i deportowana. Schorowany Henri (m.in. po operacji kolostomii w roku 1941) bardzo to przeżył. Pani Matisse zmarła w 1958 roku (Henri w 1954) i została pochowana obok męża.

Obraz *Rozmowa* został namalowany w domu artysty w Issy-les-Moulineaux, niedaleko Paryża, w najbardziej znaczącym okresie twórczości Matisse’a, w latach 1908–1911, czasie w którym powstawały jego największe arcydzieła – *Taniec*, *Czerwona pracownia* (1911), *Rodzina artysty* (1911), itp. Moment ten został przez krytyków nazwany okresem obrazów metafizycznych, w odróżnieniu od następnego 1918–1938, zwanego nicejskim, dekoracyjnym, który z kolei mimo swej pozornej łatwości jest może najmniej rozumiany.

Artysta zwykle pracował z natury i przy świetle dziennym. Aby ułatwić sobie proces syntetyzowania koloru i kompozycji, nad czym w „okresie metafizycznym” bardzo pracował, malarz posługiwał się przyrządem optycznym zwanym „szkiełko Claude’a” (*miroir noir*), zamontowanym w pudełku z przyciemnionym lustrem, które w swym odbiciu upraszczało i redukowało kolor i zakres tonalny scenerii, nadawało jej malarzką jakość. Matisse ukazał nam ten przyrząd – małe kwadratowe lustro w obrazie *Błękitne okno* (1911). Henri Matisse zdecydowanie odrzucał abstrakcję jako środek wyrazu, wybierał z rzeczywistości potrzebne mu obiekty określające daną przestrzeń i poprzez nie budował scenerię obrazu. Tworzył, jak pisał *znak wystarczający i niezbędny*

dla nadania znaczenia jego własnej formie i całości w jakiej go umieściłem. Każdy z tych znaków był jednocześnie zadaniem malarskim lub rysunkowym. W Rozmowie takim znakiem jest przykładowo krata balkonu sprowadzona do roli arabeski.

Matisse przystępował do malowania jako „pasażer bez bagażu”, odrzucał dorobek przeszłości: perspektywę renesansową, iluzję głębi, modelunek światłocieniowy, kolor lokalny, fotograficzne podobieństwo. Redukował płaskie formy do samej ich istoty i podkreślał pierwszoplanową rolę koloru, obarczając go obowiązkiem tworzenia emocjonalnego wyrazu. Uwolnił narrację. W procesie twórczym nie interesowało go mimetyczne odwzorowanie rzeczywistości, ale oddziaływanie na świadomość odbiorcy i przede wszystkim na jego emocje. Matisse nie oczekiwał od widza naukowego odczytywania symboli i znaczeń, malował świadomie, wychodził od natury, ale kierował się intuicją i pamięcią kulturową i do takiej intuicji odbiorcy się odwoływał. Henri Matisse wiódł dialog z wielkimi tematami i wielkimi artystami przez całe swoje malarstwo. Nawiązywał do tradycji sztuki francuskiej, zwłaszcza średniowiecza, badał Giotta, sztukę egipską, malarstwo islamu oraz ikony. Po dziś dzień wielcy artyści, oraz ci mniejsi, czerpią z tej nieprzebranej, olśniewającej, głęboko intelektualnej i genialnej formalnie twórczości. Mark Rothko, Willem de Koonig, David Hockney – to najbardziej głośne przykłady.

Tematem obrazów, rzeźb, grafik, rysunków, kolaży Matisse'a było życie w wielu jego przejawach. Ujmował je kontemplacyjnie, np. w licznych motywach złotych rybek, a także żywiołowo i sensualnie w niezliczonych aktach. Najważniejsze jednak i dla niego, i dla nas były jego poszukiwania nowego języka malarstwa tak brawurowo zakończone cyklem wycinanek-kolaży – przywołajmy choćby *Smutek króla* (1952). Współcześni mieli świadomość jego wielkości i ustawiali go, obok Picassa, na pozycji największego malarza XX wieku.

Artysta napisał kiedyś, że marzy o istnieniu *sztuki równowagi, czystości, łagodności, pozbawionej niepokojów*

i depresyjnej tematyki, sztuki, która mogła by mieć (...) kojący wpływ na umysł i przypominałaby fotele, który oferuje wypoczynek w przypadku zmęczenia. Owa nieszczęsna metafora z „wygodnym fotelem” przyniosła wiele nieporozumień i sprawiła, że sztuka Matisse'a została uznana za łatwą, miłą dla oka, dekoracyjną. Maria Rzepińska w *Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego* przywołuje opinię niektórych teoretyków sztuki, którzy za przeszkodę we „włączeniu fowistów w nurt nowoczesności uważali twórczość Matisse'a, jako zbyt „ładną”, „zbyt estetyczną”. Nigdy taka nie była.

Bibliografia:

- Dorival B., *Matisse*, w: *Od Maneta do Pollocka*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1963.
- Dulewicz A., *Encyklopedia sztuki francuskiej*, Wydawnictwo PWN; WAiF, Warszawa 1997.
- Guadagnini W., *Matisse: Życie i twórczość*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2000.
- Hawksley L., *Henri Matisse*, w: *501 wielkich artystów*, Wydawnictwo MWK, Warszawa 2009.
- Henri Matisse, *Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy*, Oxford Educacional, Poznań 2007.
- Henri Matisse, *Wielcy malarze*, nr 94, Eaglemoss Polska, Warszawa 2000.
- Princi E., *Awangarda dwudziestego wieku*, *Wielka historia sztuki*, t. 9, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1991.
- Stein G., *Autobiografia każdego z nas*, Warszawa 1980, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1980.

Źródła internetowe

- <https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Conversation.html>
- <http://www.henri-matisse.net>
- John Elderfield *Art before art* <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/19/biography.art>
- Hilary Spurling, *Matisse and His Models*, Smithsonian Magazine, October 2005 <http://www.henri-matisse.net/models.html>
- <https://www.henrimatisse.org/portrait-of-lydia-delectorskaya.jsp>
- Fergus Murray Hilary Spurling, *The Unknown Matisse and Matisse The Master*
- <https://www.fergusmurraysculpture.com/art-writing/henri-matisse-life/>
- Peter Schjeldahl *Art as Life. The Matisse we never knew.*
- <https://www.newyorker.com/magazine/2005/08/29/art-as-life>
- <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1231.html>