

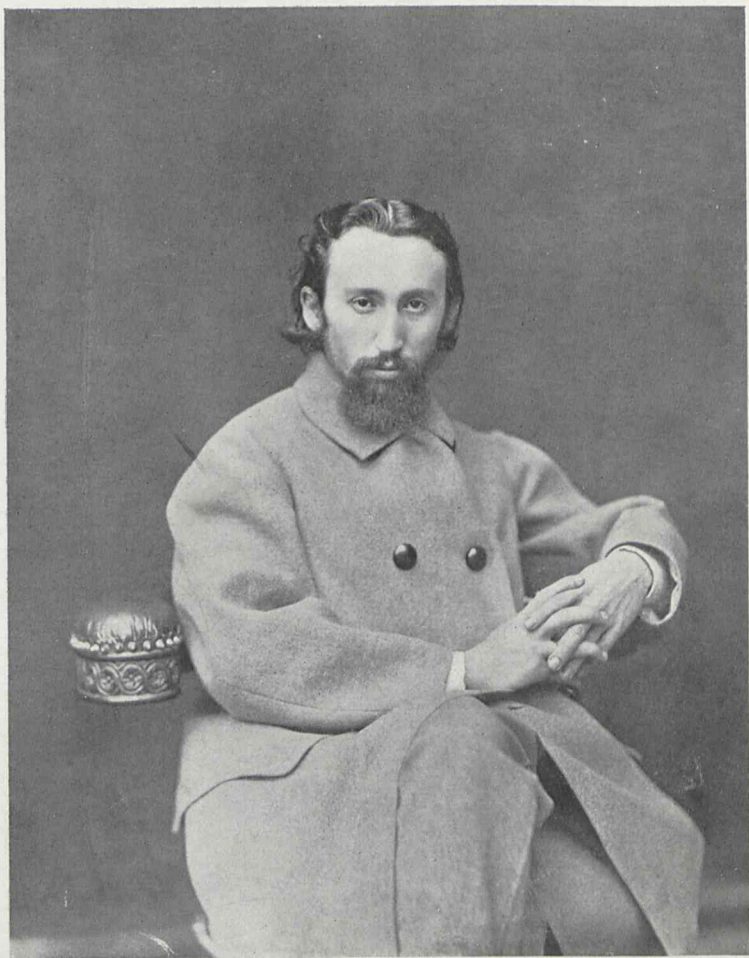


257909

Am



Wrocław, dnia 10. 11. 1911 r.



Jan Matejko
Fotografia z czasu około roku 1870.

957

BIBLIOTEKA KRAKOWSKA

Nr 99

JÓZEF MEHOFFER

O NATURALIZMIE
I HISTORYZMIE MATEJKI

KAROL ESTREICHER

ARTYSTYCZNA DROGA
MATEJKI



NAKŁADEM TOW. MIŁOSNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA

1939

967205

Dolnośląska Biblioteka Publiczna
we Wrocławiu



14301-100227224



15.09.1981 Matejko
Meh.
0 net.

~~257909~~



75(091)(438) "18"

21375



W dniach 29 i 30 października 1938, które Kraków poświęcił uczczeniu setnej rocznicy urodzin Jana Matejki, odbył się uroczysty obchód w Akademii Sztuk Pięknych, która odtąd ma nosić jego imię. Odczyty wygłosili prof. Józef Mehoffer i dr Karol Estreicher. Pierwszy z prelegentów, znakomity uczeń Matejki, mówił o nim jako artysta świadomy tajemnic malarstwa, — drugi, z fachu historyk sztuki, oświetlił postać Matejki na tle prądów epoki i wpływu, który wywarł. Oba odczyty postanowiło Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa ogłosić drukiem i w ten sposób ze swej strony przyczynić się do upamiętnienia stulecia największego z polskich artystów, a zarazem wielkiego miłośnika starej stolicy Polski.

JÓZEF MEHOFFER

O NATURALIZMIE I HISTORYZMIE MATEJKI

I

Na ogół spotykamy się z sądami o artystach wypowiedzianymi z lekkim sercem wtedy, kiedy oni są jeszcze żywi, i albo jeszcze młodzi, albo będący w pełni twórczości, albo wreszcie, kiedy się ich tymi sądami grzebie, może przedwcześnie, rzucając grudkę ziemi na żywe jeszcze ciała.

Rzecz z konieczności się zmienia, kiedy artysta przechodzi do historii. Wtedy już nie sąd jednostek decyduje; do słowa przychodzi społeczność, w którą, jakby w głębę rodzimą, artysta twórczością swą zapuścił korzenie, stając się sam częścią porastającej ją roślinności, której na imię kultura rodzima.

O Matejce sąd swój społeczność już wydała, pragnąc uczcić go w setną rocznicę urodzenia w sposób jak najgodniejszy. Za społecznością idą jednostki, nie spsstrzegając nawet, że są częścią tego zbiorowego głosu. A cóż dopiero, jeżeli do głosu tego dołączy się jeszcze pewne specjalne — powiedzmy — jubileuszowe nastawienie. Następuje moment psychologiczny, który zjawia się — że użyję porównania z życia rodzinnego — po śmierci rodziców, i wpływa na nastawienie pozostałych na świecie dzieci. Za życia mogły być przeciwieństwa, jakie istnieją między tymi, którzy doszli już do swego kresu, a tymi, którzy dopiero do niego dążą, między tym, co można nazwać kapitałem już osiągniętym, a tymi, co po ten kapitał wyciągają rękę, między temperamentem, który się już wyladował, a rodzącym się dopiero, mię-

dzy — powiedzmy po prostu — interesami jednych a drugich. Z chwilą usunięcia się starych z drogi przychodzi u młodych kolej na uczucie. Nie sądzę, aby uczucie miało nam przeszkadzać, kiedy stawiamy sobie jako zadanie odnalezienie prawdziwej istoty artystycznej Matejki. Owszem, podejrzewam, że nawet ci, którzy go wedle słów własnych «nie lubią», i tak gdzieś w głębi siebie jakieś uczucie — może nawet i ciepłe — dla niego chowają. Zadanie to nie jest łatwe; wspomagani uczuciem, może łatwiej je rozwiążemy.

Mówiąc o nim obecnie jako o artyście nie będziemy już z lekkim sercem, jak to bywało niegdyś, wynosić go i chwalić, albo znowu spychać w dół. Mamy świadomość obowiązku uczynienia wysiłku, aby zrozumieć istotę jego arcyzmu. Jeżeli się jest, tak jak my, w szczęśliwym położeniu i ma się w narodzie artystów dużej miary, to trzeba przynajmniej wiedzieć, kogo się ma, trzeba jednym słowem dorósć do nich. Co do mnie, chcę przystąpić do tego rozważania jako malarz, dla którego rozumienia droga, jaką talent Matejki przebył, dostępniejszą jest niż dla nie-malarzy.

Zwrócę też na początku uwagę Państwa na okoliczność, która nie zawsze się zdarza: mówiąc o nim mam go jeszcze w pamięci żywego i tworzącego, słyszałem jego słowa i mogłem zestawiać je z tym, co robił. Równocześnie mogę przebiec myślą cały ten okres czasu, jaki upłynął aż do dnia dzisiejszego, i odszukuję w pamięci to, co słyszałem lub czytałem o nim w ubiegłych latach; a były przecież czasy, gdy musiałem wpływowi tych sądów ulegać. To, co dzisiaj mogę w tej materii powiedzieć, nie opiera się na studium dokumentów, jakie bywa udziałem historyka, ale jest żywym obrazem drogi, jaką jeden człowiek w całym tym okresie myślą swą przebył, i jaka go do końcowego ujęcia tej sprawy doprowadziła.



Kłeska lignicka. Odrodzenie.
Z cyklu Dziejów cywilizacji w Polsce.

Matejkę najczęściej ujmuje się dwoma określeniami: Matejko realista, Matejko historyk, względnie malarz historyczny. Chcąc poddać rozważaniom ten podwójny charakter jego twórczości, należy, jak sądzę, przypatrzeć się z bliska nie tylko samemu artyście, ale jego otoczeniu i epoce, na tle której ta postać się odcina. Konieczne wydaje się to właśnie ze względu na ustalenie pojęcia realizmu, które to pojęcie z biegiem lat tak różnie było rozumiane i oświetlane i dawało powód do tak nieraz namiętnych dyskusji.

A jakże różne wymagania pod tym względem w przeciągu lat kilkudziesięciu stawiała krytyka i jakże różnolity musiałby być ten malarz realista, który by chciał i mógł zadowolnić wszystkich sąd o nim wydających, z których *nota bene* każdy miał się za nieomylnego i każdy wysuwał — do czasu — hasło prawdziwego, wedle siebie, realizmu. Nie zapominajmy, że realizm jeszcze wtedy obowiązywał.

Za życia Matejki słyszałem głosy jego wielbicieli i atakujących go przeciwników. Głosy wielbicieli były nieraz czcze, niekrytyczne, nieodpowiedzialne; głosy przeciwników, jak zawsze w takich razach, zaciekle, bojowe. Okopy, na które atak był skierowany, były otoczone w oczach uporządkowanej, zrównoważonej społeczności aureolą, jaka opromienia zawsze zasady powszechnie już uznane, przyjęte, prawomyślne.

Matejko dorobił się stanowiska w tych okopach — już po za naturą swego talentu — pracą, patriotyzmem, religijnością, miłością przeszłości. Okopy takie trzeba było zdobyć w imię nowej wiary, zjawiającej się na dalekich horyzontach Zachodu.

Nowe hasła głosił w Polsce Witkiewicz, a inteligentne ówczesne społeczeństwo, zahypnotyzowane olśniewającą a nieubłaganą krytyką, nie od razu mogło prze-

trzeć oślepię oczy i odzyskać równowagę sądu. Ale i to minęło. Okres, który potem nastąpił, był — jeżeli chodzi o Matejkę — pewnym uspokojeniem, odłożeniem broni, i — co za tym idzie — okresem zubożenia dla jego sztuki. Po prostu nie lubiło się jej i mało się o niej mówiło. Do głosu przychodził impresjonizm czystej krwi, sobą zajęty i zakochany w sobie. Nie potrzebował rzucać się na to, co ustąpiło samo przez się. Historyzm się wyżył, a ścieranie się przeciwnych żywiołów odbywało się o coś innego. Nazwisko Matejki, malarza historycznego, nie było już czerwoną płachtą. Chodziło raczej o problemy czysto malarskie, a na porządek dzienny wypłynęło nowe pojęcie realizmu. Po monachijskich plenerzystach, po paryskim Bastien-Lepage'u przyszli francuscy impresjoniści. Jeszcze tu i ówdzie ktoś ruszył ramionami na wspomnienie nazwiska Matejki. Przyjechał z Paryża jeden z jego wybitniejszych uczniów i obwieścił jako nowość ostatnią, że tam malowanie drobnymi pędzlami uchodzi za niedołęstwo (wiem, że Matejko poznał się, pod czym adresem to było skierowane), jeszcze malarka polska w Paryżu, która nigdy nie wyszła poza szablon oficjalnego salonu Champs-Élysées, spytała się przybysza z Polski: «Cóż tam ten nieszczęśliwy Matejko?», jeszcze jeden z ówczesnych już modernizujących polskich paryżan powiedział, że w Paryżu orzeczono o obrazach Matejki «que c'est mauvais». Z kolei ustąpili oni wszyscy zupełnym nowatorom, uszywanym w liczne mniejsze hufce, noszące sztandary różnych «izmów». Już chodziło o co innego, niż o oddanie w malarstwie światła. Dotychczasowe umiarkowanie nowoczesne ideały, których wyrazem był Salon Champ de Mars, przewróciły się, a w sztuce zapanowała pełna abstrakcja. I o dziwo, w tej zupełnej i powszechnej rzezi, jaka teraz nastąpiła, kiedy wszystkie hasła, wszystkie

artystyczne religie, w imię których zwalczano Matejkę, zaszły swymi szczytkami to istne psie pole, wtedy zaczęła wytwarzać się atmosfera, w której — jak sądzę — zasada Matejkowskiej sztuki, przy korzystnym zbiegu okoliczności, mogłaby doczekać się uznania. Bo realizm został już położony na obie łopatki, a od tej antytezy realizmu, jaką przedstawia młoda współczesna sztuka, dzieli nas może krok tylko od pełnego uznania dla realizmu Matejki, który realizmem prawdziwym nigdy nie był. Nawet ten i ów zaczyna się przyglądać, jak te obrazy są malowane, i przyznawać, że rzeczywiście są malowane w zadziwiający sposób.

Na to wszystko mogły patrzeć oczy jednego człowieka, którego młodość wypadła na lata pracy i twórczości Matejki, a starość nie odjęła mu jeszcze zdolności do zestawiania obok siebie tych wszystkich niezwykłych zjawisk.

Przebiegając tak w myśli ewolucję pojęć artystycznych w odniesieniu do Matejki, musiałem potraćać ciągle o dominującą nutę realizmu.

Zanim jednak zajmę się bliżej realizmem Matejki i określę jakiego to rodzaju był ten realizm, muszę powiedzieć parę słów zasadniczych o tym kierunku myśli artystycznej. Termin realizm bywał w ostatnich czasach używany jako jednoznaczny z zupełną dezaprobatą. Określano tak tendencję w sztuce, pozostającą w sprzeczności z odświeżającymi atmosferę prądami, albo przynajmniej takimi prądami, które chciałyby ją odświeżać. Realizm okrzyczano prawie jako zakalę, od której trzeba się jak najprędzej odprysnąć, jeżeli w ogóle chce się być artystą. Tępiąc jednak wszystko, co można było określić jako realistyczne, robiono to pryncypialnie, nie zadając sobie trudu wnikięcia głębiej w istotę dzieła sztuki, w naturę artysty, w jego

zamierzenia, nie zastanawiając się, czy forma, jaką wybrał, odpowiada tym zamierzeniom i czy wyraża z powodzeniem myśl jego. To łatwe szufladkowanie zjawiało się, gdy do głosu przychodzili ludzie, którym przyjęcie panującej w danej chwili wiary w sztuce zapewniało stanowisko na poziomie obowiązujących wymagań.

Chcąc rozpatrywać dzieło Matejki musimy koniecznie wejść na drogę sądu oswobodzonego z zapatrywań partyjnych.

Wobec tego, że natura jako źródło przeważnej części wzruszeń od wieków żywiła sztukę i dziełom jej użyczała rumieńca życia, artyści nie mogli być cieniami, błędzącymi w zaświatach elizejskich. Na fundamencie studium natury wyrastały pod ich ręką najwspanialsze twory fantazji, nieraz zupełnie oderwane od rzeczywistości. Pokarm jakiego natura im użyczała, przetrawiał się w procesie tworzenia dzieła i przybierał formy niesłychanie różne, zależnie od epoki i wewnętrznej potrzeby artystów.

Każda epoka miała swego ducha i szukając dla niego sposobu wypowiedzenia się nadawała dziełom sztuki właściwe piętno.

Tak samo każdy artysta. Jedni akcentowali *à outrance* wszystko to, co życie im ukazywało, i w ten sposób urabiali formę, w której swą ideę artystyczną wyrażali. Wtedy powstawały dzieła ultrarealistyczne. Inni znowu osłabiali tę pożywkę życiową, aby im w ich pochodzie do ideału nie przeszkadzała. Te więc odchylenia od natury, od prawdy życiowej szły w jednym lub w drugim kierunku, były większe lub mniejsze, a czasem bardzo subtelne. Za tym idzie, że i skala wahnięć realizmu w dziełach sztuki ogromnie mogła być szeroka. Ale na pewno powiedzieć można, że środek tej skali, absolutne naśladowanie natury bez indywidualnej inter-

pretacji, było nie artystyczne i nudne, a więc bez większej wartości.

A przecież był czas, i to właśnie wtedy, kiedy Matejko był czynny, że do Polski dotarły recepty «nowe», które miały wytepić «stare» maniery, a więc i Matejkowską. Ta nowa recepta propagowała naturalizm pełen umiaru, tak w kolorze jak w rysunku, oparty o studium na wolnym powietrzu, opromieniony wówczas chwałą wydarca naturze tajemnicy światła naturalnego, plein-air francuski, a głównie monachijski (bo stamtąd było bliżej do Polski i byliśmy wtedy w ogóle pod wpływem niemieckim). Miało to być wedle gorących ówczesnych nowatorów lekarstwem na zatechłe malarstwo historyczne.

W rezultacie plein-air nie potrafił postawić nowego kanonu większej miary, a to dlatego, że w zasadzie (nie mówię o utalentowanych jednostkach) malarze oddani tej doktrynie niewiele mieli w swych obrazach do powiedzenia. Chcieli przedstawić rzecz widzianą w naturze najwierniej, najnaturalniej, w świetle pozapracownianym, po największej części nie słonecznym i na tym się ich zamierzenia artystyczne kończyły.

Plein-air spełnił swą rolę pośrednio, przygotował pole dla zjawiającego się na horyzoncie francuskim fenomenu, którym był impresjonizm. Powiedzieć można, że nic podobnego przed nim w przeszłości sztuki nie istniało. Matejko zdaje się go nie przeczuwał; jeżeli wspomina o plenerze, to tylko dla zaznaczenia, że ten stu procentowy męski malarz mógł być zwalczany w imię bezplciowej poprawności, która przecież, mimo realistycznych zachcianek, na miano artystycznego realizmu może nie zasługiwała.

Z pojęciem realizmu Matejki wiążą się najściślej dwie cechy jego artystyzmu, dzięki którym obrazy jego

muszą być oznaczone jako dzieła wysokiej klasy. Cechami tymi są styl i zjawiskowość.

Do stylu doszedł Matejko podnosząc do potęgi pierwiastek naturalistyczny, a oddalając się tym samym od tego umiarowego nudnego środka, o którym mówiłem wyżej. Sztuka europejska w poszukiwaniu stylu, odwracając się od realizmu, uczyniła to jednostronnie, widząc ratunek tylko w osłabieniu tego, co życie daje artyście, co mu natura podsuwa, i związała pojęcie stylu, stylizowania, wyłącznie z oddalaniem się od natury. Sprawiedliwość wymaga, aby to pojęcie miało zastosowanie także tam, gdzie się odbywał proces wprost przeciwny, proces podnoszenia do potęgi pierwiastka naturalistycznego, co miało miejsce właśnie u Matejki. Byli przecież wielcy realiści w przeszłości, którzy dzięki swemu wyśrubowanemu do możliwej siły realizmowi osiągnęli wysoki styl. Dürer i współcześni niemieccy rzeźbiarze, Ribera i inni Hiszpanie, prymitywi włoscy przedstawiający mękę Chrystusa, w literaturze choćby Zola, dochodzili do wysokiego stylu właśnie dzięki posunięciu się w skali realizmu do zupełnej krańcowości i przez to do niebywalej ekspresji. I cóż jest warta np. droga krzyżowa, w której malarzowi czy rzeźbiarzowi więcej będzie chodziło o «stylizowane» linie szat i rytmiczne ruchy figur, a nie o przedstawienie męki, która zamienia Boga-Człowieka w sponiewierany łachman? A miłość bez namiętności, a boleść bez wykrzywienia, a walka bez zaciśnięcia zębów? Konkludując powiem, że realizmowi Matejki przyznać trzeba cechy stylowości; następnie, że pojęcie realizmu jest względne i że mówiąc o nim należy zawsze określić, j a k i e g o t o r o d z a j u j e s t r e a l i z m.

Przechodzę do drugiej cechy Matejki, do zjawiskowości jego utworów. Zjawiskowość a przeciętna prawda

życiowa są pojęciami od siebie odległymi. Przez swoisty, daleki od przeciętności realizm osiągał Matejko to, że jego postacie, twarze, grupy, sceny są jakby nie z tego świata. Dawano temu zwykle miano: charakter Matejki. Wedle mnie nazwanie to nie jest dostateczne, bo nie określa wysokiego wzniesienia się siły twórczej. Będę o tym dokładnie mówił, charakteryzując sposób Matejkowski komponowania obrazów, najzupełniej nie realistyczny, a następnie charakteryzując jego portrety.

II

Wytłumaczywszy tak mój zasadniczy pogląd na realizm, mogę teraz, nie narażając się na nieporozumienie, zająć się sprawą realizmu Matejki. W krytykach jakie spotykały i spotykają Matejkę stawia się zarzuty i wylicza błędy. Chciałbym z kolei zastanowić się nad tym, czy te błędy były naprawdę błędami. Jest to zadanie nie łatwe, bo mam do czynienia z przekonaniem, a powiedzmy i uprzedzeniami epoki i indywidualnymi upodobaniami. Trudno jest udowodnić ludziom, że błąd, który ich razi, nie jest błędem. Jest to coś, jak nawracanie i wydobywanie heretyków z błędów, które uważają za prawdziwą wiarę.

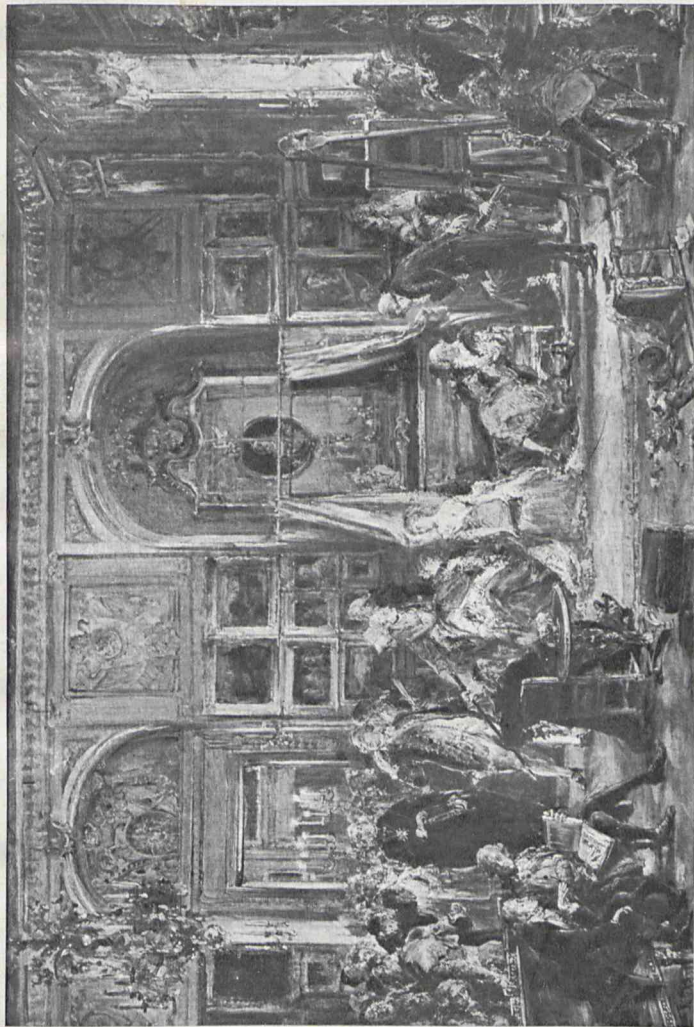
Prawie wszystkie zarzuty, jakie spotykały Matejkę, dadzą się ująć właściwie w jeden generalny zarzut, że on, realista w szczegółach, nie był dosyć realistą w koncepcjach swoich kompozycji, które mocno potraçały o symbolizm, równocześnie zaś te szczegóły realistyczne raziły oczy — powiedzmy — delikatniejsze swym za nadto według nich akcentowanym naturalizmem. Otóż powiedziałbym, że nastawienie ówczesnego inteligentnego i mniej lub więcej odczuwającego sztukę społeczeństwa

w całej Europie było wyrobione pod wpływem ogólnie wówczas przyjętej doktryny realistyczno-prozaicznej.

Spółczeństwo w ciągu w. XIX stawało się stale coraz więcej racjonalistyczne i nie lubiło spotkać się z objawem irracjonalnym czy to w filozofii, czy sztuce.

Sztuka europejska przez klasycyzm i romantyzm i związane z nimi niepoprawności formy doszła do ogromnego a bardzo racjonalistycznego opanowania formy i techniki malarskiej. Pokazało się, że i Ingres, mimo swej dewizy: «le dessin c'est la probité de l'art», i Delacroix, pełen furii poetycznej, i klasycy niemieccy, i namaszczeni Nazareńczycy, i romantycy jak Schwind, po prostu nie umieli tak nieomylnie opanować natury, jak tacy Bastien-Lepage, Meissonier, Menzel, czy Rochegrosse, Carolus Duran lub Bonnat. Ci wychowali już swoje pokolenie tak dalece w duchu racjonalizmu, że ono przez długi czas nie mogło stawiać sztuce innych wymagań, jak ściśle naturalistyczne. Nam, za czasów naszej młodości trudno było pojąć, że można było kiedyś patrzeć na naturę tak, jak prymitywi włoscy, francuscy i niemieccy, i tak komponować, jak oni to robili. A sztuka współczesna naszej młodości? Żadnej interpretacji natury, wszystko musiało być zrozumiałe, logiczne, nawet fantazja bywała odziana w sukienkę codziennej, dosyć zdawkowej poezji. Nawet nieco późniejszy plein-air, rewolucyjny na owe czasy nowator, jakże był prozaiczny w swych zamierzeniach: buntował się przeciw światłu zamkniętej pracowni, ale tym więcej uznawał tylko racjonalizm dzieła sztuki w formie zewnętrznej i w koncepcji kompozycyjnej.

Tymczasem zjawia się Matejko ze swymi ogromnymi patetyczno-historycznymi obrazami. Mniejsza o to, że wprowadzał w nie postacie nieziemskie. Ale on grzeszył mocniej: nadawał ruchom, pozom, działaniom swych



Konstytucja 3. Maja. Sejm Czteroletni. Komisja Edukacyjna. Rozbiór.

Z cyklu Dziejów cywilizacji w Polsce

Wieloletni...
Wrocław



figur cechę czegoś, co zupełnie wykracza poza wewnętrzną logikę ugrupowania, poza zwykłą etykietę, obowiązującą w tych sytuacjach, które przedstawiał. Nie zajmują mnie w tej chwili jego zamierzenia historyka, uniesionego miłością ojczyzny. W nim odbywa się jeszcze inny proces: w nim drga zupełnie jemu właściwa żyłka kompozycyjna. Jemu jako malarzowi podoba się ten irracjonalny element, który mu każe tak właśnie grupować swoje figury, tak samo, jak mu się podoba, aby te koncepcje ubrać w olśniewające wykonaniem szczegóły realistyczne, malowane z jakąś wprost niesamowitą łatwością, która sprzęgła się z równie niesamowitym wysiłkiem.

I tu właśnie pora zaznaczyć, że jego realizm nie miał nic wspólnego z tym codziennym, płaskim realizmem, jaki w dużej części przedstawiała sztuka w. XIX. Ani atmosfera *Holdu pruskiego*, ani *Dzwonu Zygmunta*, obrazu naładowanego zadziwiająco malowanymi miniaturami, ani *Joanny d'Arc*, w której niby noc jest niby rozświetlona pochodniami, a równocześnie grupa świętych ma swoje własne, niezbyt wytłumaczone światło, — wszystko to nie ma nic wspólnego z prawdziwą atmosferą, obowiązującą w tych wypadkach racjonalnie myślącego i tworzącego malarza. Cóż może być dalszego od realizmu, jak kłęb walczących rycerzy *Grunwaldu*. Nigdy żadna bitwa w ten sposób się nie odbywała. Albo Sobieski, który, zwrócony frontem do widza, oddaje Denhofowi list do papieża, nie patrząc *nota bene* na niego, i również nie reaguje wcale na książąt niemieckich, witających go, a uszykowanych z boku obrazu profilem do widza. Albo Batory, który, również zwrócony prawie frontem do widza, siedzi i przyjmuje bojarów moskiewskich nadchodzących już nie z boku, ale z głębi obrazu,



bo reszta orszaku, w tyle stojąca, zwrócona już jest wprost ku widzowi, a tylko ci, co są na przodzie, upadają na kolana przed Batorym, widziani z profilu, i to częściowo. I tak jest i w innych kompozycjach.

Jasną jest rzeczą, że krytycy nastawieni na racjonalny plein-air nie mogli mu tego darować. Ale sztuka jest wieczna. Zapytamy jej samej, i wtedy ona pokaże nam szeregi całe produkcji artystycznej, ciągnącej się przez wieki. Zobaczymy, jak często artyści, podobnie zresztą jak poeci, tworzyli dzieła, których zwykłym rozumowaniem się nie odgadnie i nie określi. Jakby jakiś element metapsychiczny był czynny, jakby jakieś Sybille stały przy nich i kierowały ich ręką. Malarze bizantyńscy, odlegli prymitywi włoscy jak Giotto, fantaści jak Giorgione, Greco i Goya i inni późniejsi dochodzili w ten lub ów sposób do osiągnięcia zjawiskowości.

Matejko, tzw. realista i w dodatku malarz historyczny, a więc narrator rzeczy konkretnych, które się działy naprawdę, realnie, namacalnie, zapisane w kronikach, dokumentach, aktach, podnosił te sprawy do rzędu zjawiskowości. U niego msza żałobna po bitwie pod Lignicą, komnata śmierci Zygmunta Augusta, nocna atmosfera ogrodu miłości tegoż Zygmunta z Barbarą, omdlewającą prawie na jego piersi, atmosfera prezbiterium katedry wawelskiej z piorunującym kaznodzieją i zastygłym Zygmuntem III, rycerze *Grunwaldu*, Jan Kazimierz składający śluby — to są zjawiska. Niezliczone zaś szczegóły realistyczne dodają tym zjawiskom jakiejś przejmującej siły. To tak, jak byśmy patrząc na zjawy nie z tego świata, wywołane mocą, której natury nie znamy, słyszeli dźwięk ich głosu, tupot kroków, brzęk szabel i ostróg. Otóż wedle mnie możemy na postaci Matejki w ten tylko sposób patrzeć. To jest ich tytuł i ich racja bytu w sztuce, poza patriotyzmem i ścisłością

historyczną malarza, które to przymioty mogą nas nie obchodzić.

Jeszcze parę słów o portrecie Matejki. W ostatnich czasach, kiedyśmy zaczęli się wydobywać spod sugestii obrazu historycznego Matejki, jako jego głównego dzieła, i spod sugestii poddanej nam choćby przez Witkiewicza, że portret Matejki nie był portretem naprawdę, bo dawał nie człowieka, który chodził po świecie, ale takiego, jakiego Matejko chciał widzieć, przenosząc go w dodatku jako charakter zewnętrzny w jakąś nieokreśloną, nie dzisiejszą epokę, zaczęliśmy, *nota bene* może pierwsi malarze, podnosić właśnie portret, jako jeden z jego największych tytułów do sławy.

Nie powiem, aby Matejko w portretach był psychologiem. Życie wewnętrzne tych figur, choćby nas obchodziło, pozostaje ukryte. On maluje maskę zewnętrzną swych modeli, a charakter artystyczny daje im, rozpalając je swoim własnym, jakby wulkanicznym ogniem. Jeżeli to są typy epoki romantycznej, to siłą tego wewnętrznego ognia nabierają one charakteru jakichś bojowników idei, jakichś ofiarników, spalających się dobrowolnie. Jeżeli to są piękne kobiety, to są one na portretach jakby ołtarze, na których spełnia się ofiara dla bóstwa zmysłowego miłości. Dla lepszego wytłumaczenia posłużę się kontrastowym przykładem, jakim są ciche, wewnętrznie skupione, a tak psychicznie głębokie kobiece postacie Rembrandta, tak różne od olśniewających, uroczych masek Rubensa.

Jako obrazy, posiadają one aspekt na wskrós portretowy, tj. są w niezwykle lapidarny sposób zamkniętymi całościami, którym nic dodać, nic ująć nie można. Są to symfonie, w których kolorystyczne akordy i rytmiczne wyrazistości pokrywają w klasyczny sposób płaszczyznę, robiąc z niej twór zamknięty w sobie, jakby

murowany, jednym słowem prawdziwy portret, podobny do tych, jakie w galeriach świata odgrywają rolę drogich kamieni, wpiętych od czasu do czasu w szeregi innych dzieł dla dodania całości blasku, powagi i pewnego jakby balastu, którego ściana galerii potrzebuje.

III

Przechodzę do drugiego elementu twórczości Matejki — do historyzmu.

Jak się to właściwie stało, że Matejko został patentowanym malarzem historycznym? Jak się odbywa takie stanowcze oddanie się, jak w tym wypadku, historii? Czy to jest coś w rodzaju wybierania zawodu, podobne powzięciu decyzji przez młodego człowieka, który wybiera studia techniczne albo uniwersytet, a na tym uniwersytecie wydział prawa, medycyny czy inny jakiś, jednym słowem postanawia, co będzie robił przez całe życie? Matejko, gorący patriota, ukazywał narodowi potężne wizje z jego przeszłości. Mówi się, że jego przyjaciele i wielbiciele, jak Stanisław Tarnowski i Szujski, wprowadzili go na tę drogę. O Matejce w ogóle mówi się, że słuchał tego i owego, nieraz ze szkodą dla siebie...

Może Matejko i słuchał; kogo, gdzie i kiedy trudno dociec. Ale my mamy do czynienia z artystą — a takim się urodził — i musimy przyjść do przekonania, że tylko jego własna natura artystyczna była kierowniczką jego kroków i wyrocznią jego przeznaczeń artystycznych.

Jeden artysta przynosi z sobą na świat materiał na symbolistę, tamten znowu na pejzażystę, marynistę, malarza nagości; jeden będzie zaspokajał swoją potrzebę wzruszeń malarskich patrząc na obłoki, drzewa i skały, drugiemu nie będzie schodził z myśli koń i wszystko, co z koniem ma styczność, więc polowanie, wojna, dawna



Rektor Józef Szujski



bohatersko-romantyczna, albo dzisiejsza, również bohaterska a przy tym sroga i obdarta ze sztucznego upiększenia; inny znowu nie będzie miał innego wyznania wiary, jak stolik, na którym rozrzucono parę jabłek, i na tym akordzie stworzy swoją symfonię. I tak bez końca.

Matejko miał swoje królewskie używanie jako artysta. Jego ciągnęła atmosfera przeszłości, którą w swej wyobraźni przyoblekał w kształty wizyjne.

Czy Matejko dla sumienności historycznej wprowadzał do swych kompozycji całe szeregi postaci historycznych, przepelniających wielką estradę *Holdu pruskiego*, czy salę lubelską podczas aktu unii, i we wszystkich wielkich i małych kompozycjach historycznych? Nic podobnego. Przecież i tak nie robił ich portretów, bo albo ich nie było wcale, albo były nie do użytku — bo liche, albo wreszcie nie odpowiadające wyobrażeniu, jakie miał o nich sam Matejko. Przecież ci Ostrogscy, Opalińscy, Zamoyscy czy Kościeleccy, Hozjusze i kto tam był jeszcze, nie byli dla niego niczym więcej, jak ostrogą podniecającą. Przecież ani Zygmunt ani Bona, ani Zygmunt August, nie są właściwie podobni do tych portretów, które pozostały. Jeden Batory dzięki niezwykle sugestywnej, bladej twarzy tego nieszczęśliwego, tragicznego króla, którą nam przekazał dobry portret współczesny. Te postacie na przekór drukowanym objaśnieniom dodawanym do obrazów Matejki, kiedy ukazywały się oczom publiczności, były dla Matejki pokarmem malarzkim, zupełnie tak, jak obłoki są podniecią i pokarmem dla pejzażysty, konie rasowe i cały sprzęt wojenny dla batalisty, kobiety z całą ich uwodzającą powabami naturą dla malarza ich wdzięku, a spracowany twardy chłop oraz ozłocony słońcem łan zboża dla malarza wsi prawdziwej. I pamiętajmy, że malarz fanatycznie malujący kopalnie węgla, huty żelazne, ognie pieców wyso-

kich nie robi tego, aby być apostołem rozwoju przemysłu, a malarz odczuwający i umiejący oddać potęgę żywiołu morskiego, maluje bez myśli popierania ojczyznej żeglugi i tworzenia kolonianej potęgi państwa.

IV

Schylamy czoło przed ogromnym dziełem, którego dokazał Matejko i za które czci go Polska. Zasluga ta jego była przez liczne usta opiewana i przez równie liczne serca odczuta. Niemniej Matejko poza tym, co zrobił jako malarski wieszcz narodowy, wypełnił inną jeszcze kartę w księdze narodowego bilansu. Wszystko, co mówiłem, zmierza do tego, aby wartości, jakimi kulturę artystyczną naszą ubogacił, określić i ocenić. Wobec ogromu pracy, danej w ofierze duchowi narodu, mogła działalność artysty zejść na plan dalszy, a fizjonomia jego artystyczna niedostatecznie być nam znajoma.

Ze koncepcją jego obrazów nie była realistyczna, to wiemy. Ze historyzm dawał zaspokojenie jego malarskiej pasji, starałem się wykazać.

Na usługi misji, którą spełniał, oddał on całą swoją umiejętność malarską. Zupelnie po swojemu operował on barwami, z których powstawała wizja jego obrazu, i farbami, które były narzędziem w jego rękę. Kto tylko z farbami miał do czynienia i używał ich zamiast słów, a ze słów tych malowanych tworzył mowę malowaną, wie, że ona wskutek nie kończącego się używania jednych i tych samych środków, służąc artystom, szukała sobie linii najmniejszego oporu, a więc utartych już i używanych szlaków. Podobnie rzecz się ma z językiem poetycznym, który także wiedzie poetów aż nazbyt często ubitym gościńcem, a harfa ich wydaje dźwięki, o których można powiedzieć, jak w *Panu Jowialskim*,

«Znamy to, znamy». Farba pod ręką Matejki układała się często zupełnie osobliwie, inaczej niż można było nauczyć się w szkole lub ujrzeć na obrazach innych malarzy, którzy nieraz doskonale chodzili, ale udeptanymi ścieżkami. Ktoś, co z bliska patrząc, zaczyna śledzić jego kuchnię malarską, zadziwi się, widząc jak pełna jest ona niespodzianek, i podda się urokowi podbijającemu nawet krytycznie nastawione lub niechętne oczy. Jakieś dziwne podmalowania, jakieś wykończenia po wierzchu, jakieś leciuchne dodatkowe tony. A przy tym najmniejsze i misterne szczegóły malowane szkicowo, a sprawiające wrażenie ogromnie wypracowanych, a równocześnie nie przekończonych. To jedna strona tego udarowania Matejki.

A druga? Aby móc ją sobie uzmysłwić, spróbujmy popatrzeć na obrazy w ogóle w sposób czysto rzeczowy, to znaczy, że obraz będzie nas zajmował tak samo, jak wzorowo i pięknie wykonany jakikolwiek przedmiot albo codziennego naszego otoczenia, albo mający wartość muzealną. Będzie to więc dywan, sprzęt jakiś dobry w całym znaczeniu tego słowa, będący częścią urządzenia domowego, zegar stylowy, broń wartościowa lub tkanina. Obraz zacznie nas wtedy interesować jako płaszczyzna ujęta ramami, pokryta kolorami, mająca sobie właściwy aspekt, zależny od harmonii barw, wartości rysunkowych, a poza tym od sposobu położenia farby, i z tym związanych efektów techniki olejnej, temperowej, akwarelowej, użycia werniksu, wreszcie od jakości płótna lub gatunku papieru. Dla dokładniejszego wyrażenia myśli mojej wskażę na oddziaływanie technik egzotycznych na nasze artystyczne odczucie, np. japońskich kakemonów, chińskich porcelan, miniatur perskich, hinduskich intarsji. Na takie pojęcie obrazu, o które mi w tej chwili chodzi, wpływa naturalnie w roz-

strzygający sposób jego artystyczna wartość, zależna już bezpośrednio od ręki malarza, który go stworzył, bo ręka ta używa mu uroku na podobieństwo pociągnięcia smyczka, prowadzonego ręką olśniewającego wirtuoza. Z tego punktu widzenia rozważając istotę obrazu Rembrandta, Tintoretta, Rubensa, a dla skompletowania myśli dodam jeszcze nowoczesnych, jak Renoir lub Claude Monet, uznamy, że to jest przedmiot zrobiony ręką mistrza, mający swoje życie wewnętrzne, w sobie utajone, swoją istotę odrębną a skończoną, swoją wyraźną rację istnienia poza tendencją malarską, mniejsza o to czy realistyczną, idealistyczną, racjonalną czy mistyczną. Kilka plam farby, nieraz szkicowo położonej na płótnie, siłą elementu, wkraczającego już w granice nadnaturalne, zatracą cechy materiału, z którego powstało; tak jakby to już nie była farba olejna, płótno lub papier, w miejsce zaś nich powstało nowe ciało, które, nie przestając być tworem ręki ludzkiej, podnosi się jakby w inną płaszczyznę. To jest obraz w całym znaczeniu tego słowa. I już przyjmujemy go w zupełności takim, jaki jest z wszystkimi zaletami i brakami; to tak, jak chyba nikomu dzisiaj na myśl by nie przyszło zastanawiać się, czy *Pan Tadeusz* mógłby być inny, niż go mamy.

Z obrazów Matejki przytoczyłbym jako przykład Stanisława Augusta siedzącego w zamkowym salonie, otoczonego ludźmi swojej epoki, albo wspomnianą przeze mnie powyżej mszę żałobną u zwłok Henryka Pobożnego. Takich obrazów jest zresztą u niego więcej.

Czy udało mi się odsłonić oczom moich słuchaczy malarza Matejkę? Nazwisko to tak długo łączyło się w umysłach naszych z pojęciami pozostającymi poza nawiasem właściwej sztuki malowania. Narody normalnie żyjące, które nie przechodziły tragedii podobnej do naszej, umieją ucieszyć się zdobyczami na polu sztuki lub



Marszałek Mikołaj Zyblikiewicz

poezji bez trącania o strunę grającą tęsknotą za dobrem nieosiągniętym, marzeniem nieziszczonym, grającą żal po dobru utraconym. Epoka wczoraj przebyta trzyma nas jeszcze pod swą sugestią. Tymczasem lecimy w przyszłość i trzeba nam umieć wymknąć się z kręgu sugestii. Już, już jesteśmy poza nim. Z dnia wczorajszego robi się przedwczorajszy i z tą chwilą powinniśmy umieć popatrzeć na to przedwczoraj inaczej, niż patrzyliśmy dotąd. Uczucia, które niedawno były namiętnościami, i jako takie nie dawały się opanować, zaczynają podlegać egzaminowi i z czasem przestają być uczuciami. Już jest nam dziwno nieraz, że ojcowie nasi przejmowali się tak do głębi sprawami, które my co najwyżej uważamy za charakterystyczne dla minionej epoki.

Czy nie dzieje się coś takiego z istotą artyzmu, którą zasłaniały nam opary dobywające się z fermentu, jaki przechodziła nasza już miniona doba wczorajsza? Dzisiaj już łatwiej przychodzi mi podnieść zasłonę i ukazać może nie dosyć obserwowaną fizjonomię artysty. A może usłyszę głos: cieszymy się, że go mamy takiego jaki jest, bo nic go od nas nie dzieli.

KAROL ESTREICHER

ARTYSTYCZNA DROGA MATEJKI



I

Przyjęło się o Matejce mniemanie, że wyrósł on na gruncie naszym samorodnie. Przekonaniu temu dali wyraz jego biografowie, a źródłem tego był przede wszystkim on sam. Małomówny i nie wymowny, nieśmiały, zamknięty w sobie, z trudnością definiował swe myśli. Ani nie wspominał wiele o latach swej nauki, ani nie przywiązywał do nich zbytnej wagi. Nie słyszał nikt od Matejki sądu o współczesnym mu malarstwie, zachwyty nad dawnymi mistrzami, dyskusji o teoretycznych zagadnieniach sztuki. Nie analizował nigdy prądów i kierunków. Od poziomu malarstwa polskiego, a od krakowskiego w szczególności, odbił się od razu tak wyraźnie gdy wystąpił, tak gwałtownie wyrósł ponad nie, że nic dziwnego, iż przekonanie o samorodztwie jego sztuki, która nauczycieli właściwie nie miała, ugruntowane jego milczeniem, a zapisane przez biografów, przyjęło się powszechnie. Matejko w latach największego nasilenia swej twórczości, zapatrzony w swą misję, wierzył zapewne sam, że wyrósł niezależnie od wszystkich i że nikomu nic nie zawdzięczał. Wiedział przecie najlepiej, jak zmagał się ze samym sobą, ile przeżył zwątpień, ile przełamać musiał trudności. Czuł w sobie ciągle płomień owego natchnienia, poczętego w młodości, a spalającego jego wątłe ciało. Pamiętał swe lata szkolne spędzone pod Stattlerem i Łuszczkiewiczem, od których czuł się silniejszy i pewniejszy już wówczas, gdy nabywał biegłości ręki i poznawał tajemnice rzemiosła. Studiował

nadto bardzo krótko za granicą, wszystkiego razem półtora roku z przerwami. Potem wyjeżdżał do Paryża, Wiednia i Rzymu już jako artysta dojrzały, jedynie by odbierać uznanie. Zawsze unikał kierownictwa nad sobą, nie poddawał się krytyce. Od wczesnych lat rwał się do nieskrępowanej żadnymi więzami twórczości.

Dla ludzi, którzy żyli blisko niego, którzy starali się przenikać jego dzieła, myśl i talent, nie mógł się przedstawiać Matejko inaczej, jak tylko jako gwiazda niezwyklej wielkości, słońce, co zapłonęło na niebie polskim własnym ogniem. Porównania chybiały, bo od wszystkich różnił się Matejko temperamentem i uczuciem, a kryteria formalne nie odgrywały wtedy w sądach o sztuce tej roli, co dzisiaj. Dopiero później, i to bardzo jednostronnie, wystąpił z nimi Witkiewicz.

Skoro już o nim mowa, skoro już mowa o biografach Matejki, to stwierdzić trzeba, że choć posiadamy trzy dzieła o jego życiu i twórczości, to przedstawiają się one jako źródła, nie zaś jako monografie. Tym większą może posiadać w przyszłości wartość — lecz niemniej przykładać do nich należy ową krytyczną miarę, jaką stosuje się do źródeł. Gorzkowski przedstawia często różne fakty nieściśle, chwilowym kierowany impulsem, Tarnowski mierzy Matejkę miarą literacką, a Witkiewicz stosuje doń swe osobiste poglądy artystyczne. Wszyscy trzej żyli współcześnie z Matejką, kochali go, wielbili lub zwalczali, — ale należeli do tych, dla których Matejko aktualnie działał. Reprezentują dziś owo społeczeństwo, wśród którego wielki mistrz żył, i tego społeczeństwa poglądy na sztukę Matejki utrwalili. Nie podobna i nie możemy tego od nich wymagać, by, płynąc razem z Matejką na bystrych prądach epoki XIX stulecia, wyczuli, skąd płyną i gdzie do brzegu dobiją. Razem z naczelnym Matejką złączeni byli silnie z epoką. Lecz on dla nich

przedstawiał się tak osobliwie, wzruszał ich tak potężnie, porywał, że istotnie najprostszym, najłatwiejszym tłumaczeniem, jedynym, które mogło wyjaśnić zjawisko geniuszu Matejki, było to, w które wierzył on sam, a milcząco dawał mu wyraz, że objawił się nagle w życiu artystycznym Polski, niezależny od dziejów naszej sztuki, pierwszy mistrz na miarę światową, bez wpływów żadnych i związków pozostający.

Wpływy, związki i zależności... Kogo porywa talent Matejki, lub kto żywi zrozumienie dla jego niezwykłego temperamentu, dla poziomu, który reprezentuje, ten niechętnie będzie mówił o nich, doszukiwał się ich lub grzebał w drobiazgach czy szczegółikach. Słusznie uczuje, że nie wytłumaczą one wiele, choćby były prawdziwe i rzeczowe.

Lecz od wpływów i zależności odróżnić wypada prądy i kierunki epoki, z którymi Matejko związany był nader silnie. Drogi artystyczne Matejki były, bo być musiały, a prowadziły od polskich i od obcych źródeł. Jego samorodny talent, w młodości kształcony przez krakowskich nauczycieli, nie nagięty później przez monachijskich profesorów, choć wybuchnął z całą siłą, to jednak podsycony był — bo być musiał. Tkwi Matejko zbyt silnie w swej epoce oraz w sztuce polskiej, by można uznać, że jest niezależny całkowicie, jako fenomenalne zjawisko artystyczne. Lecz właśnie wykazanie dróg jego twórczości pozwala na sprawiedliwą ocenę jego talentu, na odróżnienie (i to jak najkorzystniejsze) od całej plejady malarzy historycznych, którzy panowali w sztuce europejskiej w połowie XIX stulecia. Szerokie oświetlenie Matejki, zarówno artystyczne jak społeczne, pokazuje dopiero wyraźnie siłę jego talentu.

Akademia monachijska, do której po ukończeniu krakowskiej szkoły pojechał w roku 1858 dwudziesto-

letni Matejko, była sławną i uznaną szkołą. To jej najświetniejsze czasy, gdy skupiła w sobie dzięki protekcji króla Ludwika I najświetniejsze, jak sądzono, talenty Niemiec. Przed laty podniósł Piotr Cornelius malarstwo monachijskie z okresu mdłego eklektyzmu i ożywił je swoimi ideami. Romantyzm jego, bo jako romantyka określał sam siebie i Nazareńczyków rzymskich, wśród których wyrósł, wnosił niewątpliwie wiele nowości w niepewne i na naśladownictwie oparte malarstwo niemieckie. Cornelius posiadał wiele siły i energii żywotnej, lecz nie posiadał bogactwa form. Fantazja jego była ograniczona, zależność od wzorów włoskiego renesansu zbyt silna, a brak mu było owego żywego, gorącego stosunku do natury, który cechował Włochów, owego zmysłowego jej opanowania. Stąd, mimo że wniósł do Monachium świeży prąd, znajdujący silne poparcie we współczesnej idealistycznej filozofii niemieckiej, nie odnowił naprawdę sztuki. Kaulbach, najbliższy jego uczeń i rzec można naśladowca, nie posiadał już tej siły, co Cornelius, a operował jego zasobem form i tematów. Stał na czele monachijskiej Akademii w chwili, gdy malarstwo niemieckie przechodziło ewolucyjnie i bez głębszych wstrząsów od romantyzmu do realizmu epoki. Zmieniały się tematy i ujęcia obrazów, lecz nie wiele zmieniał się ich wyraz. Mimo to w połowie wieku, gdy Matejko pojawił się w Monachium, sława uczelni była bardzo znaczna. Idealizm niemiecki, skłonność do metafizyki i spekulacji święciły ciągle tryumfy w ocenie obrazów, i malarz, gdy posiadał rutynę rysunku i kompozycji, mógł spokojnie nimi operować, choć były to suche formy bez wewnętrznego życia. Nielatwo przychodzi wydać sprawiedliwy sąd o tej epoce, w której wiele indywidualności zgubiło swoje talenty, mimo rzetelnej pracy i zapału. Nabyte wówczas skostnienie form spra-



Bitwa pod Warną



Wrocław, dnia 4 października 1944 r.

wiło, że — mimo kolosalnej produkcji — Monachium nie było w stanie wytrzymać konkurencji innych środowisk sztuki w Europie, przede wszystkim Paryża, gdzie żywe i bezpośrednie odczucie natury zaszczerpił talent Eugeniusza Delacroix. Historycznego malarstwa monachijskiego, któremu hołdował w pierwszym rządzie Kaulbach, był również przedstawicielem Piloty, mniej twardy od Kaulbacha, bo już realista, nie romantyk, nie poddający się owej przykrej konturowości form, lecz za to nader ścisły i obiektywny reżyser swych obrazów. Działać zaczęły w Niemczech w latach czterdziestych XIX wieku wpływy francuskie. Przeniknął tu Delaroche i jego szkoła z całym swym akademizmem i ścisłym wzorowaniem się na modelu. Odpowiadało to solidnej naturze niemieckiej. Lecz podczas gdy Delaroche czy Couture, czy belgijscy jego uczniowie Gallait i Bièfve wnosili do swych historycznych kompozycji dużą skalę wdzięku, żywy i silny koloryt, — Piloty poprzestał na wypracowanym, myślowym czysto stosunku do modelu i tematu. Literackimi byli i Francuzi, bo taki był wówczas powszechny prąd, i kto chciał zaspokoić pragnienie monumentalności, dążność do wielkich kompozycji i nadzwyczajnych efektów, ten podejmował temat historyczny. Lecz Piloty zagubił się w obiektywizmie, w poszukiwaniu iluzji, w teatralności scen długo studiowanych, archeologicznie wiernych, ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy i oświetlenia. Mimo to nie było u niego prawdy, nie było światła, a co gorzej, wszystko ginęło w spalonych tonach nadających całości martwość. O ileż wyżej stanie później w Niemczech Menzel, pełen życia, śmiałości i wdzięku artysta, o niezwykle szerokiej skali zainteresowań.

Odpowiadając gustom szerokich mas mieszczaństwa, historyczne malarstwo Kaulbacha i Piloty'ego po-

szło po linii najmniejszego oporu, monumentalność maskując dramatyczną anegdotą, nastrój starając się wywołać kolorytem ciemnym, mdłym lub zciemniałym, gubiąc swój profil artystyczny w poprawności perspektywy i kompozycji. «Ekscelencjo — zapytał raz jeden z malarzy Piloty'ego — jakież to nieszczęśliwy wypadek maluje Pan tego roku?», a w pytaniu tym, pełnym naiwnego humoru, tkwiło wiele prawdy. Nic dziwnego też, że mimo poparcia najbardziej oficjalnych sfer, mimo pochwał na salonach, medali, nagród i uznania, owo historyczne malarstwo niemieckie od Corneliusa, Kaulbacha i Piloty'ego idące, nie mogło się dalej rozwijać. Stanęło na martwym punkcie już w połowie wieku XIX.

A stało się to tym bardziej, że równocześnie z Francji szedł ruch bez porównania szerszy w swych założeniach artystycznych, bogatszy w inwencję, żywszy kolorystycznie. Realizm francuski, czasowo współczesny niemieckiemu, przeprowadzić miał sztukę europejską do o wiele ważniejszych rezultatów. Francuzi, będący przede wszystkim kolorystami, nawet w okresie klasycyzmu nie poddali się owemu stłumieniu barw, które w Niemczech tak smutne wydało owoce. Posiadali oni o wiele żywszy stosunek do natury. Stąd oddziaływali zawsze na Niemcy, a nigdy nie było odwrotnie. Stąd największe talenty Niemiec z drugiej połowy XIX stulecia z Menzlem na czele są tak bardzo francuskie, tak bezpośrednio jest ich sztuka.

Lecz jakkolwiek bądź, mimo anemiczności formy, filozoficzno-historyczne malarstwo pierwszej połowy XIX wieku odegrało swoją rolę. Zarówno przez swych francuskich przedstawicieli, jak niemieckich, a później nieco angielskich zaspokajało tęsknotę za monumentalnością kompozycji, która przetrwała wiek XVIII. Zastąpiło ono malarstwo religijne ubiegłych stuleci, dając pożywienie

fantazji, podniecając kreacjami swymi myśl i uczucie. Po krótkim okresie klasycyzmu, który nie był w stanie przeniknąć głębiej i szerzej zapanować, malarstwo historyczne zaspokajało przyrodzony człowiekowi głód wzruszeń i widowiska dekoracyjnego. Budziło ciekawość, poruszało równowagę efektami tanimi nieraz, lecz niemniej skutecznymi. Było epiczne bez tego wdzięku, który kiedyś posiadali włoscy malarze, uczyło, propagowało, zaciekawiało szerokie masy mieszczaństwa, wierzącego w oficjalną nieraz historię.

I stąd płynie, że mimo iż Cornelius czy Kaulbach, Delaroche czy Piloty (a obok nich wielu ich uczniów lub naśladowców) nie wzniesli się na najwyższe rejony arcyzmu, tworzyli jednak tak łatwo, szybko i efektownie, oddziaływując na wzmożone uczucie, znajdując zrozumienie i przystęp.

A Matejko? Opuściliśmy go w chwili, gdy młodym, dwudziestoletnim chłopcem przybył do Monachium, przedstawiając swój dorobek Kaulbachowi, który, poznawszy się na jego talencie, przyjął go do Akademii. Widzieliśmy owe główne prądy, które przenikały szkołę monachijską. Wiał z niej mimo bogactwa tendencji chłód form, który doskonale wyczuł Matejko. Już było za późno na naukę. Budził się w nim talent, przeżyła całą siłą wyobraźnia. Rozumowy, poprawny, mdły poziom sztuki monachijskiej nie mógł Matejce odpowiadać.

Na czym jednak polega wielkie, zdaniem moim, znaczenie monachijskich studiów Matejki, większe znacznie, niż to się na ogół przypuszcza, skoro malarstwo, które tam zobaczył, nie wywarło na niego wpływu, a szkoła, do której wstąpił, nie odpowiadała mu?

Zetknął się w Monachium z tym, co w duszy jego od lat budziło się coraz silniej. Zetknął się z wiarą w posłannictwo sztuki, w jej misję społeczną, bo o służbie

idei była tam ciągle mowa ze skrupulatnością iście niemiecką. Braki koloru i fantazji nagradzali sobie malarze monachijscy przekonaniem o swym powołaniu: «Maluję ducha Bożego, który przejawia się w historii» — mówił o sobie Kaulbach. Czyż mógł Matejko tego nie widzieć, nie zastanawiać się nad tym? Czyż mógł w latach, gdy chłonność jest najsilniejsza, dusza najwrażliwsza, nie spostrzec zarówno form artystycznych, jak i idei, co je ożywiały? On, który z taką dokładnością analizował każdy przedmiot przeszłości, on który czynił samodzielnie studia i wczuwał się w zdarzenia przeszłości? Wydaje się mocno nieprawdopodobnym, by Matejko zamknął się jedynie do szkolnego rysunku, by nie patrzył, nie słuchał, nie spostrzegał. Może nie brał żywego udziału w dyskusjach niemieckich, bo wrodzona małomówność i brak znajomości języka przeszkadzały mu, ale z pewnością analizował, chłonał w siebie. I wówczas spostrzegł potwierdzenie swego wyniesionego z Krakowa zamiłowania do malarstwa historycznego, potwierdzenie swoich myśli zasadniczych.

Tych wszystkich, co pragnęliby się upierać przy samorodztwie dróg artystycznych, a nawet stylu Matejki, i twierdzili, że on nic nie spostrzegał w Monachium i że niewiele się tam nauczył, — odesłać trzeba do pamiętnika Izydora Jabłońskiego. Jabłoński opisał nam dokładnie pobyt Matejki w Monachium, zanotował wiele szczegółów. Sam zdaje się nie spostrzegać, jak wielkie znaczenie miał ten pobyt dla Matejki. Niemniej pamiętnik Jabłońskiego to niewyczerpana kopalnia wiadomości o malarskim życiu Matejki, która — kiedyś umiejętnie wyzyskana — oświetli niejedną stronę jego twórczości. Jak później w Rzymie przejmie się Matejko malarzami włoskimi z XV stulecia i echa aniołów Melozza da Forlì odnajdziemy w dekoracji Mariackiej świątyni — tak

teraz w Monachium studiuje Matejko gwałtownie i chłonie w siebie sztukę tamtejszą. Wątpiący, by Matejko w Monachium cokolwiek skorzystał, wyczytają u Jabłońskiego, jak studiował on obrazy Corneliusa, Overbecka, Kaulbacha, jak się o nich ujemnie lub pochwalnie wyrażał, jak dyskutował zapalczywie z kolegami polskimi, jak zwiedzał, poznawał, studiował. Opowiada Jabłoński, jak dużo gadał ten zwykle małomówny człowiek, jak przejmował się tym, co widział, a nigdy nie opanowało go zniechęcenie. Z partykularza artystycznego, jakim był Kraków, wydostał się Matejko na wielki świat sztuki. Zapał jego wzrósł wtedy. Piloty go zastanawiał, porwał Delaroche, ale przykuł wzrok przyszłego twórcy *Grunwaldu* i *Wary Rubens Bitwą z Amazonkami*. Ów pożar, który w Matejce płonął, widzieli jego koledzy, nie darmo nazywali go Napoleonem. Że nie znał dostatecznie języka, to nie może mieć zasadniczego znaczenia. Koło niego była znaczna grupa kolegów Polaków, którzy po niemiecku mówili i którzy pomagali mu przy studiach. Idee malarskie, które wtedy ożywiały monachijską szkołę, z pewnością znalazły przystęp do umysłu Matejki.

Wielkie znaczenie monachijskich studiów Matejki nie leży w zasobie form czy biegłości ręki, które Matejko mógł tam zdobyć lub pogłębić. Ale spostrzegł on to, co już piastował w sobie, a co nieśmiało sam przed sobą widział, że najwyższe zadania i cele otwierają się przed malarstwem historycznym. Znalazł potwierdzenie tego, co w Krakowie w rozmowach Łuszczkiewicz poruszał, czego nie było jeszcze w Polsce, a do czego grunt był w społeczeństwie jak najbardziej podatny. Idealizm Corneliusa i Kaulbacha, historyzm Piloty'ego utwierdziły Matejkę w tym, w co chciał wierzyć.

Lecz wybrał inną do tego celu drogę. Żywszą, bardziej bezpośrednią formę, która przepychowi jego wyo-

braźni odpowiedziała lepiej, która pozwalała mu się w pełni wypowiedzieć i wyżyć. Wielkie płótna i kompozycje leżały w duchu epoki. Ceniono je wyżej i stawiano na pierwszym miejscu przed studiami z natury, w których rzetelny artysta zamykał nieraz głębie swego spojrzenia na świat. Racjonalizm epoki wierzył w możliwość obiektywnego odczytania przeszłości i z tego skorzystał Matejko. Lecz o ile zarówno staranni i wyrozumowani artyści, jak Delaroche czy Piloty, spoglądali na przeszłość chłodnym spojrzeniem i rozstawiali swe postacie w obrazach, Matejko dał się porwać formie, unieść jej nieokiełzaniu, użyć nadmiaru i zbytku, wprowadzić zamęt w akcesoria i w postacie. Jest w nim jakieś udręczenie formą, cierpienie, — słowem są wszystkie akcesoria baroku, wyzwolone przez niego i użyte po raz wtóry, co wahał się uczynić inni współcześni malarze. Matejko nie nadaje ludziom obiektywnego piętna, nie oddaje ich naprawdę, wbrew temu, co chciano, aby czynił, w co sam może wierzył, że czyni. Postacie, grupy, portrety, kompozycje, choć oparte na drobiazgowych studiach archeologicznych, są jego postaciami, są wyłącznie jego indywidualnymi koncepcjami. Im bardziej oddalamy się od epoki Matejki, tym silniej występuje jego patetyzm, przesada form, niepokój, zasadnicze cechy malarstwa baroku — nie wahał się użyć tego słowa, — bo Matejko jest spóźnionym barokistą, jest, o ile można rzecz stwierdzić, ostatnim barokistą w Europie i jako taki, a nie jako akademicki malarz będzie ceniony. Właśnie to, co często raziło współczesnych, brak umiaru, teatralność, przepych, niejasność, przesada, jakieś siły skłębione i stłumione w konturze i w kolorze, są zaletą Matejki, bo uchroniły go od czczego akademizmu. I jako barokistę oceniać przyjdzie Matejkę w chwili, gdy oddalimy się od niego dostatecznie. Dojrzymy wówczas jego

wizje nierealne, jego kompozycje takie, jakie są, z reksomymi błędami, z przepychem szczegółów i akcesoriów.

Przeczy temu pozornie stosunek Matejki do Stwosza i do gotyku. Na zależność Matejki od Stwosza zwracano uwagę parokrotnie (pierwszy M. Sokołowski), dowodząc, że sztuka Matejki w Mariackim ołtarzu znalazła swe ważne źródło. Tak jest istotnie. Nie ulega wątpliwości, że patetyzm i uczuciowość, niepokój i ekspresję, przerost formy, a dalej nawet takie szczegóły, jak twarze zawsze napięte, przeorane zmarszczkami, zmęczone, lub takie motywy, jak gra fałdów szat i zakrywanie nimi ciała, zdobył Matejko dzięki wpatrywaniu się w arcydzieło Stwosza. Mało który mistrz średniowieczny może się poszczycić równie bliskim wpływem przeniesionym w odległe czasy. Dekoracyjność Stwosza wyzyskał Matejko całkiem świadomie przy polichromii Mariackiej; niektóre figury i poszczególne motywy są tam jakby dalszym rozwinięciem Stwosza, tak że śmiało nazwać możemy Matejkę uczniem gotyckiego rzeźbiarza. Ale może to sprzeczność z tym, co powiedziano wyżej o Matejce, deklarując go jako barokistę? Jest to sprzeczność pozorna i należy ją wyjaśnić.

Oto Stwosz jest także barokistą. Wiadomo, że ów okres rzeźby późnogotyckiej z przełomu w. XV na XVI, kiedy Stwosz działał w Krakowie i w Norymberdze, doprowadzając formy gotyckie do krańcowego wysiłku, nosi w dziejach sztuki miano gotyckiego baroku. Wiadomo, że Stwosz jest największym, najgenialniejszym przedstawicielem tego kierunku, który na nim się właściwie skończył. Kto z rzeźbiarzy późnogotyckich poszedł dalej niż Stwosz w niepokojach, w ekspresji formy, ten popadł już w manierę. Barok gotycki został też nagle przerwany przez renesans idący z południa, lecz odżył

w Niemczech, a także u nas w XVII i w XVIII w. Formy późnogotyckie tak dalece odpowiadały artystom tego czasu, iż często nie wahali się oni gotyckich rzeźb po pozłoceniu wstawiać w barokowo gięte ołtarze. Dowód to czysto formalny, a bardzo rzeczowy, pokrewieństwa istoty obu stylów. Nie ma więc zasadniczej sprzeczności w tym, iż Matejko swą nawskróś barokową naturą tak żywo przyjmował sztukę Stwosza.

W określaniu baroku Matejki idźmy dalej. Uważa się, że był realistą. Do realizmu XIX stulecia zaliczono tego romantyka tematów (co niżej jeszcze znajdzie swoje wyjaśnienie), tego barokistę form. Dlaczego? Czy tylko dlatego, że działał współcześnie z Pilotym, Munkacsym, Makartem, z Courbetem i Milletem, czy może dlatego, że «realnie» malował swoje wizje, nie pobielając na kształt duchów swoich postaci, jak to czynili niemieccy Nazareńczycy, ani ich nie słodząc, jak Prerafaelici angielscy? Czy może wtłoczono go w ramy realizmu, bo «prawdziwie» pojmował malarstwo historyczne, kostium, architekturę, przedmioty, poddając to wszystko skrupulatnym badaniom archeologicznym, co współczesnym imponowało? Lub może nazwano go dlatego «realistą», że jego wizje mają siłę narzucającą się i że mało kto z Polaków po Matejce wyobraża sobie bitwę pod Grunwaldem inaczej, niż on ją wymalował?

Jedną z cech sztuki barokowej, rzeźby szczególnie, ale i malarstwa i architektury, jest to, iż swe nierealne zamierzenia, fantazje, wizje, pomysły przeprowadza możliwie realistycznie, by je tym silniej narzucić widzowi. To najlepszy sposób zamaskowania nierealnej treści i urzeczywistnienia złudy. Stąd sztuczki perspektywiczne w architekturze, stąd nieba otwierające się na sklepieniach kościołów, stąd oświetlanie rzeźb z ukrytych źródeł światła. Jest rzeczą powszechnie wiadomą, iż barok

przybiera pozory realizmu, by tym silniej działać na widza i przekonać go. Dlatego też i Matejko może być w pewnej mierze nazwany realistą. Gdzie barok perspektywą ludził widza, tam Matejko działał akcesoriami, gdzie barok uplastyczniał się kontrastami światła i cienia, tam on występował z dyktaturą jednego koloru, byle to, co w duszy swej przeżywał, wpoić gwałtownie w widza. Nie ma u Matejki jawnej deformacji, mającej na celu ekspresję, ale jest ukryta. Podobnie w baroku; na pozór rzeźby barokowe można by ożywić, ale tylko na pozór. Matejkowska Polska, gdybyż taka była, jaką on wymalował, byłaby pełna zdecydowanych charakterów i siły wewnętrznej. Sztuka baroku to często sztuka bardzo tendencyjna, wszak nawet pewien jej okres utożsamiono, i słusznie, z kontrreformacją. Dla celów, które mu przyświecały, barok niejednokrotnie poświęcał swą formę, nie pogłębiał jej, lecz powiększał ją nadmiernie, rozprzestrzeniał, wyginał, tłoczył — słowem postępował z nią najdowolniej dla uzyskania wyrazu. Nie ma u artystów barokowych, u Rubensa czy u Le Bruna, czasu ani miejsca na jakieś samozachwyty, na pieszczonienie się i wygładzanie formy. Męczeństwa świętych, tryumfy wiary, zwycięstwa monarchów nie wymagały poezji, lecz siły. Wszystko w nich musiało nosić maskę prawdziwości, pod którą kryły się najróżniejsze motywy artystyczne. A Matejko? — czyż postępuje inaczej, gdy wprowadza zgiełk figur i zamęt nieprawdopodobny w *Bitwie pod Warną*, lub gdy malując dumnych arystokratów pozuje ich na wspniałych hetmanów. To tej samej wartości realizm, co realizm baroku, bardzo daleki od obiektywizmu, ale uprawdopodobniający wizję. Streszczam się: realizm form Matejki jest pozorny, jak pozornym jest realizm baroku.

Matejko nie jest kolorystą — mówią dzisiaj jego

przeciwnicy. Istotnie nie buduje on formy przez kolor, jak wielu Francuzów to czyni, jak weneccjanie to robili; lecz przecież każdy, kto spojrzy na *Hold pruski* lub kto ujrzy *Batorego*, ten uderzony zostanie przede wszystkim kolorem. Matejko — wyjaśnić trzeba — nadużywa koloru, nie stara się go zharmonizować. Uderza od razu *fortissimo*, bo go porywa przepych jednego tonu czerwieni czy złocistości. Pod tym względem bliski jest Rubensowi. Nie ma w nim nic z renesansowego spokoju florentczyków, z hamowanego umiaru klasyków. Niepokój występuje i tutaj, tak jak w całym jego życiu. Nie darmo, gdy umierał, ostatnimi jego słowami było, że «pragnie się uspokoić».

A przyczyna, a powód, że użył tych form, a nie innych? Może zbyt śmiałym będzie twierdzenie, które teraz wypowiem, może wyda się zbyt paradoksalnym, nie popartym dostateczną ilością faktów i analizą szczegółów. Skoro już barok został tu wspomniany, skoro został wciągnięty do oceny i wytłumaczenia Matejki, jest miejsce tu powiedzieć, że to prąd, który polskiej duszy odpowiedział najlepiej i stwierdzić należy, że to jest nasz narodowy styl artystyczny, który w Polsce znalazł zrozumienie największe. Wypowiedział się w naszych kościołach, wypełnił je po brzegi swym przepychem, wtargnął w życie sarmackie, ubrany w stroje wschodnie, rozprzestrzenił się w naszej literaturze i panował tam niepodzielnie swą grandelokwencją. Przeniknął do głębi, do szpiku nasz charakter narodowy, nasz obyczaj, nasze dusze. On sprawił, że życie nasze było w przeszłości malownicze, buńczuczne, huczne i nieokiełzane. Miał swoje wady, zaszczepił je nam — na zawsze, jak sędzę, — lecz równocześnie nie pozwolił zatonać nam w morzu germańskim, ani spełznąć wśród bładości zachodniej Słowiańszczyzny. Jeśli Matejko miał jakąś intuicję na-

rodową, a miał ją w stopniu najwyższym, on świeżo przez falę polską zagarnięty, — to musiał być barokistą!

II.

Lecz Matejko był nie tylko zjawiskiem artystycznym, był także zjawiskiem literackim i jako taki musi być wzięty pod uwagę, jeśli się go pragnie wszechstronnie zrozumieć i ocenić. Literacki punkt widzenia w sztuce dostatecznie był zwalczany przez tych wszystkich, którzy — porwani szczerym zapalem — wierzyli w sztukę dla sztuki samej, w czystość formy, w budowanie przez kolor. Ale nawet ci znajdują w Matejce ekspresję szczegółów i ich bogactwo aż do nadmiaru prowadzące, o ile ich negatywny stosunek do jego stylu i formy nie nakaże go całkiem potępić. Lecz kto pragnie zrozumieć Matejkę na tle życia polskiego, dojrzeć jak z naszej gleby wyrasta, musi literacką stronę jego twórczości wziąć pod uwagę.

W tym miejscu mała dygresja i proszę autorowi darować, jeżeli gwałtownością jej psuje główny wątek tematu. Idzie o stosunek badaczy do Matejki — owych modzie poddających się zoilów lub historyków sztuki zbyt nieśmiały, by się odezwać. Witkiewicz, choć go można usprawiedliwić, wszystkiemu winien! On bowiem targnął się w swoim czasie na Matejkę, uderzył weń talentem literackim (bo pędzłem mu nie dorósł) i utwierdził przekonanie, że kto jest postępowy, modernistyczny, obiektywny, naukowy, kto zna się na sztuce, kto ma w niej coś do powiedzenia, ten może uznać talent Matejki, ale nie śmie go bez zastrzeżeń chwalić. Wolno tylko «przemycić» jakiś dodatni sąd o Matejce. Od Witkiewicza czasów Polska artystyczna, mimo że ją Matejko pociągał, jeśli nie porywał nawet, musiała się

wstydzić tych uczuć — pod groźbą samego Montparnassu! Więc wśród polskich malarzy nie śmiał się do Matejki przyznać plenerysta i impresjonista, chyba że Witkiewiczowski chwycił się aksjomatu: «szczegóły świetne — całość licha» — więc jakiś futurysta powojenny, który by uległ wyklęciu z kawiarni, gdyby pochwalił Matejkę jako takiego, wyszukał w nim «czystą formę», — a paryski kolorysta uważa za stosowne dzisiaj chwalić jedynie szkice do obrazów. Od Witkiewicza czasów przyjęło się, że Matejki generalnie pochwalić nie wolno i metodę tę przejęli wszyscy ci, co później o Matejce pisali: najpierw piorą Matejkę niemiłosiernie i czyszczą z błędów perspektywy, kompozycji i (największego grzechu) tematu, a potem dopiero przyznają, że był genialny. Wolno zapytać, jakaż w tym logika? jaki sens postępowania? gdzie osławiona «metoda naukowa», o której się tyle słomy młóci? Matejko, jak wszyscy wielcy artyści, miał swoją manierę i tę można uznać albo nie. Można ją scharakteryzować i ocenić, można zganić i odrzucić. Ale zganić i pochwalić równocześnie — to niekonsekwencja, to także tchórzostwo i snobizm. Wolę stokroć tego, co powie o Matejce, że mu się on nie podoba, bo to malarz tematowy, zły kolorysta i jednostajny, wolę paryskiego krytyka, który obojętnie przejdzie koło Matejki, niż polskiego historyka sztuki, co obwarowawszy się różnymi «wprawdzie», wyduci w końcu pochwałę. Pierwsi nie rozumieją i nie spostrzegają — wolno im, — a drugi bądź nie wie, bądź nie ma charakteru. Matejkę trzeba brać takim, jakim jest! Nikomu, co pisze dzieje renesansowego malarstwa włoskiego, nie przychodzi do głowy wymagać, by Botticelli, Michał Anioł czy Leonardo byli inni, niż są, — ale Matejkę uważa się ciągle za stosowne poprawiać i tłumaczyć wstydliwie za to, że jest Matejką. Niedawno pewien historyk sztuki, ogłaszając studium

o jednym obrazie Matejki stwierdził, iż pierwotna koncepcja obrazu, po wprowadzeniu przez artystę zmian idących w kierunku skłębienia figur i powiększenia zamętu, została popsuta. Nie był ów badacz zdolnym dostrzec głębszych przyczyn, które kierowały twórcą *Grunwaldu*, gdy odbiegał od szablonu i akademizmu. Rozróżniają dzisiaj nasi «matejkolodzy» jakieś okresy twórczości mocniejsze i słabsze u Matejki, zasugerowani tym — jak jeden z nich pisze — że «na każdym kroku mści się na Matejce jego tematyczność i przedmiotowość». Na sądach badaczy sztuki Matejki ciąży bowiem francuski punkt widzenia. A tymczasem zastosować tu trzeba swoistą metodę. Nikt nie zaprzeczy, że Francuzi w XIX wieku posiadają w sztuce rolę przodującą, podobnie jak kiedyś w XV stuleciu mieli ją Włosi. Płyniemy ciągle w wielkim prądzie sztuki francuskiej. Nikt jednak myślący kategoriami historycznymi nie powtórzy dzisiaj o malarstwie flamandzkim lub o rzeźbie niemieckiej XV wieku, owego zdania Vasarego «questa maniera goffa e brutta», dlatego, że odmienne to formy od renesansowych. Metodę sprawiedliwej, rzeczowej oceny zastosuje kiedyś historia sztuki do rozmaitych artystów XIX stulecia, którzy nie szli za nastrojami francuskimi. Matejko będzie jednym z pierwszych malarzy, którzy należycie zostaną wówczas osądzeni. Na razie do tego daleko. Na razie są przy głosie ci płytcy a wymowni badacze i uczeni, którzy w XIX w. nie widzą nic innego tylko Francuzów lub ich naśladowców (Focillon). Podobnie postępują i Niemcy tylko na odwrót i z większą pedanterią. Stąd w «manuelach» i «handbuchach» rozmaici wielcy artyści narodowości lekceważonych przez autorów są pomijani lub zbywani. Wiele wody jeszcze upłynie nim pojawi się sprawiedliwa szkoła naukowa, wnika-jąca w ducha sztuki u Polaków czy Skandynawców na

przykład, czy innych lekceważonych artystycznie narodowości. Poddawać się jednak ze strony naszych badaczy temu prądowi i przynosić go do naszej literatury naukowej nie ma co. Z tą metodą powinno się raz skończyć!.. Lecz wróćmy do głównego tematu.

Czasy, w których wyrósł Matejko, to okres, gdy romantyzm wielkiej emigracji przeniknął naprawdę do Polski i zaczął wydawać owoce. Wszystko to, co między powstaniem listopadowym a wiosną ludów dokonało się na polu polskiej literatury we Francji, dopiero około połowy wieku przeniknęło do kraju i znajdowało u młodego pokolenia zrozumienie. Na pokolenie, które przyszło pierwsze po nich, poczęli melodią swej poezji oddziaływać nasi romantycy. Mesjanizm począł się rozprzestrzeniać po kraju, kojąc żale i bóle doznanych zawodów. Był i drugi prąd, bardziej rozumowy, racjonalistyczny, który społeczeństwo ogarnął w tej epoce z siłą ogromną, również przynosząc ukojenie. To historyzm, jaki pod wpływem rozwoju nauki przejmował ludzi do głębi, rozbudzając w nich coraz szersze zamięłowanie do narodowej przeszłości. Rzucono się do badania naszych dziejów, gromadzono do nich źródła, zatroskano się o pomniki przeszłości, szukano. Naród, zagrożony w istnieniu, znalazł w poezji ucieczkę i ukojenie przed zagładą, a w historii począł szukać przyczyn i lekarstwa.

Na wrażliwą duszę Matejki oba prądy z przeciwnych — zda się — poczęte dążności, bo z mesjanizmu poezji i z racjonalizmu nauki, oddziaływały silnie, tak silnie, iż wskazały mu drogę, rozbudziły w nim wrodzone zamięłowanie. Już w młodości przeczuł swoją misję, a w miarę lat i postępu dzieł rosło w nim poczucie jej ważności.

Należy tu choćby pokrótce wspomnieć o literackich źródłach twórczości Matejki. Dziedzina to całkiem zanie-

dbana, nad którą nikt się nie zastanawia, ani nikt nie stara się jej zgłębić. Skąd ten człowiek tak znał dzieje Polski tak źródłowo, tak do gruntu je poznał? Trzeba być bardzo obznajomionym z naszą historią, by tematami obrazów Matejki się rozkoszować, by rozumieć, tak jak on rozumiał różne postacie. Historyczne źródła Sienkiewicza interesują wielu; toczy się nawet dyskusje i spory na ich temat, ale źródeł Matejki jakoś nikomu nie przyszło do głowy zbadać. Okazałoby się wtedy, że nie (jak się to powszechnie przypuszcza i nie wiadomo dobrze na jakiej podstawie) Szujski czy Tarnowski inspirowali Matejkę, choć ich wpływu nie należy wykluczać, ale że on sam się inspirował czytując dokumenty, kroniki i opracowania. *Historia* Długosza na przykład dostarczyła mu wielu tematów i od Długosza przejął Matejko ową pasję do kreślenia zdecydowanych i mocnych charakterów, zarówno w złym, jak w dobrym. Dalej cykl *Dziejów cywilizacji w Polsce* ma swoją myśl historyzoficzną, piórem Matejki nawet opisaną. Co skłoniło Matejkę do takiego ujęcia? Czy nie romantyczna nasza poezja, w której się rozczytywał? Niejedno z niej zaczerpnął. Z niej wziął wiarę w swe przeznaczenie.

Był Matejko człowiekiem inteligentnym, bystrym, lecz jednostronnym. Był naiwny, co często zdarza się u wielkich artystów wierzących w siebie, a zapracowanych do cna i odsuniętych tym samym od życia. Pomaćwiać go o szczupłość inteligencji, jak to czynił Witkiewicz, opierać na tym twierdzeniu jakieś sądy i wyciągać przesłanki — jest dużą nieznanomością duszy i charakteru Matejki. Człowiek nieefektowny nie jest jednoznaczny z człowiekiem nieinteligentnym, tak samo jak naiwność nie świadczy zaraz o głupocie, a religijność o zacofaniu. Matejko posiadał bystrą inteligencję, a jeśli może być mowa o jakiejś słabości jego charakteru, to

chyba o zarozumiałstwie, które u ludzi, co czegoś wielkiego dokonali, nazywamy zazwyczaj poczuciem misji. Jaka była ta misja, którą Matejko widział przed sobą, wyjaśnię niżej, — faktem jest jednak, że nie pozwalała mu ona malować inaczej. Przyjaciele, jak Jabłoński czy Tarnowski, zwracali mu wielokrotnie uwagę (zawsze ostrożnie i delikatnie, by go nie urazić) na wartości klasycznej kompozycji, na pejzaż, harmonię form i czystość kolorów. Wskazywali mu na wielkie nazwiska artystów włoskich jako na wzory, na Francuzów współczesnych. Zapytany, dawał Matejko odpowiedź, lecz zawsze wypadła ona niezmiennie: nie mógł, a nawet nie chciał nikogo naśladować. Poczucie zadania, które miał do spełnienia, poczucie misji, silniejsze w nim było od wszelkich celów artystycznych.

Matejko wybuchowy, nerwowy, gwałtowny, wierzył, że powołanym jest do spełnienia zadań i celów w narodzie. Skończyło się królestwo ducha Mickiewicza i Słowackiego, lecz on był wykładnikiem ich dalszym, ich dziedzicem w linii prostej. Jego malarstwo ma uczyć, ma prowadzić, ma sprawiać, że naród, poznając przeszłość taką, jaką on ją widział w mesjanicznym jakimś uniesieniu malarza i poety zarazem, — będzie szedł drogami do wielkości i sławy, naprawi swoje błędy, podniesie się z upadku, obudzi z długiego snu. Stąd każdy przedmiot w jego obrazie posiada symbolikę i ukryte jakieś znaczenie: krzesło nogą brutalną kopnięte, zegar dziejowy, rękawiczka rzucona, portret wiszący na ścianie, kwiaty uwiedle, miecz, książka psalmów pokutnych; Stąd każda osoba w obrazie znaczy podwójnie swą rolę: nie tylko jako historyczna postać, która w biegu dziejów się pojawiła, lecz także jako ta, która za nie jest odpowiedzialna. Stąd kompozycja często zmieszana i chronologicznie nieprawdziwa: Rejtan na sejmie jaki się nie



Stańczyk
Szczegół z Hołdu Pruskiego.

odbył, Uniwersytet w ciągu stulecia na jednym pomieszczonej płótnie, czy długi cykl cywilizacji w Polsce, czy wreszcie ów zamyślony Stańczyk z twarzą Matejki. Jego obrazy przedstawiają dramat dziejowy o wielu aktach. A on wyznacza sobie w nim rolę bynajmniej nie ostatnią. Mimo błazeńskiej szaty purpura to królewska, w którą się stroi. Wierzy bowiem, na równi z romantykami, przejęty do głębi ich mistycyzmem, w królestwo swego ducha. Od zamierzonych przez Mickiewicza *Dziadów* poprzez Słowackiego *Króla Ducha* wiedzie droga prosta do *Stańczyka* Matejki. W chwili, gdy zamilkli romantycy, on podjął ich pieśń. Ma wiarę mistyczną w potęgę swego arcyzmu, najwyższe o sobie przekonanie. Wierzy, że *Dziewicą Orleańską* obudzi Francję dla Polski, że malując patronów czeskich zwiąże silnie dwa narody, że ofiarując *Sobieskiego* do Watykanu, przypomni światu zasługę Polski. Nie waha się w pewnym momencie wyraźnie swej roli określić, ku zgorszeniu tłumu.

Królestwo Ducha w dziejach myśli polskiej czeka jeszcze na swego historyka i porównawczego badacza. Byłoby może za wcześnie, gdyby dzisiaj ktoś podjął ten temat, bo wielu wypadków i zjawisk jesteśmy jeszcze za blisko. Lecz kiedyś, gdy oddaleni będziemy dostatecznie od epoki XIX stulecia, owa romantyczna myśl znajdzie opracowanie, a Matejko ważny w nim rozdział. Sądzę, że nie mamy się co wstydzić tego zjawiska. Dotychczas opanowani jakąś nieśmiałością ukrywamy przed samymi sobą wiele prawd o życiu polskim, jedynie oglądając się na to, co się nadaje do zagranicznej «propagandy», która jakoś ciągle chybia celu. O Matejce wolimy nawet nie myśleć, a głośno boimy się powiedzieć, że uważał się za jednego z wodzów Polski, jakby to jego przekonanie było czymś złym, brzydkim, niezdrowym.

Matejko wierzył, że był Królem-Duchem narodu. Powiedział to wyraźnie, oświadczył to publicznie, w roku 1878, a słowa jego pod tym względem nie były dwuznaczne, mimo że taki sens nadaje im Tarnowski, chcąc «oczyścić» Matejkę z niemilego mu zarzutu, iż uważał się za przodującego w narodzie, i to jeszcze w myśl teorii Słowackiego! Zapewne, że nie wierzył Matejko w reinkarnację tak, jak ją rozpalony towianizmem umysł Słowackiego widział. Nie. Lecz uważał, że w chwili, gdy nastąpiło *interregnum*, on dzierży w narodzie rząd dusz. I bodaj czy tak nie było, zważywszy pełne egzaltacji uwielbienie, jakim go darzyła cała Polska, i wpływ jaki wywierał. Cokolwiek bądź, trzeba było wielkiego artysty i niezwykłego wirtuoza, ażeby na tej strunie grać i wygrać!

Mniejsza o to, że w naiwności, jaka tylko wielkim artystom przysługuje, doznawał bolesnych zawodów: przekonanie o swoim posłannictwie utwierdzało w nim sztukę, pozwalało mu tworzyć. Ma o sobie najwyższe pojęcie, bo chce być tylko sobą. Jakiś nakaz wewnętrzny nie pozwala mu się na nic oglądać, gdy tworzy. Ów nakaz to mistyczna wiara w rolę którą spełnia. Stąd każde powodzenie, uznanie, hołd przyjmuje jako objaw należny. Cieszy się, że jego sztuka spełnia swe zadania. Forma jej? błędy, które mu zarzucają? — Matejko zdaje się pa- trzeć dalej, widzieć w przyszłość. Dlatego nie ogląda się na współczesnych sobie — ale im dyktuje swą wolę. Jest Matejko pod tym względem fenomenem rzadkim, ale nie jedynym w dziejach sztuki. Lecz tylko u największych spotykamy podobną wiarę.

I nie wolno mu z tego czynić zarzutu, bo musimy go brać takim, jakim jest. Dzięki temu urósł tak silnie, posiadał tyle mocy, uzyskał tyle wpływu. Dzięki temu znalazł naśladowców, wydał uczniów.

Uczniów? naśladowców? — zapyta ktoś i daremnie szukać będzie kontynuacji jego sztuki. Wraz z nim skończyła się przecież majsterszula historycznego malarstwa nagle i zupełnie, bo nikt z tych, którzy temat jego podejmowali, już mu nie dorównał. Dlatego dla współczesnych wydawał się Matejko artystą bezpłodnym. «Jest to ruch stracony dla polskiej sztuki», — pisał kiedyś Sygietyński — «szkoła Matejki przepadła już w następnym pokoleniu, lepiej już przygotowanym artystycznie i przez to samo trzeźwiejszym w swych sądach, bardziej wymagającym».

A jednak olbrzymi patos Matejki, gest i bogactwo nie zamarły! Przejął je po nim przede wszystkim Wyspiański i, rzecz ciekawa, przejął je nie tyle w malarstwie swoim, co w swoim teatrze. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że gdyby nie zjawisko Matejki, teatr Wyspiańskiego wyglądałby zupełnie inaczej. Pomińmy, że z Matejki przejmował Wyspiański całe postacie do swoich dramatów np. Wernyhoreę czy Stańczyka, pomińmy że żywy obraz wedle Matejki *Unii* wprowadza na scenę w *Zygmuncie Auguście*. Ten wpływ, ta kontynuacja Matejki jest dalsza i głębsza o wiele. Budowa sceny przez Wyspiańskiego to przejście wizji Matejki. Oto pierwszy akt *Wyzwolenia*: Muza, karmazyni i szlachta, robotnicy, kardynał — oto postacie Matejki w całym jego bogactwie, oto prosty dalszy ciąg jego sztuki. Sądzę, iż nie będzie przesady w twierdzeniu, że Wyspiański od Matejki nauczył się owego patetycznego gestu i obrazu jego wprowadził na scenę. Należy sobie bowiem uprzytomnić, że Wyspiański posiada do swoich dramatów odwrotny niż to zazwyczaj bywa stosunek twórcy: najpierw widzi obrazy na scenie, a potem dopiero je poetyzuje. Wyspiański jest najpierw malarzem, a potem dopiero poetą.

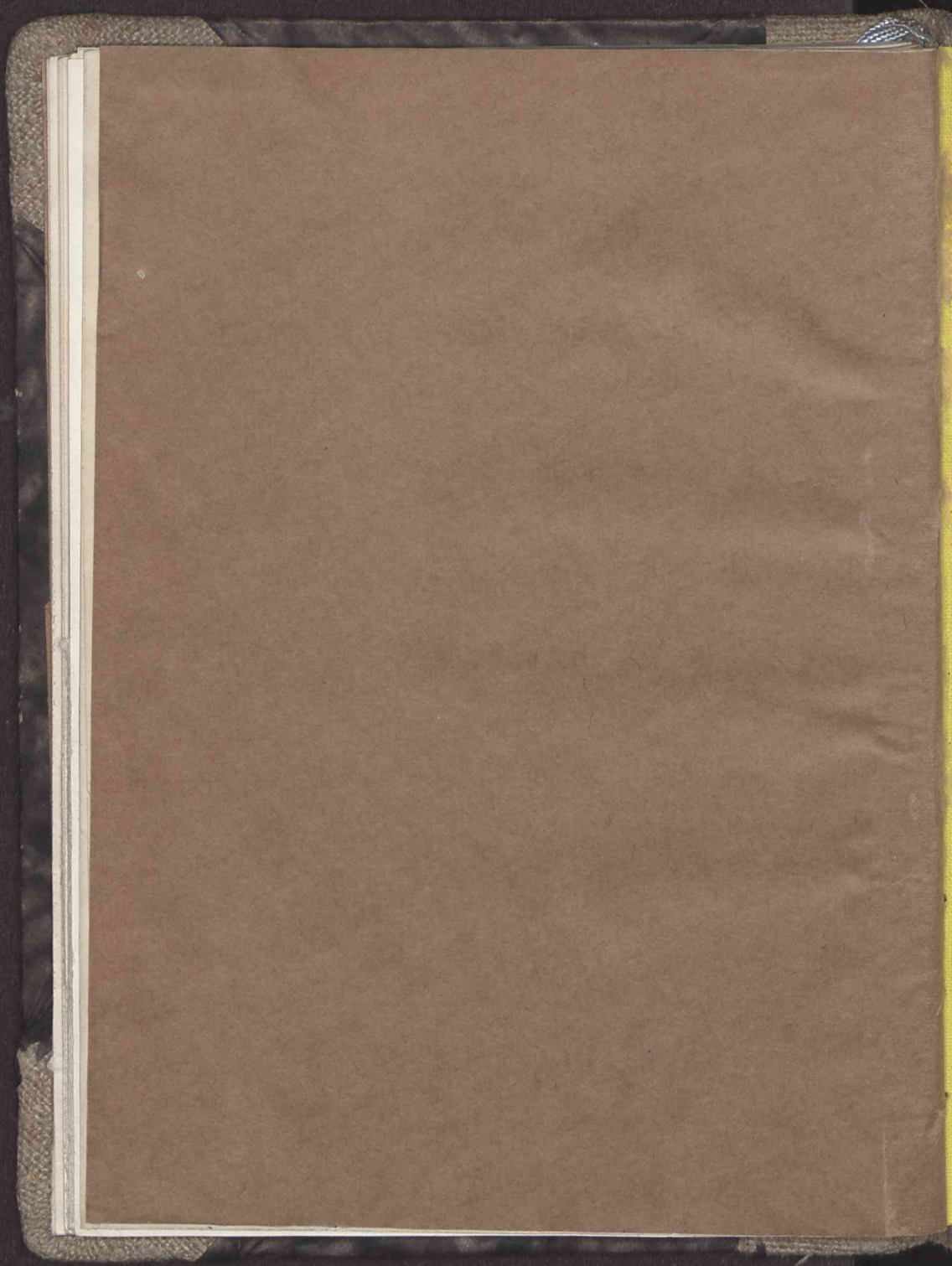
Matejko oddziaływał na niego niezwykle silnie, a zarazem od Matejki przejął wiarę, że historia narodu to niewyczerpane bogactwo artystyczne, które tylko ożywić należy, wprawić w wielkie działanie, by się naród podniósł i zwyciężył. Stąd na Akropoli wawelskiej nagle powstają rycerze i postacie z pomników, wszystko kłębi się, zmienia, wre w ciągłym ruchu. Wiara w mesjanizm sztuki jest u Wyspiańskiego równie silna, jak u Matejki. I zarazem powstaje w Wyspiańskim owa idea, niewyraźna, która jednak w Konradzie gdzieś tkwi, że Królem-Duchem narodu jest on. To dalsze dzięki Matejce proste dziedzictwo tej samej idei od czasów romantyzmu.

Żywie to głębokie przekonanie, że literacka strona twórczości Matejki jest równie ważna w naszym dorobku narodowym, jak owa artystyczna, i że jeszcze kiedyś zostanie wysoko oceniona.

Wolno na zakończenie stwierdzić, że ten barokista formy a literacki romantyk, jakim był Matejko, wypłynął z wielorakich prądów, które nurtowały myśl europejską i polską XIX w. Że nie jest samorodny w swojej sztuce, ale właśnie zależny, i dlatego tak silnie ze społeczeństwem związany, jak mało który artysta! Że pragnieniom tajonym, drogom, którymi chciała myśl polska i uczucie nasze podążać, odpowiedział najświetniej. Był romantykiem na wskrós, i tylko jednostronnie patrząc na niego można go wtłoczyć w ramy realizmu. Nie wiele znajdziemy pokrewnych jemu zjawisk artystycznych. A jeśli sięgać do porównań literackich, jeśli już powoływać się na romantyzm słowa, to zjawisko Wiktora Hugo najbliższe będzie Matejce. Obaj mają za sobą twórczość zdumiewającą ogromem, obaj podejmują jakiś nadludzki wysiłek i obu im marzy się rząd dusz, rola społeczna. U obu bogactwo fantazji, nerwowość twórcza, jest tak olbrzymia, że rozsada wszelkie ramy. Monumentalność pomy-

słów gubi się w drobiazgowości szczegółów, wylania się z nich wspaniałym gestem i ginie nagle. Temperament jest wrący, siła nadzwyczajna i wreszcie środki wypowiedzenia się zrozumiały tylko dla najbliższych. Trzeba być Francuzem, żeby zrozumieć Hugo, pojąć jego wielkość — trudno nie będąc Polakiem ocenić geniusz Matejki.





1851 v



Dolnośląska Biblioteka Publiczna we Wrocławiu



100227224