

Maria Poprzęcka

Matejko a akademizm

Postawiony przez organizatorów sesji matejkowskiej problem: Matejko a akademizm, jest kłopotliwy już z tego względu, iż wysoce niewspółmierna jest ostrość definicyjna dwóch przedmiotów porównania. O ile wiemy mniej więcej, kim był Jan Matejko, to określenie tego, co rozumie się pod słowem „akademizm”, nie jest już takie proste. Moda na akademizm i pompieryzm, moda zarówno muzealna, antykwaryczna, jak i badawcza, szczególnie żywa w latach siedemdziesiątych, aczkolwiek przyczyniła się do wzbogacenia pola widzenia historyków sztuki dużą ilością materiału, jak też do jego istotnego przewartościowania, nie przyniosła ani terminologicznych uściśleń, ani prób całościowego ujęcia zjawiska, jakim był dziewiętnastowieczny akademizm¹. Ponieważ nie miejsce tu na referowanie wszystkich niejasności definicyjnych, dość powiedzieć, że przez akademizm może być rozumiana zarówno pewna teoria i praktyka twórcza, jak też oparte na nich zasady i programy nauczania artystycznego, instytucjonalny system organizacji i zarządzania twórczością artystyczną, jak też — co jest najpowszechniej przyjęte, ale i najbardziej niejasno pojmowane — kierunek w sztuce XIX wieku. Aby w miarę zasadnie odpowiedzieć na pytanie o stosunek Matejki do akademizmu, trzeba wziąć pod uwagę przynajmniej tych kilka możliwości odniesień.

Matejko oczywiście był akademikiem w najbardziej literalnym rozumieniu: był członkiem krakowskiej Akademii Umiejętności (1872, potem członkostwo odesłał), akademii w Paryżu (1873), Institut de France (1874), akademii berlińskiej (1874), Akademii Rafaelowskiej w Urbino (1878). Wreszcie, od 1873 roku, był dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, która, choć jej program został przez rząd austriacki okrojony, aspirowała do poziomu akademickiego².

Przedtem takiej uczelni ani w Krakowie, ani nigdzie na ziemiach polskich nie było. Niedorozwój polskiego szkolnictwa artystycznego sprawił, że pomimo wysiłków tak zasłużonych pedagogów, jak Gerson w Warszawie, Stattler i Łuszczkiewicz w Krakowie, bardziej ambitni młodzi ludzie udawali się na dalsze studia za granicę, do Petersburga, Wiednia czy szczególnie popularnego Monachium, do którego też podążył dwudziestoletni Matejko. Tu można popróbować odpowiedzi na pierwsze pytanie: na ile akademickie było wykształcenie Matejki?

Lata nauki spędzone w szkole krakowskiej są stosunkowo szczegółowo (także od strony trybu nauczania) opisane przez kolegę artysty Izydora Jabłońskiego. W tym miejscu niezbędna jest dygresja dotycząca źródeł do biografii malarza³. Poza listami samego Matejki, podstawowe źródła, to znaczący wspomnienia Jabłońskiego⁴, publikacje Mariana

Gorzowskiego⁵, monografia Stanisława Tarnowskiego⁶, powstały *ex post* i wszystkie są niesprawdzalne, za to z pewnością zniekształcone przez czas, presję wielkości Mistrza, osobowości i kwalifikacje piszących. Ze szczególną rezerwą powinno się traktować rzekome wypowiedzi Matejki, w literaturze funkcjonujące jako takie, a w znakomitej większości pochodzące od tychże autorów. Dość porównać, co i jak mówi Matejko u prostodusznego Jabłońskiego — owe burknięcia: „a bo to prawda”, „ja robię po swojemu i basta”; „ja i cnot chychś naśladować nie chcę”⁷ — z potoczystymi frazami, jakie wyszły spod wytrawnego profesorskiego pióra Tarnowskiego. A są wśród tych ostatnich wypowiedzi traktowane jako klucze do interpretacji Matejkowskiej twórczości, jak choćby po tylekroć cytowane zdanie: „ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu...”⁸.

Pozostawiony przez Jabłońskiego opis nauki w szkole Stattlera i Łuszczkiewicza i późniejszego pobytu w Monachium, choć sporządzony po kilkunastu latach, budzi stosunkowo mało obaw, jako że sam autor te studia wspólnie z Matejką odbywał („trochę rumowiska, niezgrabnej, połamanej, zapylonej mozaiki, ale prawdziwej” — nazwał to Jabłoński⁹). Nauczanie w krakowskiej szkole mieszczącej się w mieszkaniu Stattlera na Wesolej, może i dlatego, że prowadzone przez artystów nie najwyższego lotu i w skromnych warunkach, w swym rudymenarnym charakterze i porządku nie odbiegało od powszechnie i od dawna przyjętych metod warsztatowych. Tak jak wszędzie mordowano się nad gipsowymi odlewami, prostymi martwymi naturami, głowami dzieci i prośalnymi dziadów. To, czego brakło temu kształceniu, aby je można nazwać akademickim, to klasy kompozycyjnej (w systemie francuskim) czy majsterszuli (w systemie niemieckim). Pozostały na papierze projekt Stattlera urzędzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wydany jeszcze w 1832 roku¹⁰, stary profesor podarował Matejce po powrocie tegoż z Wiednia w 1860 roku, tym gestem jakby rekompensując to, czego nie stało w jego nauczaniu¹¹.

Niespełna roczny, skrócony jeszcze chorobą pobyt w Monachium, „nauka niezmiernie nudna, nie dla nas, za ciężka”¹², to studia w Naturklasse Hermana Anschütza — a zatem nadal kształcenie na poziomie przygotowawczym, podstawowym. Trudno zrozumieć, dlaczego Matejko nie wstąpił do wziętej majsterszuli Theodora von Pilotyego, który w swym historycznym weryzmie, upodobaniu do dramatycznych ujęć, weneckiego kolorytu wydaje się Matejce bliski, a u którego w zbliżonym czasie studiowali Makart, Lenbach, Munkácsy. Pozostaje dane Giebułtowskiemu wyjaśnienie, iż bał się „zarwać obczyzny”¹³. Pół wieku później, tą samą ksenofobiczną motywacją kierowany uczeń Matejki Marian Wawrzeński protestował przeciwko nazywaniu Matejki uczniem Pilotyego, co zdarzyło się w niemieckiej historii sztuki. „Należy rzecz wyjaśnić, udowodnić i odnośny protest, gdzie wypada, złożyć” — grzmiał autor *Polaństwa w sztuce polskiej*¹⁴. W jednym miał słuszość — Matejko uczniem Pilotyego nie był. Nie był niczym uczniem, nie miał mistrza. Wiedeńska majsterszula Christopha Rubena to, jak wiadomo, zaledwie epizod, zakończony konfliktem z profesorem. Wykształcenie Matejki to była prowincjonalna szkoła na poziomie średnim, aczkolwiek prowadzona przez artystę mającego świadomość akademickich wymogów.

Dalekie od akademickiego porządku instytucjonalnego są też artystyczne czynności Matejki rozpatrywane w aspekcie patronatu, zamówień, zakupów, ekspozycji krajowych i zagranicznych, finansów itp. Matejko całe życie pracował bez stabilnego, instytucjonalnego zaplecza — bo trudno za takie uważać piastowane od 1873 roku stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych. Historia jego działalności widziana od tej strony jest dopiero do napisania i można przewidzieć, że będzie to historia pogmatwana, pełna przypadków, zrywów i konfliktów, pożyczek i weksli, nieoczekiwanych zwrotów i gestów, zaskakujących sum pieniężnych wreszcie. Nie będzie ona miała wszakże nic wspólnego z zależnością — dobrą czy złą — od jakiegokolwiek administracyjnego systemu

zarządzania sztuką, jaki tworzyły akademie. Dość tu zresztą porównać początki i przebieg karier Matejki oraz ucznia i stypendysty akademii petersburskiej — Henryka Siemiradzkiego, czy Hansa Makarta, tak jak Matejko ucznia akademii monachijskiej i austriackiego poddanego, a subsydiowanego sownie z państwowych pieniędzy.

Znacznie trudniej odpowiedzieć jest na pytanie o miejsce Matejki na tle współczesnego mu malarstwa, określanego potocznie jako „akademickie”, i to nie tylko ze względu na wspomnianą już na wstępie niejasność tego terminu. Nie porównujemy bowiem dwóch zamkniętych, nieruchomych całości. Przez trzydzieści lat twórczej aktywności Matejki zmieniało się i jego malarstwo, i malarstwo w Monachium, Wiedniu, Paryżu. Upodobania oraz pewne zależności młodego Matejki są i widoczne w jego obrazach, i potwierdzone wypowiedziami artysty¹⁵, i dostrzegane przez krytykę. Théophile Gautier w związku z *Kazaniem Skargi* wskazywał na Delaroche’a, Pilotyego, Gallaita¹⁶ i potem te porównania często wracają. Problem jednak w tym, że dla późniejszej twórczości, od *Batorego* czy *Grunwaldu* poczynając, coraz trudniej znaleźć przekonujące parantele. Z jednej strony Matejko się zmienia, z drugiej artysty, którym wydawał się bliski, schodzą już ze sceny artystycznej. Natomiast widziana z perspektywy paryskiego Salonu twórczość Matejki staje się coraz bardziej nieprzystawalna, także do malarstwa tak zwanego oficjalnego. I tak w 1865 roku obok nagrodzonego złotym medalem *Kazania Skargi* pokazany był Courbeta *Portret Proudhona*, Gérôme’a *Przyjęcie posłów syjamskich*, Whistlera *Kaprys w czerwieni i złocie*, a ponadto liczne pejzaże barbizończyków, Jongkinda, Moneta, Berthe Morisot, Renoira¹⁷. Na Exposition Universelle 1867 roku obok także medalowego *Rejtana* wisiały słynne *Narodziny Wenus* Cabanella, inaczej słynny *Anioł Pański* Milleta, *Dziewczyna tracka z głową Orfeusza* Moreau, *Błogosławienie zbóż* Bretona i znów masa pejzaży: Corota, Daubigny’ego, Duprégo, Rousseau. W 1874 roku *Batory* znalazł się w towarzystwie *Szarej Eminencji* Gérôme’a i *Kolei żelaznej* Moneta. Aby nie przesadzić z tymi smakowitymi porównaniami, jeszcze tylko rok 1884, kiedy obok *Hołdu pruskiego* (jak wiadomo, przyjętego przez krytykę źle)¹⁸ znalazły się: *Święty gaj* Puvisa de Chavannes, *Młodość Bakchusa* Bouguereau, *Komuniantki* Bretona, *Powrót z polowania w epoce kamienia gładzonego* Cormona. Z przeglądu katalogów Salonów, na których Matejko wystawiał przez lat ponad dwadzieścia, widać natomiast postępujący wyraźnie zanik malarstwa historycznego. W *livrets* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych obrazy Matejki są niemal jedynymi wśród kilku tysięcy dzieł, jakie opatrzone są komentarzem wyjaśniającym temat. Topnieje nie tylko liczba obrazów o historycznej tematyce. Na Salonach nie ma już prawie tego, co było istotą i koroną twórczości akademickiej — nie ma *peinture d’histoire*, to jest malarstwa podejmującego tematy doniosłe i wzniosłe i ukazującego je w stosownym dla nich wielkim stylu.

il. 15

Inaczej obrazy Matejki wyglądają na tle z oczywistych przyczyn bliższego malarstwa monachijskiego i wiedeńskiego. Pokazani na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 roku *Skarga*, *Kopernik*, *Batory* zdają się być „u siebie” w towarzystwie *Katarzyny Cornaro* Makarta i *Thusneldy w pochodzie triumfalnym Germanikusa* Pilotyego. Ukazanie dzieła Matejki w kontekście malarstwa środkowoeuropejskiego jest celem tej sesji. Nie uprzedzając jej ustaleń, można tylko powiedzieć, że o ile ten kontekst wydaje się najwłaściwszy, to „akademickość” malarstwa środkowoeuropejskiego tamtego czasu w równym stopniu wymaga szczegółowych rozważań, co „akademickość” malarstwa Matejki.

Eliminując kolejno punkty odniesień i możliwości porównań, dochodzimy do jeszcze jednego rozumienia akademizmu, pojmowanego jako zespół teoretycznych przekonań dotyczących twórczości artystycznej, a także wykonawczych (co nie znaczy tylko warsztatowych) reguł. Od razu trzeba zastrzec, że nie to nazywano na ogół „akademizmem” w czasach Matejki. Gdy Matejko z niechęcią mówił o *Świecznikach chrześcijaństwa* Siemiradzkiego jako o „monachijskim, akademickim malowaniu”¹⁹, miał na myśli to samo,



¹⁵ Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864

co Stanisław Witkiewicz nazywał „akademicznością” — „ciasną wyłączność, rutynę i szablonowe formy”²⁰. „Cechą szkolstwa jest zacieśnianie pojęć do pewnych formulek, z których powstają recepty na robienie obrazów” — pisał dalej Witkiewicz w tekście będącym notabene ostrą krytyką kierowanej przez Matejkę Szkoły Sztuk Pięknych. Jeśli jednak odrzucić napastliwą stylistykę, jest w tym zdaniu określona istota akademizmu: „formuły, z których powstają recepty na robienie obrazów” — czyli teoria będąca podwaliną artystycznej praktyki. Czy w czasach Matejki można mówić o istnieniu takiej teorii? Nikt jej wówczas nie formułował, jako że sformułowana była już dawno. Można natomiast mówić o jej „długim trwaniu”. To, do czego chciałabym tu odnieść twórczość Matejki, to zespół tradycyjnych założeń twórczości i idących za nimi artystycznych procederów, które przez kilka stuleci stanowiły fundament malarstwa europejskiego. Fundament zbudowany jeszcze przez renesansowych artystów i teoretyków, któremu ogromną trwałość zapewniły akademie i ich nauczanie, a który właśnie wtedy, w drugiej połowie XIX stulecia, ulegał stopniowej destrukcji. Fakt — bezsporny — że Matejko nie miał żadnych zainteresowań teoretycznymi zasadami sztuki, a książek o sztuce nie czytał, nie ma tu specjalnego znaczenia, jako iż chodzi o przekonania i postępowania twórcze, które wdrożone bardzo długą tradycją i wrosłe w potoczne myślenie artystyczne stały się czymś niemal oczywistym, nie wymagającym refleksji.

Pierwszym i najważniejszym zagadnieniem jest pojmowanie celu sztuki i jej funkcji. Tu Matejkę z akademicką tradycją łączy przekonanie o jej wysokim posłannictwie. „Żeby kto był i największym przeciwnikiem Matejki, nie zaprzeczy mu jednego przynajmniej, tego mianowicie, że «przedmiot swój pojmował wzniośle, a w sobie miał wysoki ideał»” — pisał Stanisław Tarnowski²¹. Od młodzieńczych wyznań czynionych w listach²² po dary czynione ze swych wielkich płócien: dla zamku wawelskiego, dla sejmu przyszłej niepodległej Polski, dla Francji, dla papieża, Matejce przyświeca wiara w najwyższe przeznaczenie sztuki. Malarstwo to była dla niego tylko *la grande peinture*. „Gdzie idzie o sztukę to Ja Papieżem”²³ — ta, i kilka innych wypowiedzi Matejki bywa widzianych jako wyraz bezgranicznej pychy, ale ta pycha i przekonanie o własnej wielkości ufundowane było na przekonaniu o wielkości sztuki. Nie ma papieży w rzeczach małych czy bez znaczenia. A wielkość sztuki to była podstawa akademickich pryncypiów.

Pierwszym warunkiem wielkości dzieła była w akademickiej hierarchii wielkość tematu. Choć z dzisiejszej perspektywy tematy wielkoformatowych (bo z małymi różnie bywa)²⁴ dzieł Matejki zdają się spełniać wszystkie warunki „wielkiego stylu”, dla współczesnych malarzy, mających pojęcia ukształtowane przez akademickie *decorum*, sprawa wcale nie była bezsporna. Kryterium „stosowności” pojawiło się w atakach na *Rejtana*. „Policzkowanie trupa matki”²⁵ było także wykroczeniem przeciw regułom sztuki. „Żałować należy, że taki dar tworzenia, takie czarodziejstwo pędzla, nie zatrzymało się na jakim wznioślejszym przedmiocie, od którego by patrzący odchodził z pogodniejszą myślą, szlachetniejszym uczuciem, ożywiony wiarą, jaśniejszą prawdą — eksploatacja historycznego skandalu na rzecz popularności nigdy nie była zadaniem mistrzów sztuki” — pisał Lucjan Siemieński. „Warunkiem skończonej doskonałości jest doskonałość pomysłu, prawda moralna — a tą nigdy nie jest i nie może być ujemna strona historii”²⁶. Wtórował mu Ambroży Grabowski: „Scena tego obrazu jest odrażająca, bo jest niegodna, aby ją uwiecznić dla przyszłych pokoleń, a więc praca i talent autora są niejako zmarnione. Nie godzi się wystawiać na widok ohydę...”²⁷

Jedną z najważniejszych i słusznie najpowszechniej z akademizmem wiązanych zasad jest wymóg idealizacji. Za jej brak już współcześni, w zależności od swych postaw, raz Matejkę chwalili, raz ganili. Cyprjan Norwid pisał o *Rejtanie*: „Wszystko tam wyzute z ideału [...] Rysunek jest tak samo zupełnie tejże samej i zarazem wielkiej biegłości i żadnej idealności”. Natomiast „artystów poznajemy po ideałach, a mierzymy ich po wysokości ideału”²⁸. Rozumienie idealizacji jako uogólniania i upiększania było najpow-

il. 16

szechniej przyjęte i takie też stosuje Norwid, znamienne przeciwstawiając znakomitych malarzy (*pictores*), jak Wenecjanie czy Flamandowie — artystom (*artifices*), jak Poussin. Ideału pojmowanego jako selekcja i sublimacja kształtów czerpanych z natury i sztuki, oczywiście, u Matejki nie znajdziemy. Inna wszakże zasada idealizacji głosiła: „widzieć rzeczy nie takimi, jakimi są, lecz także i tak, jak powinny być przedstawione”²⁹. I tu dość niespodziewanie Matejko, wyobrażający dzieje i ludzi nie takimi, jak są czy byli w świetle historii, źródeł, ikonograficznych przekazów, lecz takimi, „jak powinni być przedstawieni”, okazuje się wierny jednej z najstarszych zasad pod adresem sztuki formułowanych. Skarga, Rejtan, Batory, Possewin, książę Witold są nie tacy jak na starych portretach czy pieczęciach, ale wryli się w narodową pamięć dlatego, że są pokazani „tak jak powinni być przedstawieni” — patetyczni, wielcy, wspaniali.

Matejko robi zresztą swoistą koncesję na rzecz potocznie rozumianej „idealności” — nie pokazuje fizycznej brzydoty. Wiąże się to z zagadnieniem piękna i brzydoty wyobrażanych przezeń postaci. Matejko stał tu wobec wyboru między fizjonomiczną zasadą rozpoznawania usposobienia na podstawie wyglądu, zgodnie z którą odbiciem zła moralnego jest fizyczna brzydota, a wymogiem eliminacji brzydoty bądź jej łagodzenia³⁰. Obie zasady legitymują się szacownym teoretycznym rodowodem, ale pozostają ze sobą w sprzeczności. Matejko różnie próbował ją rozwiązywać. We wcześniejszych obrazach widać wiele wahań i odstępstw. Później rozwiązaniem stało się nadawanie „nadludzkiego” piętna wszystkim postaciom, tak dobrym jak złym. „Szekspirowska rasa”³¹ jego bohaterów niwelowała i piękno, i brzydotę.

Mieszając ludzi i wydarzenia w imię „historiozoficzności” swego malarstwa, Matejko okazuje się wyznawcą starej horacjańskiej zasady „*pictoribus atque poëtis...*” — „malarze i poeci mieli zawsze słusznie (im daną) swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba”³². Stanisław Tarnowski, opisując konsternację, jakiej doświadczył w czasie pierwszego spotkania z malarzem, które miało miejsce w skromnej pracowni na Krupniczej przed właśnie ukończonym *Rejtanem*, wspomina: „Matejko sam tłumaczył, kogo która figura wyobraża, ale mimo tłumaczeń, i mimo przekonania, że malarz jak poeta, ma prawo do wszelkich licencji, nie mogłem jakoś pogodzić Rejtana z Kollątajem, obojętności Michała Czartoryskiego ze straszną sceną w drugim końcu obrazu...”³³ itd. Zastrzeżenia, a nawet ataki, jakie wywoływały ahistoryczne licencje w historycznych obrazach Matejki, w wypadku *Rejtana* wywołane były w głównej mierze względami pozaartystycznymi. Generalnie jednak ich przyczyną była metoda twórcza Matejki, który jawiąc się jako zwolennik „idei horacjańskiej”, gwałcił zarazem inną, równie znaczącą zasadę. Przyznając malarzom i poetom równą twórczą swobodę, Horacy zastrzegal: „rób, co chcesz, byleby tylko dzieło było jednorodne i jednolite”³⁴. Wymóg jedności szczególnie rozbudowali i podkreślali nowożytni teoretycy, a przyjął ów wymóg wyjątkowo doktrynalny charakter. Tymczasem, jak wiadomo, w wielkoformatowych obrazach Matejki nie ma jedności ani czasu, ani miejsca, ani akcji. *Rejtan* jest sumą wydarzeń, które rozdziela lat bez mała dwadzieścia, *Batory* przestrzennie łączy Psków i Wielkie Łuki, czasowo zaś jest sumą zwycięskich wojen moskiewskich i rokowań pokojowych, nierównoczesne epizody bitwy ukazuje *Grunwald* itd., itd. „Mówiono mu po wielekroć i ze stron różnych, że skoro obraz jedną tylko chwilę jakiejś akcji może przedstawić, to nie należy w jednej kompozycji łączyć chwili i epoki, jednej w drugą wtlaczać”³⁵. Tarnowski przytacza następnie (za Gorzkowskim) odpowiedzi i argumenty Matejki, z których najważniejsze jest zdanie, iż „obraz historyczny w wyższym i prawdziwym znaczeniu słowa, obejmuje wprawdzie jakiś jeden wypadek, ale pojmuje go samodzielnie i samodzielnie tworzy”³⁶. Matejko łamie więc zasadę jedności w imię innej nadrzędnej zasady: wielkości i doniosłości malarstwa historycznego. Cały zaś problem jest kolejnym epizodem starego sporu idei horacjańskiej i idei lessingowskiej. Jest także późnym echem jednego z najtrudniejszych problemów artystycznych i teoretycznych malarstwa nowożytnego: przedstawiania czasu w sztuce nie „czasowej”, lecz „przestrzennej”.

Całe dzieje malarstwa nowożytnego ukazują, jak sztuki wizualne w różny sposób, z różnym natężeniem i powodzeniem usiłowały osiągać cechy im „niewłaściwe”, przełamywać swe ograniczenia: wywoływać iluzję głębi na płaszczyźnie, dawać mowę niemyim obrazom, sugerować ruch nieruchomych form, tworzyć przestrzenne odpowiedniki następstwa czasowego. Z wymienionych tu „niemożności” Matejkę mało interesowały tylko problemy przestrzenne. Z wszystkimi innymi zmagał się na różne sposoby, raz postępując wedle reguł, raz je łamiąc³⁷. Choć niewiele jego obrazów ma opowiadający, narracyjny charakter, stosowane przezeń sposoby wyobrażania czasu są różne. W tym miejscu, konfrontując dzieło Matejki z tradycyjnymi metodami obrazowania, trzeba tylko powiedzieć, że artysta intuicyjnie (choć nie zawsze konsekwentnie) przestrzega lessingowskiej zasady omijania kulminacji zdarzeń. Na skutek jednak właściwej sobie tendencji do mnożenia równoznacznych epizodów oraz równie natarczywych w formie i równie intensywnych w wyrazie fragmentów stosowanie tej zasady nie tyle sprzyja antycypacji lub retrospekcji (jak zalecał Lessing), ile rozprasza uwagę, rozładowuje napięcie.

Zasada jedności odnosiła się nie tylko do przedstawionej akcji, lecz też do sposobu jej przedstawiania. Tu Matejko w najbardziej drastyczny sposób odbiega od akademickich norm. „Powieм tylko, że mnie co do ogółu dlatego niezupełnie zadawalnia, bo co do akcji ma kilka fokusów” — donosił narzeczonej Artur Grottger po obejrzeniu *Rejtana*³⁸. „Ma on ten błąd, że się w nim za dużo dzieje [...] Są tam dwie duże grupy stanowiące dwie trzecie obrazu, a nie wiedzące o tym, co się dzieje w Rejtanie” — pisał dalej. Jak wiadomo, tendencja ta nasila się w późniejszych obrazach Matejki, by osiągnąć największe natężenie w *Grunwaldzie*, w którym trudno byłoby policzyć, ile ma „fokusów”. Pisali o tym wszyscy, najtrafniej i najbardziej sugestywnie Stanisław Witkiewicz³⁹. Owa „utrata środka” — zarówno formalnego, jak ekspresyjnego centrum obrazu — nie tylko nie pozwalała stworzyć Matejce iluzji przestrzennej (na co wielokrotnie wskazywano), przekreślała także możliwość stworzenia iluzji czasowej. Ta cecha jego sztuki stoi też w największej sprzeczności z tradycją akademicką, ona też zdecydowanie różni go od dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, które jej pozostawało wierne.

Zasada jedności w budowie obrazu jest nierozdzielnie związana z wyborem punktu widzenia i znalezieniem właściwego dystansu, do czego szczególną wagę przywiązywali nowożytni teoretycy⁴⁰. W szkicach do *Skargi* widać, jak Matejko zbliża coraz bardziej punkt widzenia, dokonując jakby najazdu kamery na zgromadzonych słuchaczy kazania. I znów, skłonność do eliminacji dystansu niezbędnego dla scalenia sceny osiąga apogeum w *Grunwaldzie*, gdzie przyjęty jest „wewnętrzny” punkt widzenia. Najcelniejszy okazuje się tu opis Stanisława Tarnowskiego, porównującego obraz bitwy do rozłożonego przez pasieczników ula Dzierżona, którzy zaglądają, co się dzieje wewnątrz⁴¹.

Nieścisłości historyczne w obrazach Matejki mogą być rozpatrywane nie tylko w kontekście przełamywania ograniczeń malarstwa zdolnego ukazywać wyłącznie jeden moment wydarzenia. Postępowanie artysty godziło w inne ważne, akademickie zasady obrazowania: prawdopodobieństwa i *costume*⁴². Dawno nieżyjąca Anna Jagiellonka słuchająca kazania Skargi; nieobecni na sejmie 1773 roku, a przytomni protestacji Rejtana król Stanisław August, Kollataj czy Michał Czartoryski; portret carycy Katarzyny w Sali Poselskiej; nieżyjący w 1525 roku świadkowie hołdu pruskiego (Bethman, Boner, Kościelecki, Anna Mazowiecka); półnagi wojownik godzący w Wielkiego Mistrza narodową relikwią: włócznią świętego Maurycego — listę „nieprawdopodobieństw” w Matejkowskich obrazach można by ciągnąć długo. Nie mogli się z nimi pogodzić nawet tak świadomi artystycznej koncepcji Matejki interpretatorzy, jak Stanisław Tarnowski⁴³. Owa niezgoda płynęła z faktu, iż zasada „prawdopodobieństwa” była nie tylko jedną z tradycyjnych reguł twórczości. Była nade wszystko głęboko zakorzenionym nawykiem odbiorczym, jednym z tych, które w odbiorze potocznym po dziś dzień nie straciły swej mocy.

Wypunktowując te akademickie kategorie, które zdają się mieć największe — czy to przez afirmację, czy przez negację — znaczenie w twórczości Matejki, trzeba rozpatrzyć przynajmniej jeszcze jedną: zasadę ekspresji⁴⁴. Przez wielu teoretyków uważana była ona za najważniejszą „część” malarstwa. Na pewno najważniejsza była dla Matejki. „Pokazać w każdej postaci nie tylko, co ona robi i mówi, ale nawet to, o czym myśli, co jest rzeczą niemal niewiarygodną”⁴⁵ — pod tym zaleceniem starego doktrynera Fréarta de Chambray mógłby się z pewnością podpisać egzaltowany wizjoner Matejko. Właściwie wszystkie wskazane tu odstępstwa od zasad, owocujące brakiem organicznej jedności obrazów, wynikały z dążenia do spotęgowania ekspresji, bo „na cóż malować, jeśli nie będzie robić obraz wrażenia na ludziach”⁴⁶. Głównym środkiem Matejkowskiej ekspresji są ludzkie twarze. „Matejko robi cały obraz na twarze, na wyrazy” — pisał Witkiewicz o *Skardze*⁴⁷ i odnieść to można do wszystkich bez mała płócien⁴⁸. Teoretyczne zasady ekspresji, oparte w swym zrębie na regułach retorycznych⁴⁹, nie są bynajmniej jednoznaczne. Jest wśród nich i zasada każąca raczej zamilknąć, niż powiedzieć zbyt mało⁵⁰, jak i ta zalecająca ukazywać uczucia jak najwyraźniej⁵¹. Matejko, zwykle oscylujący między różnymi zasadami obrazowania, tu okazuje się posłuszny tylko tej ostatniej. Reguła wypowiedzi każąca czasem zamilknąć jest mu całkowicie obca. Tak jak w innych warstwach składających się na strukturę dzieła malarskiego, tak i w dziedzinie „wyrazu” nie pozostawia on żadnych „miejsz niedookreślenia”, oddanych do konkretyzacji odbiorcy. Obce są mu także zalecenia modalnego różnicowania i stopniowania stylów wypowiedzi, które późniejsza teoria sztuki zaadoptowała do „malowania afektów”. *Kazanie Skargi* jest obrazem, w którym ta klasyczna zasada jest jeszcze przestrzegana, tu można mówić o gamie ekspresyjnej. Później wszystko uderza w jeden, zawsze najsilniejszy ton.

Ograniczone ramy sesyjnego wystąpienia nie pozwalają ani wyczerpać podstawowego nawet kwestionariusza akademickich kategorii, ani rozpatrzyć wielu innych aspektów stosunku twórczości Matejki do tradycyjnych zasad i reguł sztuki malarskiej, nawet tak ważnych jak stosunek do naśladowania natury⁵², rola wzorów czerpanych ze sztuki, fazy i przebieg procesu twórczego, szczegółowe reguły rysunku, perspektywy, kolorytu, światłocienia, stosunek do problemu „szkic a wykończenie obrazu”⁵³, bardzo istotnego dla ewolucji sztuki XIX-wiecznej⁵⁴. Zarówno jednak wskazane tu punkty, jak i te ledwie zasygnalizowane wystarczą, by pokazać, jak bardzo dzieło Matejki osadzone jest w tradycyjnej, skodyfikowanej przez akademie teorii sztuki. „Ateoretyczność” i aintelektualizm Matejki, „trudność wypowiedzenia myśli”⁵⁵, samorodność jego talentu, który niewiele zawdzięczał nauczaniu, sprawiają, że malarstwo jego rzadko jest konfrontowane z tradycją myśli o sztuce. Tymczasem jest to malarstwo, które zarówno gdy jest regułem wierne (co rzadsze), jak gdy je łamie lub lekceważy (częściej), mieści się w starej teoretycznej siatce pojęć i terminów. Pokazanie, choć wycinkowe, uplątania Matejkowskiego dzieła w te, nie zawsze chyba uświadamiane, zależności i sprzeczności jest jedynym wnioskiem, jaki można wyciągnąć z tej konfrontacji. Porównując Matejkę i akademizm, można tylko próbować określić *tertium quid*. Co natomiast pewne, to że artysta należał do świata sztuki, w którym zasady, nawet łamane, jednak istnieją, w którym zadaniem malarza jest „uforemnić dary, które Bóg dał”⁵⁶, obraz zaś ma „robić wrażenie na ludziach”, a nie do świata, w którym obraz jest „powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”⁵⁷. A poza tym „robił po swojemu i basta” i „nawet cnót czyichś naśladować nie chciał”.

Przypisy

¹ Z dawnych opracowań wciąż niezastąpioną książką jest N. Pevsner, *Academies of Art. The Past and the Present*, Cambridge 1940 (wznow. 1986), z nowszych najcenniejsza pozostaje A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londyn 1971.

² L. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.

³ Na ten temat pisał także J. Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 15 n.

⁴ I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, opr. M. Treter, Lwów 1912.

⁵ Wykaz publikacji M. Gorzkowskiego podaje Krawczyk, *Matejko i historia*, s. 15, przyp. 15.

⁶ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897.

⁷ Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 59, 59, 57.

⁸ Tarnowski, *Matejko*, s. 466 — autor powołuje się na ustną relację Józefa Unierzyńskiego, malarza, ucznia i zięcia Matejki. Zdania te powtarza S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1912 (wyd. 2), s. 33 (bez podania źródła), a potem niemal wszyscy piszący o Matejce.

⁹ Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 61.

¹⁰ W. K. Stattler, *Projekt urządzenia Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1832.

¹¹ Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 41.

¹² J. Matejko, list do L. Serafińskiego z dnia 8.03.1859, cyt. za: *Z listów Jana Matejki 1856—1863*, „Przegląd Polski”, 1894, s. 477.

¹³ Matejko, list do S. Giebułtowskiego z dnia 7.04.1859, cyt. za: jw., s. 473.

¹⁴ M. Wawrzeńcki, *Czy słusznie twierdzą Niemcy, że Matejko i Siemiradzki są uczniami Pilotyego w Monachium*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, I, s. 179 n.

¹⁵ Na przykład w liście do żony z Paryża z dnia 28.09.1867, w którym Matejko opisuje, jak splakawszy się na grobie Słowackiego „zaszedł ku Delarocha sarkofagowi z marmuru białego na kształt greckich grobów ustawionego. Weselej przy nim było...” Cyt. za: J. Matejko, *Listy do żony Teodory 1863—1881*, Kraków 1927, s. 77.

¹⁶ T. Gautier, *Salon de 1865*, „Le Moniteur Universel”, nr 169 (18.06.1865), cyt. za: M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość. Forma i styl*, Lwów—Warszawa 1939, s. 234.

¹⁷ Zestawienia przytaczam wg *Explication des ouvrages exposés... etc.*, będących katalogami Salonów w poszczególnych latach.

¹⁸ Opinie krytyków francuskich przytacza Treter, *Matejko...*, s. 372 nn.

¹⁹ S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 490; „ciekawym by było znać istotne jego przekonania w tym kierunku” — pisze dalej.

²⁰ S. Witkiewicz, *Wystawa sztuki w Krakowie. Szkoła krakowska, 1887*, cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961, s. 336.

²¹ Tarnowski, *Matejko*, s. 25, nawiązując do słów H. Rodakowskiego.

²² Na przykład: „Aby mógł choć w części uforemnić dary, które Bóg dał, dla Polski”, w liście do S. Giebułtowskiego z dnia 4.01.1857, cyt. za: *Z listów Jana Matejki...*

²³ Cyt. za: Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 61.

²⁴ Na temat obrazów Matejki *minorum gentium* J. Krawczyk, *Czepiec Gryfyny*, w: *Janowi Matejce w stulecie śmierci. Pamiętnik wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1993, s. 51—58.

²⁵ Określenie J. I. Kraszewskiego, *Rachunki z roku 1866* przez B. Bolesławitę, Poznań 1866, s. 311.

²⁶ L. Siemieński, *Upadek Polski — obraz historyczny Jana Matejki*, „Czas”, 1866, nr 281.

²⁷ A. Grabowski, *Wspomnienia*, t. 2, Kraków 1909, s. 82.

²⁸ C. K. Norwid, *Myśli o sztuce i literaturze*, opr. M. Jastrun, Warszawa 1960, s. 226 n.

²⁹ Zacytowane sformułowanie R. Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa*, 1662, tłum. J. Białostocki, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600—1700* (w druku), lecz mające teoretyczną tradycję od Arystotelesowskiego rozróżnienia sposobów naśladowania. Por. Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne*. Arystoteles — Horacy — Pseudo Longinus, tłum. i opr. T. Sinko, wyd. 2, Wrocław 1951.

³⁰ Na ten temat pisałam szerzej *I ciągle widzę ich twarze...*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1992, s. 125—130.

³¹ Określenie Witkiewicza, *Matejko*, s. 212.

³² Horacy, *List do Pizonów*, tłum. T. Sinko, cyt. za: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 49.

³³ Tarnowski, *Matejko*, s. 105.

³⁴ Horacy, *List do Pizonów*.

³⁵ Tarnowski, *Matejko*, s. 472.

³⁶ Jw.

³⁷ Piszę o tym szerzej w: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, szcz. s. 84—106.

³⁸ A. Grottger, list do Wandy Monné z dnia 30.07.1866, cyt. za: *Artur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, Lwów 1928.

³⁹ Por. na przykład Witkiewicz, *Matejko*, s. 100: „chaos kapitalnych szczegółów, utopionych w bezładnej całości”.

⁴⁰ Por. Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa*, cz. 4.

⁴¹ Tarnowski, *Matejko*, s. 195.

⁴² Por. J. Białostocki, *Charakter — pojęcie i termin*, w: *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, szcz. cz. 4: *Decorum, costume, modus*.

⁴³ Tarnowski, *Matejko*, s. 473.

⁴⁴ Najbardziej akademicki wywód dotyczący ekspresji zawarty jest w referowanej przez A. Félibiena dyskusji toczonyj w 1667 roku w Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu na temat obrazu N. Poussina *Cudowny zbiór manny* oraz w rozprawie Ch. Le Bruna *O ekspresji ogólnej i szczegółowej. Wybór tekstów i opracowanie*, w: *Teoretycy, historiografie i artyści o sztuce 1600—1700* (w druku).

⁴⁵ Fréart de Chambray, *Idea doskonałości malarstwa*.

⁴⁶ W liście do S. Giebułtowskiego z dnia 15.04.1858, cyt. za: *Z listów Jana Matejki...*, s. 466.

⁴⁷ S. Witkiewicz, „Największy” obraz Matejki, w: *tenże, Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 55. Zdanie to podzielał Treter, *Matejko...*, s. 521.

⁴⁸ Szerzej na ten temat pisałam w *I ciągle widzę ich twarze...*

⁴⁹ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 359.

⁵⁰ Por. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, w: *Mysliciele, kronikarze i artyści...*, s. 55. Do nowożytnej myśli o sztuce wprowadził ją

L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, opr. M. Rzepińska, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, s. 40.

⁵¹ Alberti, *O malarstwie*, s. 39.

⁵² Nieco szerzej pisałam o tym w: *Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi”*, w: *Janowi Matejce w stulecie śmierci...*, s. 47.

⁵³ Zagadnienia tego dotyka Krawczyk, *Czepiec Gryfina*, s. 56 n.

⁵⁴ Problemowi temu poświęcona jest znaczna część książki Boime, *The Academy...*

⁵⁵ Tarnowski, *Matejko*, s. 442.

⁵⁶ Matejko w liście do S. Giebułtowskiego, por. przyp. 22.

⁵⁷ Słynna definicja M. Denisa, *Definicja neotradycjonalizmu*, tłum. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, opr. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70. Zaskakująco zbieżne, choć nie tak lapidarne, określenie malarstwa dał w tym samym czasie Witkiewicz, *Matejko*, s. 202: „Stworzenie pięknej dekoracji, to jest pewnej powierzchni, pokrytej harmonijnie ustosunkowanymi plamami barwnymi, ujętymi w sylwety o pewnym kształcie, ułożonymi tak, żeby ich kontrastowość nie była bezładnym chaosem, lecz stanowiła pewien rytm linii, pewien ład, ułatwiający umysłowi ujęcie całości — oto jedno z tych zagadnień. Tymi barwnymi plamami mogą być ludzie, kwiaty, zwierzęta czy figury geometryczne — nie zmienia to istoty rzeczy”.