

Jan Matejko i jego wzory

Originalveröffentlichung in: Krakowski, Piotr ; Purchla, Jacek (Hrsgg.): *Wokół Matejki : materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty, Kraków 1994, S. 104-110*
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007580>

O Matejce napisano wiele i z różnych punktów widzenia. Pisali o nim krytycy, historycy, historycy literatury, ideologowie, a nawet lekarze. Pisali o nim oczywiście i historycy sztuki, jednakże dzieło mistrza Jana zazwyczaj jak gdyby narzucało im odejście od klasycznych metod ich dyscypliny i zanurzenie się w rozważaniach historyczno-ideologicznych. Nie zamierzam krytykować takiej postawy, jest ona płodna do dziś i z pewnością przyniesie niejedno jeszcze odkrycie. Niepokój budzą jednak znaczne zaniedbania badań nad genezą formalną sztuki Jana Matejki, które powinny nas doprowadzić do rezultatów zbliżonych do tego, co wiemy o źródłach twórczości wielu innych, o wiele mniej wybitnych artystów. Badania tego rodzaju nad Matejką nie są łatwe. Bogactwo i zawikłanie jego kompozycji, tysiące postaci i motywów stanowią świat trudny do przeniknięcia i opanowania. Do niedawna zawodziła nawet strona dokumentalna, przecież dopiero w 1993 roku otrzymaliśmy katalog olejnych dzieł Matejki¹, a o wydaniu korpusu jego rysunków trudno nawet myśleć.

Decydujące w tym względzie jest jednak, jak się wydaje, szeroko rozpowszechnione przekonanie o samoistości fenomenu Matejki, który od poprzedników nie wzięł nic albo bardzo niewiele. Opinię tę tworzył na własny i zewnętrzny użytek sam mistrz, mówiąc, że nie chce naśladować nawet cudzych cnót², a może najpełniej wyraził ją Stanisław Witkiewicz, pisząc: „wczesne określenie swoich celów i swojej drogi, własnej treści i formy sprawiło, że Matejko prawie nie doznał żadnych zewnętrznych wpływów, że przy zetknięciu ze sztuką dawnych czy też dzisiejszych czasów zachowywał się odpornie i oceniając wartość innych, pozostawał nieugięty sobą”³. Przy takim podejściu badania nad genezą formy obrazów Matejki były niejako z góry skazane na niepowodzenie, a w każdym razie dotyczyły spraw drugorzędnych. Analiza formy Matejkowskich obrazów jest więc niemal z reguły prowadzona w oderwaniu od jej historycznych uwarunkowań. Żadnych prób w tym kierunku nie podejmują Witkiewicz ani Tarnowski. Mieczysław Treter w swej obszernej i bardzo dobrze udokumentowanej monografii Matejki szeroko zarysował dzieje europejskiego malarstwa historycznego, od XVI-wiecznych Wenecjan po różne szkoły narodowe w XIX. Udowodniwszy w ten sposób, że „wszyscy oni [malarze historyczni], od Madrytu i Rzymu aż po Sztokholm i Petersburg stanowią niejako jedną wspólną rodzinę, której członkowie, chociaż mówią na różne tematy i choć z różnych pobudek to czynią, posługują się wspólnym językiem malarskiej formy”⁴, nie spróbował nawet określić miejsca Matejki w tej rodzinie. Jeśli chodzi o konkretne zjawiska, spotykamy się bowiem tylko wyjątkowo z uwagami typu: „obraz ten [*Śmierć Zygmunta Augusta*, 1886, Warszawa, Muzeum

Narodowe] przypomina dość żywo *Mazarina Delaroché'a* (1831), choćby ze względu na licznie zebrane towarzystwo w pokoju chorego [...], a jeszcze bardziej *Śmierć Lionarda da Vinci* Jana Gigoux (1835) analogiczną kompozycją tła architektonicznego i podobnym sposobem umieszczenia postaci księdza⁷⁵. W innym miejscu ten sam autor, zestawiając *Kazanie Skargi* z obrazem *Przywrócenie kultu katolickiego w kościele N. P. Marii w Antwerpii w r. 1566* pędzla Hendrika Leysa (1854)⁶, podkreśla przede wszystkim różnice. Treter najwyraźniej nie chciał w tym przypadku zauważyć oczywistych podobieństw pomiędzy kompozycją malarza belgijskiego a rysunkowym szkicem kompozycyjnym do *Kazania Skargi*, tak jak nie chciał rozwinąć swych trafnych spostrzeżeń na temat *Śmierci Zygmunta Augusta*, Delaroché'a i Gigoux.

Dotychczasowe poglądy starał się przełamać Karol Estreicher, który w referacie powstałym w związku ze stuleciem urodzin Matejki pisał: „Drogi artystyczne Matejki były, bo być musiały, a prowadziły od polskich i od obcych źródeł. [...] Tkwi Matejko zbyt silnie w swej epoce oraz w sztuce polskiej, by można uznać, że jest niezależny całkowicie jako fenomenalne zjawisko artystyczne. Lecz właśnie wskazanie 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 stulecia⁷⁷. Ten obiecujący program badań nie został niestety zrealizowany. Tekst Estreichera zawiera, oprócz bardzo przenikliwego powiązania charakteru sztuki Matejki z tradycją barokową, tylko pobieżne wyliczenie znanych od dawna faktów.

Badacze powojenni byli w dalszym ciągu zajęci głównie problematyką ideową twórczości Matejki i do interesującej nas sprawy nie wnieśli wiele nowego. Ostatecznie utrwalił się pewien stereotypowy zestaw Matejkowskich inspiracji, których kierunki wiążą się nawet z konkretnymi obrazami: Delaroché (wczesna twórczość, po *Stańczyka*), Tycjan (*Batory*), Veronese (*Hold pruski*) czy Tintoretto (*Grunwald*)⁸. Trzeba jednak przyznać, że w niektórych pracach programowo zorientowanych na zagadnienia tematyczno-treściowe, jak książka Jarosława Krawczyka, można spotkać pogłębione uwagi na temat związków Matejki z tradycją, a nawet pewne nowe propozycje w tym względzie (motyw zaczerpnięty od Davida w *Konstytucji 3 Maja*)⁹. Ponadto, Zdzisław Żygulski w pracy poświęconej bronioznawczym aspektom dzieła Matejki zestawił postać Witolda z *Grunwaldu* z fragmentem *Bitwy pod San Romano Uccella*¹⁰. Interesujące *novum*, idące w kierunku poszukiwań, które zostaną zaproponowane w dalszym ciągu referatu, zawdzięczamy też Teresie Grzybkowskiej, która zauważyła zależność *Stańczyka* i fragmentów *Grunwaldu* od kompozycji Alfreda Rethela¹¹.

Uzyskane dotąd wyniki są więc w interesującej nas dziedzinie ubogie i ogólnikowe. Pogodzenie się z tym faktem i milczące choćby przyjęcie cytowanej opinii Witkiewicza oznaczałoby jednak, że mamy do czynienia z niepowtarzalnym fenomenem artysty, który tworzył poza kontekstem tradycji i współczesności. Z drugiej strony — próby szerszego włączenia mistrza Jana w ten kontekst rzeczywiście natrafiają na poważne trudności. Powszechnie wiadomo, że od młodości Matejko zachłannie gromadził dokumentację historyczno-ikonograficzną, studiując zabytki Krakowa, dawne portrety, ryciny i pieczęcie, umieszczając kalki i przerysy w tzw. skarbczyku¹². Zbierał również fotografie dzieł sztuki i osób współczesnych¹³. Chodziło tu jednak przede wszystkim o zgromadzenie zasobu realiów i fizjonomii, nie zaś o inspiracje typu artystycznego. Jak się wydaje, wręcz warunkiem umieszczenia jakiegoś motywu w „skarbczyku”, a następnie w obrazie było odebranie mu statusu dzieła sztuki. Przypomnijmy, że Matejko nie chciał naśladować nawet cudzych cnót, a w jego *oeuvre* brak kopii dzieł wielkich mistrzów, co stanowi rzadkość na tle praktyki w. XIX.

Jak słusznie zauważyli biografowie Matejki, artysta wyrastał w środowisku i w czasie, w którym dostęp do dzieł wielkiego malarstwa był utrudniony. Jego wypowiedzi na temat poprzedników są ubogie i nie tworzą jakiegokolwiek kompletnego obrazu. Jako









¹⁰⁶ Anton van Dyck, *Podniesienie krzyża*, 1631



¹⁰⁷ Alessandro Magnasco, *Podniesienie krzyża*





¹⁰⁹ Bernardo Bellotto, *Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego*, 1778

¹¹⁰ François Gérard, *Wjazd Henryka IV do Paryża*, 1817







¹¹² Romeyn de Hooghe, *Książę Wilhelm III w bitwie pod Boyne*, 1690, fragment

¹¹³ Théodore Géricault, *Oficer szaserów*, 1812

¹¹⁴ Louis Boulanger, *Męczarnie Mazepy*, 1827



¹¹¹ Jan Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, fragment





¹¹⁶ Anton van Dyck (?), *Portret kardynala Durazzo*, okolo 1622

młodzieniec, na wystawie w r. 1853 wysoko ocenił prace Piotra Michałowskiego, Henryka Rodakowskiego i Ary Scheffera, w czasie studiów w Monachium najbardziej interesowali go Piloty, Kaulbach, Rubens i van Dyck¹⁴. Najwięcej wiemy o jego zachwytach nad Delaroche'em¹⁵, zapamiętano także wykrzyknik na temat wielkości Tycjana z r. 1878¹⁶. Bardzo charakterystyczne jest jednak również jego zachowanie w czasie pobytu w Dreźnie w r. 1865, gdzie interesował się zbrojownią i Grünes Gewölbe, a w Galerii „nie znalazł nic szczególnego”¹⁷.

Wypowiedzi Matejki nie przynoszą więc wielu punktów oparcia. W tej sytuacji próba wzbogacenia obrazu związków artysty z tradycją musi się odwołać do jego dzieł i do najbardziej klasycznych, a zarazem najprostszych metod historii sztuki. Empiryczne sprawdzenie założenia, że setki rozwiązań kompozycyjnych i tysiące motywów zawartych w obrazach Matejki są powiązane licznymi nićmi z tradycją malarstwa europejskiego, jest zadaniem niesłychanie pracochłonnym. Doświadczenie uczy niemniej, że ustalenie kierunku badań, po początkowych trudnościach, przynosi z czasem bogaty materiał. Prezentowane niżej spostrzeżenia są owocem takiego właśnie wstępnego etapu poszukiwań pierwszych punktów zaczepienia. Owe punkty to motywy, o różnej wadze i stopniu komplikacji, które Matejko zaczerpnął z dzieł innych artystów. Praktyka tego rodzaju stanowiła zjawisko powszechne w sztuce europejskiej i była dyktowana najróżniejszymi względami, od warsztatowo-technicznych, po ściśle artystyczne, a nawet ideologiczne, innymi słowy, od latania luk we własnych umiejętnościach rysunkowo-kompozycyjnych, po świadomie i ostentacyjnie oddawane hołdy wielkim mistrzom. Zapożyczenia tego rodzaju nie zawsze upoważniają do głębszych wniosków na temat sztuki danego artysty. W naszym przypadku nie chodzi też o jakąkolwiek reinterpretację genezy malarstwa Matejki, ale o wykonanie kroku w kierunku wydobycia go z dotychczasowej izolacji.

Przegląd materiału rozpoczniemy od przykładu, który u nikogo choć trochę obeznanego z problematyką wędrówki motywów malarskich nie powinien budzić żadnych wątpliwości. W obrazie Matejki *Podniesienie dzwonu Zygmunta*, powstałym w r. 1874, a należącym dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, wśród tłumu wypełniającego kompozycję wyróżnia się pierwszoplanowa grupa mężczyzn z całej siły pociągających za liny, na których zawieszony jest dzwon, wynurzający się z podziemnej formy. Skomplikowane pozy i migawkowo uchwycony ruch sprawiają wrażenie efektów uzyskanych w wyniku precyzyjnych studiów z natury. Wszystko wskazuje jednak, że jest inaczej. Centralna postać mężczyzny ukazanego w głębokim przysiadzie i przybranego w renesansowy strój została najwyraźniej zapożyczona z obrazu Antona van Dycka *Podniesienie krzyża*, namalowanego w r. 1631 dla kościoła Notre Dame w Courtrai. Niezwykłość i stopień komplikacji kompozycyjnej obydwu figur jednoznacznie wskazują na ich bezpośredni związek genetyczny. Matejko nie był przy tym jedynym, który wykorzystał efektowny pomysł van Dycka, bo analogiczna postać występuje też w szkicu *Podniesienie krzyża* Alessandra Magnasco (miejsce przechowywania nieznane)¹⁸. W obydwu przypadkach pośrednikiem była z pewnością reprodukcja graficzna obrazu van Dycka wykonana przez Boularda¹⁹.

Drugim, już nieco mniej oczywistym, zapożyczeniem w ramach *Podniesienia dzwonu Zygmunta* jest postać innego robotnika, widocznego tylko częściowo spoza opisanego przed chwilą, ciągnącego linę obydwoma silnie wyprostowanymi rękami. Tym razem pomysłu dostarczyła prawdopodobnie kompozycja Louisa Boulanger *Męczarnie Mazepy*. Jej monumentalna wersja olejna z r. 1827 (Rouen, Musée des Beaux Arts) stanowi najbardziej efektowną realizację romantycznego tematu Mazepy w malarstwie francuskim²⁰, Matejko mógł się jednak równie dobrze posłużyć autorską litografią z r. 1839. Jak już wspomniano, sama forma motywu, mniej charakterystyczna od poprzedniego przykładu, nie stanowi tu jednoznacznego dowodu, jednakże korzystanie przez Matejkę z dzieła Boulanger'a zostanie uwiarygodnione dalszymi spostrzeżeniami.

Bardzo złożoną genealogię ma postać króla z obrazu *Jan Sobieski pod Wiedniem*. Pomimo znacznych różnic kompozycyjnych pomiędzy szkicem olejnym z r. 1880 (Kraków, Muzeum Narodowe, Dom Jana Matejki) oraz ostateczną wersją malowidła z r. 1883 (Rzym, Muzeum Watykańskie), jest ona w obydwu przypadkach ujęta w zasadzie identycznie. Charakterystyczne rozwiązanie, decydujące o jej przynależności do bardzo określonego typu wizerunków konnych, to ujęcie w silnym skrócie, w trzech czwartych w prawo, przy takim jednak zróżnicowaniu zwrotów konia i jeźdźca, które pozwoliło na ukazanie króla niemal *en face*, nie przesłoniętego przez głowę zwierzęcia. Przy poszukiwaniu precedensów nie bez znaczenia są także i takie szczegóły, jak układ wyciągniętej prawej ręki Jana III, wręczającego kanonikowi Denhoffowi list do papieża, oraz uniesiona prawa przednia noga wierzchowca. Identyczne lub niemal identyczne rozwiązania występują wielokrotnie w malarstwie dawniejszym i współczesnym Matejce. Szczególnie interesujący jest przykład zawarty w dziele ukazującym ważne wydarzenie z dziejów Polski. W obrazie Bernarda Bellotta *Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego* z r. 1778 (Warszawa, Muzeum Narodowe) wszystkie wskazane wyżej szczegóły pojawiają się w przedstawieniu Józefa Sosnowskiego, marszałka sejmiku elekcyjnego. Innym monumentalnym precedensem jest obraz François Gérarda *Wjazd Henryka IV do Paryża* (1817, Wersal, Pałac), w którym odnajdujemy, podobnie jak w dziele Matejki, zestawienie postaci królewskiego jeźdźca i pieszego poddanego (co prawda umieszczonego nieco inaczej). O ile w *Sobieskim pod Wiedniem* motyw ten stanowił ilustrację epizodu historycznego, ważnego ze względu na genezę obrazu przeznaczonego do zbiorów papieskich, o tyle u Gérarda odgrywa on rolę utrwalonej przez tradycję alegorii wspaniałomyślności władcy²¹, której rozwiązanie formalne wywodzi się z ikonografii św. Marcina. Matejko najprawdopodobniej widział obraz Gérarda w r. 1865, kiedy to w czasie podróży do Francji zwiedzał m. in. Wersal, lub w czasie jednego z późniejszych pobytów (1867, 1870, 1880), ale kompozycja była też dostępna w reprodukcjach graficznych²². Niemal współcześnie z Matejką identyczny motyw triumfującego konnego władcy (już bez towarzyszącej mu postaci pieszej) zastosował Hans Makart w „matejkowskim” obrazie *Wjazd Karola V do Antwerpii* (1878, Hamburg, Kunsthalle). Wskazane przykłady nie przesądzają, jakim wzorem posłużył się mistrz Jan, ale stanowią przekonujący dowód, że ujęcie postaci Sobieskiego wywodzi się z utrwalonej od dawna tradycji malarskiej.

Zestawiając *Sobieskiego pod Wiedniem* i *Wjazd Henryka IV do Paryża*, oprócz postaci władców warto również zwrócić uwagę na rycerza zwróconego tyłem do widza oraz dworzanina zdejmującego przed królem kapelusz. W wykończonej wersji obrazu Matejki analogiczne motywy (pancerny ze znakiem hetmańskim i ks. Karol Lotaryński) znajdują się co prawda po przeciwnych stronach, ale na szkicu zajmują niemal te same miejsca co u Gérarda.

Szczególnie wiele można powiedzieć o wzorach *Bitwy pod Grunwaldem* z r. 1878, jakkolwiek ich wskazanie zaledwie dotyka problematyki genezy tego niezwykłego płótna. Na początek należy przypomnieć trafne spostrzeżenie Teresy Grzybkowskiej na temat podobieństwa fragmentów obrazu (figura w. ks. Witolda, rozwiana draperia nad walczącymi) do *Bitwy pod Kordobą* namalowanej w r. 1849 na ścianie sali koronacyjnej akwizgrańskiego ratusza przez Alfreda Rethela²³. Malowidło o skali i złożoności *Grunwaldu* mogło i musiało mieć i inne wzory. Dynamiczny kłęb walczących, w którym jednak wyraźnie wyróżnieni są konni bohaterowie, wywodzi się z całej nowożytnej tradycji monumentalnego malarstwa batalistycznego, od Uccella i Leonarda, po Rubensa i Piotra z Cordoby. Jak się wydaje, nie bez znaczenia był tu także pewien wątek rodzimy, a mianowicie ogromne przedstawienia bitew Jana III z kościoła kolegiackiego w Żółkwi. Matejko znalazł je z autopsji, gdyż odwiedził Żółkiew w r. 1869, kiedy to wykonał serię rysunków tamtejszej świątyni. Z dwoma wchodzącymi w skład żółkiewskiego zespołu malowidłami Martina Altomontego, przedstawiającymi bitwy pod Wiedniem i Parkanami, mógł, a właściwie musiał zetknąć się także dzięki ich litograficznym reprodukcjom²⁴.

il. 108

il. 109

il. 110

Szczególnie istotna dla naszych rozważań jest *Bitwa pod Wiedniem* Altomontego, która stanowi erudycyjną syntezę motywów występujących we wcześniejszej batalistyce. Dla Matejki cennym wzorem mogło tu być ukazanie huraganowego ataku masy ciężkiej kawalerii, z wydobytymi z tłumu postaciami Sobieskiego i husarza nacierającego kopią, w których można się dopatrywać pierwowzorów Witolda i Zawiszy Czarnego. Nie bez znaczenia były też prawdopodobnie liczne figury powalonych Turków, ukazane w skomplikowanych pozach i skrótach pod kopytami koni szarżującej husarii. Najbardziej do siebie zbliżone fragmenty obydwu obrazów to husarz zamierzający się oburącz do cięcia długim mieczem oraz pierwszoplanowa postać Jana Żiżki. Oprócz tego należy zauważyć, że w obydwu malowidłach Altomontego z Żółkwi występuje strefa niebieska, z szybującymi aniołami i geniuszami sławy²⁵. Wprowadzenie do *Grunwaldu* postaci św. Stanisława unoszącego się w obłokach ma wprowadzić za sobą autorytet tekstu Długosza, ale Matejko niewątpliwie odwołał się też do barokowej tradycji. Sugerowane tu związki *Grunwaldu* z obrazami z Żółkwi nie mają (ewentualnie z wyjątkiem motywu husarza z mieczem) charakteru cytatów, a obiegowość rozwiązań stosowanych przez Altomontego sprawia, że Matejko mógł analogiczne pomysły zaczerpnąć z zupełnie innych źródeł. Trzeba jednak pamiętać, że żółkiewskie batalie musiały mieć dla mistrza Jana szczególną siłę atrakcyjną, jako najbardziej monumentalne przedstawienia wielkich wydarzeń historycznych w malarstwie staropolskim.

- il. 111 Osobnego rozpatrzenia wymaga geneza grupy wielkiego mistrza Ulryka von Jungingen i atakujących go wojowników. Przede wszystkim musimy wyróżnić jej części składowe. Podstawowym motywem jest tu jeździec na siwym koniu, ujęty w sposób tyleż skomplikowany co charakterystyczny. Rumak zwrócony w trzech czwartych w prawo, ukazany od tyłu, wspina się na tylne szeroko rozstawione nogi. Jeździec zwraca się silnie w prawo, ukazując się w ten sposób niemal *en face*, i odcina się w tył trzymaną w prawej ręce bronią. Dynamika i bogactwo układu przestrzennego motywu znakomicie odpowiadają stylistycznym upodobaniom baroku. Najstarszy uchwyt w chwili obecnej przykład takiego rozwiązania pochodzi z tej właśnie epoki. Jest to wizerunek ks. Wilhelma III w bitwie pod Boyne na rycinie Romeyna de Hooghe z r. 1690²⁶, choć jest raczej mało prawdopodobne, by była to oryginalna inwencja tego artysty. Pomysł został podniesiony do rangi wielkiego dzieła sztuki w ponad sto lat później przez Théodore'a Géricault w jego *Oficerze szaserów* z r. 1812. Jest wykluczone, by Matejko nie znalazł tego porywającego manifestu wczesnego romantyzmu francuskiego, a oczywiście, daleko idące zbieżności bardzo skomplikowanych ujęć nie mogą być dziełem przypadku.

- il. 114 Postacie walczących z wielkim mistrzem Litwinów zostały niejako dodane do istniejącego niezależnie od nich rozwiązania. Jak się wydaje, i w tym przypadku Matejko oparł się na francuskim wzorze z epoki romantyzmu. Obraz Louisa Boulanger *Męczarnie Mazepy* wspomniany już wyżej, w związku z *Podniesieniem dzwonu Zygmunta*, zawiera oczywisty cytat z Géricault, w postaci konia — narzędzia zemsty na Kozaku przyłapanym na romansie z cudzą żoną. Jeden z oprawców przywiązujących Mazepę do rumaka wydaje się być pierwowzorem Litwina godzącego toporem w Ulryka von Jungingen. W zasadzie identyczna w obydwu przypadkach jest relacja pomiędzy pieszym a wspinającym się koniem, a także samo ujęcie figur, szczególnie ich dolnych części. Obraz ukazujący epizod z dziejów Mazepy z pewnością interesował Matejkę jako *polonicum*, niezależnie od faktu, że nie stanowił on ilustracji tekstu historycznego, a poematu Byrona. Trzeba przy tym przypomnieć, że autor *Grunwaldu* nie musiał znać oryginału Boulangerera, mając do dyspozycji analogiczną litografię.

- il. 115 Na koniec należy zwrócić uwagę na tradycyjne odniesienia w niektórych przynajmniej portretach Matejki. Najbardziej czytelne są one w wizerunku Józefa Szujskiego z r. 1886 (Kraków, Muzeum UJ), którego kompozycja wywodzi się od renesansowych i barokowych portretów dostojników kościelnych. Wśród dzieł Tycjana,

prawdziwego kodyfikatora typów nowożytnego malarstwa portretowego, można tu wskazać przede wszystkim *Portret Pawła III* (1546, Neapol, Pinacoteca Nazionale di Capodimonte). Nasuwają się również wyraźne analogie z pracami van Dycka, z *Portretem kardynała Bentivoglio* (1622, Florencja, Galeria Pitti), a szczególnie z *Portretem kardynała Durazzo* (d. Nowy Jork, zbiory de Forest)²⁷.

il. 116

Przedstawiona tu mapa zapożyczeń Matejki od mistrzów dawnych i XIX-wiecznych jest przypadkowa i oczywiście niekompletna. Wskazane wyżej zależności jedynie sygnalizują problem, który z czasem z pewnością ujawni się na znacznie większą skalę. Z natury rzeczy wnioski, o które się pokusimy, mają też charakter czysto roboczy. Ślady zainteresowania Matejki tradycją malarską prowadzą nas w zasadzie w jednym kierunku — w kierunku sztuki o charakterze barokowym w najszerszym tego słowa znaczeniu. Oprócz należących do historycznego baroku van Dycka, Altomontego i de Hooghe'a, do formacji tej można też zaliczyć monumentalną i dynamiczną twórczość dojrzałego i późnego Tycjana, neobarok francuskiego romantyzmu, a nawet monumentalny historyzm Rethela i Belgów. Matejko wybierał więc swe wzory świadomie i nawet pojedyncze motywy czerpał z dzieł, które w całości były bliskie duchowi jego własnej sztuki. Nasze uwagi, jeśli są trafne, ujawniły mało znany dotąd aspekt konstruowania przez Matejkę jego kompozycji. Mistrz Jan staje się w ten sposób postacią może nieco mniej swoistą, niż przyjmowano dotąd, nie dlatego by ubyłoby mu cokolwiek z jego wielkości, ale dlatego że, jak się okazuje, nie odżegnywał się od procederu uprawianego powszechnie przez artystów wszystkich czasów. Dokonany krok ku nieco pełniejszemu wpisaniu Matejki w tradycję malarską może się po prostu przyczynić do lepszego zrozumienia jego twórczości. Stwierdzone wyżej fakty nie mają natomiast nic wspólnego z próbą kwestionowania jej oryginalności i wartości.

Przypisy

¹ Matejko. *Obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993.

² I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, opr. M. Treter, Lwów 1912, s. 57.

³ S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1908, s. 63.

⁴ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl*, Lwów — Warszawa 1939, s. 74.

⁵ *Jw.*, s. 415.

⁶ *Jw.*, s. 227—230.

⁷ K. Estreicher, *Artystyczna droga Matejki*, Kraków 1939 (Biblioteka Krakowska, t. 99), s. 31.

⁸ Zob. np. K. Wyka, *Ideologia i warsztat Jana Matejki w ich wzajemnym stosunku*, w: *Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty 23—27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 37—39; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław 1960, s. 60. Warto podkreślić, że w czasie sesji w r. 1953 na temat formy obrazów Matejki dyskutowali głównie... Kazimierz Wyka i Stanisław Nahlik.

⁹ J. Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 59—61, 69—72.

¹⁰ Z. Żygulski jr., *Matejko jako znawca broni*, „Studia do Dziejów Dawnego Uzbrojenia i Ubioru Wojskowego” cz. VIII, 1982, s. 59.

¹¹ T. Grzybkowska, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy XIX wieku*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red., W. Bałus, Kraków 1991, s. 75—76; zob. też w niniejszym tomie, s. 99—103.

¹² Zob. np. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 9, 10, 18; M. Szukiewicz, *Artystyczne przedszkole Jana Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 30—31.

¹³ Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 59.

¹⁴ *Jw.*, s. 13, 30.

¹⁵ Zob. m.in. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia...*, s. 16; S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 5; charakterystyczny komentarz daje w tym miejscu Witkiewicz, *Matejko*, s. 65: „Przyznanie się Matejki do wrażenia, jakie na nim zrobił Delaroche, jakimże cennym świadectwem byłoby dla krytyki szukającej wpływów! A tymczasem Matejko był wtedy całkowicie sobą, osobowością ściśle określoną, ujętą

w bieg rozwojowy wynikający z jej własnych przymiotów indywidualnych”. Znaczenie Delaroche’a minimalizuje też Treter, *Matejko...*, s. 172.

¹⁶ Tarnowski, *Matejko*, s. 224.

¹⁷ Jw., s. 88—89.

¹⁸ Repr. zob. np. w H. J. Dürst, *Alessandro Magnasco*, Basel 1966, s. 145.

¹⁹ Rycinę wymienia A. v. Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, t. I, Wien 1906—1911, s. 456.

²⁰ J. P. Mouilleseaux, *Mazeppa, variations sur un thème romantique*, Rouen 1978; J. K. Ostrowski, *Pomiędzy romantyczną legendą a polityką*, „Przeгляд Wschodni”, t. II, z. 2(6), 1992/93, s. 359—389.

²¹ R. Herbert, *Baron Gros’s «Napoleon» and Voltaire’s «Henri IV»*, w: *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*, red. F. Haskell, A. Levi i R. Shackleton, Paris 1974, s. 52—75; R. Kaufmann, *François Gérard’s «Entry of Henry IV into Paris»: The Iconography of Constitutional Monarchy in France*, „The Burlington Magazine”, December 1975, s. 790—802. We Francji epoki restauracji obraz Gérarda niósł ważne aktualne treści polityczne. Warto przy tym podkreślić, że poświęcono mu broszurę, tłumaczącą tło historyczne i szczegóły kompozycji (*Notice historique sur le tableau représentant «L’entrée d’Henri*

IV à Paris» par M. Gérard, Paris 1817), zawierającą m.in. rycinę identyfikującą poszczególne postacie. Ujęcie Henryka IV przez Gérarda posiada w sztuce francuskiej różne precedensy, m. in. w obrazie Charles’a Meynier *Wjazd Napoleona do Berlina* (1810, Wersal).

²² Zob. np. *Musée de Versailles ou tableaux de l’histoire de la France...*, Paris 1852.

²³ Grzybkowska, *Monachijskie impulsy...*, s. 75—76.

²⁴ O litografiach tych zob. M. Karpowicz, *Polskie itinerarium Marcina Altomontego*, „Rocznik Historii Sztuki” VI, 1966, s. 109, 11, 1, 16, 17. *Bitwa pod Wiedniem* była litografowana nawet dwukrotnie, w r. 1825 i 1877.

²⁵ Reprodukowana litografia *Bitwy pod Wiedniem* ukazuje tylko dolną część ogromnego malowidła. Jak dotąd brak dobrej jakości fotografii całości obydwu obrazów Altomontego. Wszystkie obrazy z kolegiaty żółkiewskiej znajdują się obecnie w Olesku, w tamtejszym oddziale Lwowskiej Galerii Obrazów.

²⁶ J. Landwehr, *Romeyn de Hooghe the Etcher. Contemporary Portrayal of Europe 1662—1707*, Leiden 1973, s. 164.

²⁷ Zob. E. Schaeffer, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen*, Stuttgart—Leipzig 1909, s. 182; obraz nie występuje w nowszych opracowaniach twórczości van Dycka.