

STANISŁAW WITKIEWICZ

TE 53.
1036

JAN MATEJKO

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA BRATNIEJ POMOCY
UCZNIÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

1903

92.

STANISŁAW WITKIEWICZ

JAN MATEJKO



1934

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA BRATNIEJ POMOCY
UCZNIÓW AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

1903

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0136772



265199

Cena 60 ct.

Cały dochód z wydawnictwa przeznaczony na budowę pomnika
Iana Matejki w Krakowie.



IB 53.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP.
DRUKARNIA ZWIĄZKOWA W KRAKOWIE
POD ZARZĄDEM A. SZYJEWSKIEGO.

1x/244/02p



A każdy z was w duszy ma ziarno
przyszłych praw i miarę przyszłych granic.

O ile powiększycie i polepszycie
duszę waszą, o tyle polepszycie prawa
wasze i powiększycie granice.

Adam Mickiewicz. *Księgi Narodu
i Pielgrzymstwa. XX.*

Rzeczy proste i pospolite bywają niekiedy wyrazem głębokiej treści, symbolem olbrzymich zdarzeń i tragicznych losów. Oto szereg jaskrawo kolorowych kartek atlasu, do historii polskiej. Na pierwszej, Europa zalana czerwoną plamą państwa Karola Wielkiego, stykającego się na Wschodzie z mgławicą ludów słowiańskich. Na drugiej, w tej mgle powstaje małe skupienie, mała określona plamka z imionami Kruszwicy, Gniezna, Poznania. Trzecia karta: czerwone linie zataczają szerokie koło daleko od pierwotnego centru na północ po Bałtyk, na południe po Dunaj, na zachód po Elbę a na wschód chwilami po Dniepr. To państwo Bolesława Chrobrego. I idzie w ten sposób dalej szereg kartek, przedstawiających rozmaite figury geometryczne, mniejsze i większe, aż dosięga ogromnego kregu, od morza do morza, — to Polska Kazimierza Jagiellończyka



157

stojąca na peryheljum terytorialnego rozwoju. Odtąd obszar ten, jeszcze równie prawie potężny za Batorego, zaczyna się od wschodu kurczyć, plama objęta czerwonymi liniami zweża się aż nakoniec przychodzą trzy mapki, na których, na plamę, przedstawiającą Polskę, zlewają się trzy barwy, dotąd występujące po za czerwoną linią jej granic, — zlewają się i zalewają bez śladu. Niema granic z żadnej strony świata — roztopiły się w trzech obcych barwach. Zielona plama, zalewająca obszar Polski, rozplywa się jak morze, sięgające po Ocean spokojny, pomarańczowa sięga po Ren, żółta zlewa się w jakimś obszarze, sięgającym Adrzytyku. Robota łatwa, prosta i lekka. Zniszczyć Państwo dla kartografa jest tak łatwo, jak wywabić tłustą plamę benzyną. W tem miejscu istniało coś, co miało imię, co miało pewną swoją treść i pewne własne formy bytowania, co ośmset lat w zmiennych losach trwało, żyło, działało, wpływało rozstrzygająco na losy innych istnień, — i tego niema śladu. Cała długowieczna robota setek pokoleń zniszczona i zatarta, zjawisko znikło bez następstw, wszystko zostało cofnięte do tych czasów, kiedy na wschodnim krańcu państwa Karola Wielkiego wila się mgła małych ludków słowiańskich.... Tak się zdawało tym, którzy rysowali ostatnie karty atlasu historii Polski.... Ale tak nie jest w istocie. Żadne zjawisko nie może być odrobione z powrotem, gdyż żadne nie powstaje w próżni, bezprzyczynowo i bezskutecznie. Kartograf zalał obszar dawnej Polski kilku kolorami, na których wypisał nazwy państw dawniej sąsiednich, państwa te zalewały ten obszar przez szereg lat — jedną farbą, czerwoną — zalewały krwią, chcąc zatrzeć ślady dawnych granic, zniszczyć, wdeptać

w ziemię i zatratować ślady czynów i zmyć z pamięci ludzkiej nazwę, której się bano jak upiora. Nic to nie pomogło. W ciągu ośmiowiecznego istnienia Polski, na obszarze objętym zatartymi dziś śladami jej granic, wytworzyła się straszna, nienaruszalna, niezniszczalna siła: *Duch narodu*. Historia nie wie dnia jego narodzin, ani dnia krwawej kąpieli, w której go chrzczono, to pewna, że wzrósł on, zmeźniał i opanował Polskę w bohaterskich czasach Bolesława Chrobrego — i dotąd trwa. On był i jest tą siłą, która utrzymuje rzecz i imię Polski, która stanowi istotne jej granice. On to nie dał jej zginąć w strasznej zawierusze, która rozpełtała się nad Polską ze śmiercią Bolesława Chrobrego, on imię Polski, zatracone w miazdze małych państewek podziałowych, wypisał znowu na sztandarze Przemysława, on krzepił Łokietka i jak huragan szedł przez pola Grunwaldu, a kiedy po dwóch wiekach potęgi szwedzki potop zalał Polskę, duch ten utajony w piersi Kordeckiego, wybuchnął z siłą, która zdaje się cudem, i duch ten nie dał dawnej Polsce zginąć w zupełnem spodleniu, on dał jej Raclawice. Dziwna to siła. Jest ona, jak te nowoodkryte ciała, promieniujące z najmniejszej cząsteczki energię, która zdaje się nie wyczerpywać i być nieproporcjonalną do masy tej cząsteczki. Mówimy: *Duch narodu*, i wyobrażamy całość pewnego obszaru ziemi, zamieszkałą przez ludzi, z których każdy jest tym duchem ogarnięty i daje w sumie to, co stanowi życie i historję narodu. A tymczasem duch ten niekiedy opuszcza tłumy i pozostaje w jedynej duszy jak: Joanna d'Arc, Kordecki, Kościuszko.... Były chwile, kiedy zdawało się, że na obszarze Polski nie było śladu tego ducha i serce jej biło we Włoszech — w legionach

Dąbrowskiego. Odtąd rośnie on i potężniej niezmierzony kłeskami, nie dający się zabić przez żadne prześladowania. Jest to znamienne zjawiskiem, że Polska w ciągu tych stu lat, staczając się z kłeski w kłeskę, z nieszczęścia w nieszczęście, w miarę jak polityczny jej upadek, wyrażający się utratą resztek cieniów jej niepodległości, się zwiększa, że Polska rośnie, jako siła ducha. Dopóki naród miał do stracenia jakakolwiek resztkę dawnych urządzeń politycznych, dopóki o nie walczył zwykłą bronią, dopóty był zwyciężany i po każdej przegranej tracił coś materialnie. Z chwilą w której jedynym pozostałym dobrem i jedyną siłą stał się *Duch narodowy*, nie tylko, że się nie dajemy, ale zwyciężamy. Jest pewna granica ucisku, poza którą naród staje się nieściśliwym i niema mocy, któraby go mogła zgnieść, zdusić i pozbawić życia. Chyba żeby go wyrznięto do nogi, jak Jaćwież. I to jednak nie zawsze jest pewne. Z grobów wstają mściciele — dowodem Grecja. Taka jest logika ludzkiego życia — logika bezwzględna, nieprzeparta. Zestawmy Państwo niemieckie z częścią Polski zabraną przez Prusaków, zobaczmy co się dzieje pod zaborem rosyjskim.... Siły narodu nie stanowią ani wymowni panujący, ani bagnety, ani miliony, ani ziemia — siłę narodu stanowi jego *Duch*, on jest istotą jego życia i czynu. Duch ten przejawia się w najrozmaitszych sferach działania. Ci, co ziemię polską trzymają w politycznym posiadaniu, czują pod stopami jakby nieustanne wrzenie wulkanu, — czują ciągłą, trwałą, nieustanną robotę tego ducha, który rozsada skorupę niewoli i ujawnia się milionami iskier. Iskry można zgasić — ale ognisko jest wiecznotrwałe. Ilu za naszego życia przeszło przez

polską ziemię ludzi uzbrojonych w największą władzę, prawo i siłę zniszczenia, ludzi opanowanych śmieszoną nadzieją, że za ich marnego życia zginie naród.... Ludzi tych prochy wiatr rozwiał, a naród jest, rośnie, pracuje, walczy — żyje.

Jednym z takich objawów życia jest *Polska Sztuka*.

Ledwie obeschła krew na świeżych pobojowiskach, jeszcze nie przegniły drzewa szubienic, jeszcze ku dalekiej północy, po mrocznych drogach wygnania, ciągnęły się tłumne szeregi więźniów, kiedy Matejko, w roku 1865, wystawił *Kazanie Skargi* w Paryżu, przyjęte tam z największemi honorami, umieszczone w salonie honorowym i nagrodzone złotym medalem.

„.... będziecie jako wdowa osierociała — wy, coście drugie narody rządźli, i będziecie ku pośmiechu i urąganiu nieprzyjaciołom swoim. Język swój, w którym samym to królestwo między onemi słowiańskimi wolne zostało, i naród swój pogubicie i ostatki tego narodu tak starego i po świecie szeroko rozkwitnionego potracicie i w obcy się naród, który was nienawidzi, obrócicie, jako się inszym przydało. Będziecie nie tylo bez pana krwi swojej i bez wybierania jego, ale też bez ojczyzny i królestwa swego, wygnańcy wszędzie nędzni, wzgardzeni, ubodzy, włóczęgowie, które popychać nogami tam, gdzie was pierwej ważono będą....“ Tak mówił w strasliwym natchnieniu prorocem Skarga i takim go namalował Matejko. Matejko miał zdolność *czucia* tak wielką, tak głęboką, że sięgała ona do wyżyn, na których się takie prorocstwo mogło narodzić. On nie malował alegorycznego obrazu, nie układał symbolicznych hieroglifów, nie wypowiadał historiozoficznych frazesów. On czuł szczerze, prosto, bezpośrednio

to, co mógł i powinien był czuć Skarga, kiedy się przed jego myślą otwarła w dali czasu ta przepaść niewoli i zatracenia. Żeby takiemu państwu, jak owocna Polska, jeszcze stojąca na wysokości najwyższej potęgi, móżdż przepowiedzieć taką przyszłość, trzeba niesłychanej siły umysłu i niesłychanej głębokości uczucia, i trzeba tej burzy natchnienia, w której dusza ludzka dochodzi do szczytu mocy, do szczytu skupienia i zatracenia się w jednej idei. Skarga, w obrazie Matejki, ma szeroko rozwarte oczy, które nie patrzą na żaden bliski przedmiot, ma wzrok człowieka, który widzi coś strasznego, nieuniknionego na dnie przepaści, sięgającej w jakąś głąb tajemniczą. Nie widzi on ani tego króla, który się ciągle czuje wyższym ponad wszystko; ani Zamoyskiego, jedyne go który czuje razem ze Skargą, którego każdy nerw twarzy drży wzruszeniem; ani tych oligarchów, siewców zamętu i zniszczenia; ani tych wysokich dostojników kościoła, prymasa i nuncjusza — ani nikogo z obecnych. On o nich już przemyślał, on ich już przeczuł i wycisnął najistotniejszą treść ich dusz, są oni liczbami tego obrachunku, którego ostateczny wynik streszcza jego prorocтво, — on mówi ponad niemi, do wieków i pokoleń, te słowa, które są szczytem jego uczucia i jego wymowy.... Matejko tak ściśle ujął w twarzy Skargi to, co odpowiada psychicznej możności powzięcia takiej myśli, że kiedy, czytając jego kazania, przychodzi się do tych słów, ta twarz dziwna, natchniona, która w obrazie zdaje się lecieć jak ptak, na tle ciemnego wnętrza, ta twarz dziwna, ukazuje się żywa, dotykana, straszliwie obecna. Można nie znać historii polskiej, można nie wiedzieć nic o stosunku ludzi, którzy ten obraz wypełniają,

a jego treść najgłębsza, to jest niezmienna treść ludzkiej duszy, będzie zawsze i dla każdego jasna, ponieważ wyrażają ją z niesłychaną siłą i ścisłością wyrazy uczuć skryształizowane na twarzach. Obraz ten jest nie tylko ilustracją historycznej chwili z dziejów Polski, nie tylko świetnie rozwiązaniem zadaniem artystycznym, jest on również rozwiązaniem zagadnienia psychologicznego, i takimi są wszystkie prawie najlepsze obrazy Matejki.

Wydobyć z możliwą siłą indywidualny charakter danego człowieka i z równie wielką potęgą i prawdą oddać wyraz jego uczuć, jego stanu duszy, w danej chwili i pod wpływem danych zdarzeń, oto to zagadnienie, które było najistotniejszą treścią twórczości artystycznej Matejki. Pod wpływem celów ubocznych, nacisku umysłowego otoczenia, wypadków życia i własnego zwyrodniania się psychicznego, Matejko treść tę komplikował, przez wstawianie w obraz pierwiastków obcych sobie, znaków symbolicznych lub alegorji, które nigdy nie prowadziły do celu, a zawsze prawie psuły artystyczną stronę obrazu.

Matejko miał duszę smutną z natury. Nie tylko wyszedł on z pesymistycznego poglądu na historję i w pierwszych obrazach brał z niej tylko to, co było najsmutniejszego, najtragiczniejszego, ale on nie mógł wyrażać prosto i szczerze jasnych i wesółych stron życia. Nie mógł, bo nie czuł. Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałem, niesłuchanie silnem napięciem energii psychicznej, które orze w bruzdy i fałdy ich twarzy, o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na których zdają się ciężać pokłady całe odzie-

dzicznej kultury, powstałej pod najwyższym ciśnieniem życiowego tragizmu. Dzieci, kobiety i te pyszne młode postacie męskie i ci starcy potężni, wszystko to patrzy oczami, w których lśni żar namiętności, zduszonej beznamiętnym smutkiem, niedającym się otamować przecuciem złowrogich nieszczęść. Nie tylko w każdym obrazie, w którym dzieje się coś jaśniejszego, Matejko umieszcza jakąś postać, która paraliżuje i mrozi pogodę i wesele, która stoi, jak widmo czyhającego nieszczęścia, ale ci ludzie, którzy mają się weselić, którzy są sprawcami i czynnikami radośnej chwili, zdają się nie wierzyć w to co się dzieje; spełniają oni jakiś zewnętrzny obrządek radości, ale w ich oczach mroczy się smutek, w ich ustach drży ból tajony, na ich czołach rysują się zmarszczki cierpienia, ich śmiech jest bolesnym, nieszczerem skrzywieniem ust, ich ruchy są niechętnym dźwiganiem członków, jakby skreconych, obezwładnionych bólem i zmęczeniem. Z Matejką wchodzi się zawsze w świat zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych, żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia.

Krytyka, usiłując zrozumieć przyczyny i istotę twórczości danego artysty, szuka zwykle wyjaśnienia tych kwestji w wpływach zewnętrznych i warunkach życia — w środowisku, wśród którego artysta się rodzi i tworzy. Zdawało by się, że jeżeli gdzie, to właśnie w twórczości Matejki można by znaleźć potężne teorii środowiska poparcie. Urodzony w Krakowie, gdzie każda cegła muru, każdy kamień w bruku mówi o przeszłości, gdzie głos jej zdaje się wołać z wież i krużganków, gdzie tragiczne i potężne widma zdają się błędzić wśród pospolitego tłumu, w dzień biały, gdzie stoją najświetniejsze pomniki chwały i najstraszniejsze świadectwa



niewoli, gdzie najświętsze relikwie narodowe można widzieć własnymi oczami i dotykać własnymi rękami, gdzie od progu kościoła na duszę ludzką rzuca się, po prostu, huragan, chaos, świat cały wrażeń, wspomnień, obrazów, imion, zdarzeń, szarpających ją w dwa krańce czucia, między boleść i radość, między nadzieję bezbrzeżną i rozpacz bezdenną; gdzie to, co nazywamy tradycją, przestaje być dalekiem widzeniem, lecz staje się rzeczą dotykalną, obecną, straszną i radośną, w obec której człowiek czuje pod żebrami własne serce, jakby je kto ścisnął i szarpał silną pięścią, — urodzony w tym Krakowie, Matejko mógłby być posądzonym, że wszystko to, co czuł, wiedział, myślał, czem był, było to zasługą tego dziwnego i przejmującego środowiska. Jeżeli jednak przypomnimy, że na kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców Krakowa, na całe mnóstwo kupców, uczonych, piekarzy, malarzy, szewców, mnichów, księży, urzędników, fryzjerów, literatów i dorożkarzy, że na kilkadziesiąt tysięcy ludzi ciągle i stale, przez kilkadziesiąt lat porozbiorowego istnienia, znajdujących się pod wpływem i wrażeniem tego środowiska, znalazł się jeden, jedyny Matejko, bez poprzedników i bez następców, zrozumiemy, że, jakkolwiek to środowisko mogło nań wpływać, to jednak był on takim, jak był dla tego tylko, że był sobą, — był Janem Matejką, potężną duszą oryginalną i samodzielną do ciasnoty, niezależną, niepodległą i samowolną do uporów, fanatyczną w swoich dążeniach i w swojej potwornej pracy. Nie możemy nawet sobie pozwolić na poetyczne przypuszczenie, że dusza Matejki wytworzyła się pod wpływem wiekowego oddziaływania Krakowa na jego przodków, że w nim się skupiły i skryształizowały pierwiastki psychiczne, bę-

dące dziedzictwem licznych szeregów pokoleń zrodzonych w murach Krakowa, — Matejki ojciec był Czechem. Słowem, Matejko, jest jedną z najoryginalniejszych postaci w sztuce, zjawiskiem tak niespodzianem i jedynym jak Böcklin. Świat polski załamał się w jego dziwnej duszy swemi najbardziej tragicznymi i bohaterskimi pierwiastkami, ponieważ ta dusza była z natury w sposób szczególny do tego usposobiona.

Rasa ludzi, stworzona przez Matejkę, na tle jej szczególnych przymiotów indywidualnych, poruszana jest wiecznie trwałymi, żywiołowymi stanami uczuć, które wyrażał on z drżącą porywającym życiem prawdą. Ta prawda, dzięki której z taką jasnością ujawniają się stany dusz, które każdy może z łatwością pojmować i odczuwać, działa tak przekonywająco, że przeszłość Polski stała się dla wszystkich widzów Matejki taką, jaką on ją widział i malował. Jest ona *jak żywa* w tych obrazach, ponieważ bezwzględna ich szczerłość ma taką siłę sugestywną, że, nie zawsze się godząc na jego pojmowanie historycznych zdarzeń, nie można się oprzeć *wyobrażaniu ich takimi*, jak je Matejko ukazał. Obrazy jego były, jak objawienie dla myśli ludzi, którzy o tej przeszłości marzyli, a którzy nie mogli jednak jej wyobrazić, ponieważ bezduszość tego, co przed Matejką ukazywała sztuka z przeszłości, było zaporą dla wyobraźni, narzucając jej widma nędzne, blade, powszednie, bez krwi i życia. Ukazanie się obrazów Matejki było, jakby rozdarcie zasłony, oddzielającej nas od świata dawnej Polski, było rzeczywistym odwaleniem grobowego kamienia i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wydawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi

potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki ich najtajniejszych myśli, współbytującym z ich losami i współczującym ich najgłębszym uczuciom. Przez ten świat umarły wiódł on ludzi mu współczesnych, jak Wirgiliusz Dantego przez kregi piekieł.

Jeżeli zawsze prawie możemy, a nawet musimy, uświadamiać przebieg procesu myślowego, który nas doprowadza do pewnych wniosków, to, przeciwnie, przy pojawianiu się w wyobraźni obrazów, często bardzo, nie widzimy bezpośredniej przyczyny ich powstania, nie uświadamiamy przebiegu kolejnych zjawisk, które je wywołują. Nagle, ukazuje się przed tym wewnętrznym wzrokiem widzenie, wywołane jakąś robotą uczucia i myśli, która się odbywała w duszy bez kontroli świadomości, widzenie, które jest błyskawiczną syntezą całego mnóstwa wrażeń, spostrzeżeń, wniosków i wzruszeń. Takie widzenie Matejki ujrzałem raz nagie, wśród rozmowy, która nie miała z nim nic wspólnego, słuchając muzyki, która nie była w żadnym związku uczuciowym z wrażeniami od jego obrazów, widzenie, które jednak streszcza to, czem był Matejko w owych czasach, dla myśli polskiej. Ujrzałem nagle wewnątrz, jakiegoś mrocznego, opuszczonego kościoła, — w wielkim, starym, prawie czarnym konfesjonale, zagłębiany, siedział Matejko z wyrazem strasznego żalu w zalanych łzami oczach, patrzących jak oczy Skargi w jakąś przepaść. Przy konfesjonale stał Rejtan, w tym rozdartym kontuszu, — i mówił. A za nim ze strasznym skupieniem, rozpaczą, łzami, zgrozą cały tłum królów, hetmanów, prymasów, wojewodów słuchał słów, które zdawały się szarpać sumieniami i palić mózgi. Na prozdzie leżała krzyżem

jakaś postać, z wyciągniętymi przed się, załamanymi rękami, przywalona płaszczem królewskim o białych orłach i koroną, — zdawało mi się, że to Stanisław August. Było to przeszło trzydzieści lat temu. Widzenie to pozostało zupełnie wyraźne i jasne, pomimo że wypadło mi z całą niezależnością myśli, z całą bezwzględnością sądu i szczerością słowa przeprowadzić krytyczny rozbiór malarstwa Matejki.

Mówię tu o tem, gdyż widzenie to streszcza w sobie istotę stosunku Matejki do polskiej umysłowości, zwłaszcza do umysłów ludzi owego pokolenia. Wszyscyśmy odczuwali ten smutek, który rodzi się z „wspominania czasów szczęśliwych, w nędzy....“. Cały ten skarb przeszłości był tem boleśnieszyszy do dźwigania, że zdawał się bezpłodnym i niepotrzebnym, skoro jedynym jego następstwem była niewola i nędza. Poczucie winy przeszłości, którą się brało na siebie, przygniatało dusze, a sumienia doznawały gorzkiej i żrącej radości nurzając się w wyrzutach i biczowaniu się moralnym.

Matejko, wyszedłszy z tego pesymistycznego założenia, z czasem, jakby czując odradzanie się żywego ducha narodowego i jego ciągłość w dziejach, doszedł do innego myślowego stanowiska, zaczął odtwarzać dnie chwały i potęgi, ale jego smutna dusza rozpościerała jakiś mrok złowrogi nad temi obrazami.

Unja lubelska, jest jedną z najsmutniejszych, najbardziej przygnębiających scen, jakie Matejko namalował. Zaczawszy od Zygmunta Augusta, który zdaje się jednoczące się narody błogosławić krzyżem na jakiś beznadziejny, złowrogi pochód, skończywszy na klęczącym na przodzie młodym paziu, wszyscy ci, zebrani

w pysznej renesansowej sali ludzie, zdają się odprawiać, jakiś żałobny obrządek. Pominąwszy nawet Chodkiewicza, który łka z twarzą ukrytą w załamanych rękach, protestując w obrazie, jak protestował w sejmowej sali, w obrazie tym niema ani jednej twarzy radośnej, ani jednego ruchu entuzjastycznego. Nad temi potężnymi postaciami, nad przepychem ich szat, bogactwem sali, nad tem zjawiskiem życia wysokiej kultury, unosi się złowroga cisza, jakby przecucie nieszczęścia, bezruch i przygnębienie. Obraz ten jest smutniejszyszy od *Rejtana*, przedstawiającego najtragiczniejszą przecie, najstraszniejszą chwilę polskiej historii. W *Rejtanie* widać silne namiętności, walkę, ścieranie się dusz, napięcie życia, które odbiera obrazowi tę straszną grozę, jaka tkwiła w przedstawionej chwili dziejowej. Ubóstwo środków malarstwa, nie mogącego powiedzieć, co było przed, i co się stało po przedstawionym w obrazie fakcie, prowadzi do nieporozumień między widzem, a malarzem. Pewne jednakie uczucia mogą towarzyszyć czynom różnej i sprzecznej wartości etycznej. Gniew, zdumienie, przerażenie, tak samo wykrzywią twarz człowieka, czy będzie on podłym czy wzniosłym. Rejtan, który pada na progu tej sali, gdzie się dokonał najstraszniejszyszy i najpodlejszyszy czyn historii, nie może mieć innego wyrazu twarzy, niż człowiek, któryby z pobudki osobistego egoizmu w ten sposób protestował, przeciwko czyimś czynom dodatnim, lub w uniesieniu sprzeczeki, dla błahych osobistych powodów, tarzał się na progu izby. Jest to właśnie nieszczęściem *historycznego malarstwa*, że treść myślowa obrazu, że anekdota historyczna nie daje się wypowiedzieć, nawet w przybliżeniu. Historia działa imionami, datami, liczbami, działa

ciągłością zdarzeń, ciąglem odnajdywaniem przyczyn i wskazywaniem ich skutków, sumowaniem sił, czasów i przestrzeni, i treść każdego przez nią opowiedzianego wypadku, daje się zrozumieć tylko w związku z długim szeregiem zdarzeń. Malarstwo, skazane fatalistycznie na przedstawianie jednego momentu, jest bezwładne i bezsilne w obec tych zagadnień, o których poucza historia. Malarstwo też historyczne uciekało się do alegorii, do symbolów, nawet do napisów na obrazie, żeby wypowiedzieć jego treść myślową. Matejko, którego umysł i artyzm był najściślej przystosowany do pojmowania i wyobrażania rzeczy konkretnych, dotykalnie ujętych w dobitne i wyraźne formy, Matejko bił się z tą ograniczonością środków swojej sztuki, bił się i psuł niekiedy swoje obrazy, lub wstawiał w nie naiwne pomysły, które miały dopowiedzieć to, co w jego myśli wrzało z historycznej treści i co się burzyło w jego głęboko czującym sercu. Rzuciwszy Rejtana na próg sejmowej sali, czując, że ani przepiękna twarz Szczęsnego Potockiego, ani wrząca gniewem twarz Ponińskiego, ani zdumiona do obłędu postać Branickiego, ani wspaniały Franciszek Potocki nie wyrażają stosunku Rejtana do tego, co ci ludzie zrobili z Ojczyzną, Matejko wiesz na ścianie portret Katarzyny, sadza Repnina w łoży, wprowadza różne postacie i drobiazgi rzeczowe, których wyjaśnienie można znaleźć w katalogu i wtenczas dopiero odbudować w umyśle, całą istotną treść historyczną przedstawionej chwili. Ale tym razem, pomimo całego tego łamania się myśli ze środkami sztuki, obraz jest świetny.

Najpysniejsze strony talentu Matejki, to bezprzykładnie prawie panowanie nad wyrazem ludzkich uczuć,

ta zdolność odczucia do najwyższego napięcia tego, co się może dziać w ludzkiej duszy, poruszonej tragicznym zderzeniem się namiętności ze światem zewnętrznym, ta zdolność bije z każdej twarzy, z każdej postaci. Tu, jak gdzieindziej, ludzie Matejki, źli czy dobrzy, podli czy wzniosli są ludźmi niepospolitymi, silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, pospolite natury. Poniński jest tak potężnym, jako wyraz ludzkiej namiętności, jak każdy inny w tym, czy innym obrazie Matejki człowiek, — jak Rejtan, będący na przeciwnym biegunie uczuć i etyki. Rasa ludzi Matejki jest, jak rasa ludzi szekspirowskich. Szekspira idiota jest zwykle genialnie dowcipnym, a jego rzezimieszki i zbiry, obrzynając kieszenie i podrzynając gardła, wypowiadają sentencje godne geniuszu, samego Szekspira. Tak jest też z Matejką.

Dla artysty, który potrafił z krańcową doskonałością ukazać, środkami malarskimi subtelne wyrazy stanów psychicznych w *Skardze*, *Rejtanie* i *Unji*, takie zagadnienie, jak Grunwald, było zbyt łatwym. Im prostsze, gwałtowniejsze są uczucia, poruszające człowiekiem, tem dobitniej malują się one na jego twarzy, tem łatwiej dają się odtworzyć i łatwiej mogą być zrozumiane przez widzów. Zagadkowa głębia dusz, wplątanych w tragizm życia, wyraża się subtelnymi rysami, delikatnymi, niedającymi się ująć w słowa odchyleniami linii. Proste i nieskomplikowane, elementarne uczucia towarzyszące walce na pięście i na miecze, wyrażają się wydatnymi, grubymi kształtami. Wśród tego tłoku i ścisłu, rżenia duszących się za gradło, splecionych w kłęb tłumów, skala uczuć waha się od panicznego strachu, do morderczej zaciekłości. Indywidualność jednostek,

jakkolwiek wybitna, jest jakby przygnieciona temi najkonieczniejszymi w tej chwili uczuciami. Bić bez gniewu, być rznietym bez bólu, trawanym i zabijanym bez strachu i zgrozy rzadko się komu udaje, a wszystko to są uczucia i wyrazy najprostsze, najelementarniejsze, których wyrażenie w malarstwie nawet mniej głębokim, mniej wielkim talentom mogło być dostępne, cóż mówić o Matejce z jego tak niesłychanie wybitną zdolnością odczuwania i odtwarzania głębin ludzkich uczuć.

Jak w rzeczywistości, tak i w malarstwie życie człowieka uzewnętrznia się ruchem i wyrazem. Ruch, gest służy nie tylko do wykonywania pewnych czynności, lecz również do wyrażania uczuć. Różne rasy w rozmaitym stopniu używają gestu, dla dopełnienia wyrazu uczuć i uzupełnienia wypowiedzanej myśli. Między gwałtownością, wyrazistością, nieustannością gestów Włocha, a bezwładem, bezruchem i spokojem Niemca, leży przepaść. Każda rasa ma swój temperament, który się wyraża siłą, rozmachem i szybkością ruchów. Można powiedzieć, że łuk, który określa ręka człowieka poruszonego pewnym uczuciem, jest proporcjonalny, do jego temperamentu indywidualnego i rasowego. Gestykulacja włoska, razem z włoską sztuką, stała się dla całej sztuki europejskiej wzorem, który ujęły w kanon i wykladały systematycznie wszystkie szkoły i akademje, złączywszy go jeszcze z zasadą *piękności ruchów*, pewnego zaokrąglenia linii ciała i członków, i hamowania gestów, rzekomo wymaganego przez klasyczną sztukę. Z tego się urodziły te szematyczne, konwencjonalne, ujęte w pewien rytm, dla wszystkich jednaki, ruchy, które panowały w tak zwanej *poważnej* sztuce, a szczególnie w *malarstwie historycznym*. Szemata te narzucały się wszystkim

rasom, i Francuz, Niemiec, Polak, Rosjanin przedrzeźniali mimikę i gestykulację włoską, miarkowaną klasyczno-szkolnym kanonem, pewnem konwencjonalnem pięknem, to jest pewym *gustem* jednakim dla wszystkich. Sztuka miała cele i dążenia poza *indywidualną duszą* artysty, który nią władał. Nie służyła ona do wyrażenia tej duszy, tylko do spełnienia zagadnień leżących poza nią, wydedukowanych z fałszywego pojęcia psychologii sztuki i nierozumienia sztuki greckiej. Do tych konwencjonalnych gestów należy dodać draperje, które, wzorując się ciągle na rzeźbie greckiej, łączyły się bezpośrednio z ciałem i były ujęte w ten sam konwenans układu, wlokąc się za członkami człowieka, jak błony z niemi zrosnięte.

Matejko, którego sztuka jest tak samodzielna, niezależna i oryginalna, i który, w dodatku, miał do czynienia z ubiorami uszytymi z materyjałów, niedających się, jak złotogłów naprzykład, nagiąć do konwensansu na mokro drapowanych manekinów, Matejko, i w tym kierunku, przeciwstawia się spopolitowanym formom akademizmu, szematom i konwensansom, obowiązującym malarstwo historyczne europejskie.

Stopień władania ruchem danego malarza najlepiej ujawnia się w szkicach, ponieważ szkic jest najszczerzym, najbezpośredniejszym wyrazem jego talentu i indywidualności. Tworzy on go bez pomocy środków zewnętrznych, jak modele, studja, poprawki wprowadzane z rozważą na podstawie obserwacji, jest on w nim zupełnie na woli najelementarniejszych pierwiastków swego temperamentu i swego uzdolnienia. Słowem szkic, pod względem odczucia i oddania ruchu daje najpełniejsze o danym talencie wskazówki. Otóż szkice Ma-

tejki wskazują, że poczucie gwałtownego ruchu nie leżało w jego temperamencie, a jeżeli zdobywał się on na jego wyrażenie, jak w *Warneńczyku* naprzykład, to kosztem tak potwornych okaleczeń ciała konia i człowieka, że zmieniali się oni w jakieś wykoszlawione, galaretowate bestje, którym budowa i mechanizm szkieletu nie przeszkadzały kurczyć się i rozprężyć w sposób zupełnie bajeczny.

Matejki sztuka nie była wynikiem obserwacji świata zewnętrznego, była ona wynikiem dążności do wyrażenia siebie, swojego wewnętrznego świata. Natura była dla niego tylko modelem, który mu służył do utrzymania ścisłości budowy ciała, bryłowatości przedmiotów, naśladownictwa materiałów. Wszystko też to, co nie było wynikiem bezpośredniego, wewnętrznego odczucia i co nie mogło mu pozować w pracowni, wszystko to w jego obrazach jest tak dalece niższe od twarzy i figury ludzkiej. Wyraz pierwszej czuł Matejki w własnych nerwach i mięśniach, a dobierając modele najbardziej zbliżone do typu potrzebnej mu twarzy, panował nad nią i nadawał jej z całą ścisłością ten charakter, którego potrzebował, ten wyraz, który czuł w sobie, nie czując nigdy przewagi i przemocy modelu nad sobą. Przy malowaniu zaś figury, model ze swoją materialną doskonałością plastyki, której pojmowanie i odtwarzanie jest jednym ze składowych pierwiastków malarstwa, a tem samem jest przyjemnością bezwiedną malarza, model porywał go i ciągnął za sobą, rozrywając ogromne płótna, na mnóstwo drobnych, świetnie każda dla siebie namalowanych części. Wszystko zaś to, co jak ruch konia, jak pejzaż nie mogło mu pozować, wszystko to, ponieważ Matejki nie umiał obserwować —

może z powodu krótkiego wzroku — wszystko to, rażąco odstaje od doskonałości ludzkiej postaci.

To, co ma być w sztuce żywym, wszystko to musi przejść przez duszę twórcy. Nie trzeba myśleć, że oczy i ręce tworzą obrazy, i nie trzeba brać *duszy* tylko, jako określenia pewnych wyższych społecznie stanów ludzkiego *ja*. Dusza artysty musi mieć w sobie cały ten świat, który ma się w jego dziełach objawić. Od cichego poszumu zeszlęgo badyła, chwiejącego się na jesiennym wietrze, do huku pioruna i ryku huraganu; od melancholijnego zwijania się mgły porannej, do oceanu, stojącego dęba przed skalnym brzegiem; od cichego westchnienia, do wybuchu wulkanu; od słabych pobrzasków letniego poranka, do krwawych lun, które remi się niebo pali w groźne jesienne wieczory; od gibkiego lotu czajki, do drżenia ziemi pod kopytami rozhukanego tabunu dzikich koni; od cichego zlatywania płatków śnieżnych, do ulewy, którą wzbierają opętane i wściekle potoki górskie, — od najsubtelniejszych stanów duszy, do rozpętania najbrutalniejszych namiętności, — wszystko to musi być częścią duszy artysty. I nie tylko to, ale i to wszystko, co stanowi elementarną siłę życia zbiorowego, co stanowi ducha narodowego, co wstrząsa milionami dusz i prowadzi je, gdzieś w niezmierzone otchłanie czasu, ku ledwie przeczuwanym celom i nadziejom, — to wszystko musi drgać w duszy artysty.

Musi on być obecnym na wszystkich Golgotach, na których krzyżują proroków, na wszystkich wyłomach, na których walczą nowe idee ze starymi, we wszystkich bitwach myśli i oręża, — wszędzie, gdzie się przejawia życie, ponieważ ono jest oceanem zjawisk, którego czę-

ścią jest jego dusza i którego objawieniem jest sztuka. I tylko to, co tak bezpośrednio jest w duszy, tylko to, czem człowiek może sam być w uczuciu, tylko to może artysta wyrazić i narzucić innym. A to, czego nie czuje bezpośrednio w sobie, jako stanu własnej duszy, tego nie może wyśpiewać, wygrać, wyrzeźbić, ani wymalować, ani wybudować — nie może i nie powinien. Ale w naturze ludzkiej tkwi nie tylko zdolność subiektywnego, w związku z pewnym stanem uczuciowym, uświadamiania zewnętrznego świata, jest w niej też możliwość i potrzeba obiektywnego spostrzegania zjawisk, możliwość otamowania swego uczuciowego do nich stosunku, i spostrzegania ich jako pewnej sumy zmysłowych wyobrażeń, obserwowania ich w porównawczym zestawieniu. Ponieważ tkwi w człowieku ta zdolność, tem samem koniecznością jest jej funkcjonowanie, koniecznością i zadowoleniem, w życiu też, jak w sztuce, umysł ludzki nieustannie w tym kierunku pracuje. Ale nie każdy w równym stopniu, a są ludzie, prawie pozbawieni możliwości obiektywnego zaobserwowania i zarejestrowania zjawisk zewnętrznych, — takim też był w najwyższym stopniu Matejko. Nie mógł on obserwować wskutek nadmiernego subiektywizmu, i wskutek zresztą tego, że ten świat form, który malował, nie istniał w rzeczywistości, w życiu, i tylko mógł być odtworzony przy pomocy badań archeologicznych, a materialnie widziany tylko w postaci modelu w pracowni. Matejko, party ku temu zewnątrz sztuki istniejącymi pobudkami, brał się do zadań, które wymagały obserwacji życia, które wykraczały poza granicę jego subiektywnych stanów, i dawał wtenczas fragmenta wściekle przestudjowanych rzeczy, które nie układały się w całość

wyrażającą życie. Żył on zagłębiany w przepaściach swojej duszy i ujawniał jej wizje, które oblekał w materialną formę, przy pomocy modelu. Wskutek tego braku obserwacji, szkice jego są zawsze nadzwyczaj manieryczne, mają jeden ton psychiczny i jeden ton farby. Są to wizje pewnego stanu duszy, — widma smutne, z zapadłemi oczodołami, z zakłęśniętymi policzkami, z głowami opadłemi na piersi, z rękami, które jakby stężyły ze zgrozy i zdumienia — wszystkie do siebie podobne, wszystkie jednakie. I dopiero przy malowaniu obrazu, mając przed sobą modela, ubranego w świetne, malownicze szaty, budził się w nim malarz, który widział rozmaitość wzrokowych zjawisk i z jakąś pasją i uciechą je odtwarzał.

Nie mogąc obserwować, nie mógł też Matejko mieć i używać takiej władzy, jak pamięć malarska. Cała jego sztuka, jest to zmaterjalizowanie wewnętrznych własnych stanów, widzeń, przy pomocy bezpośredniego udziału w tworzeniu natury — modelu. Była to ta zewnętrzna kontrola, która powstrzymywała jego tak skłonny do maniery talent, od szybkiego wyczerpania się i upadku. Ponieważ jednak działała ona w granicach pojedynczego przedmiotu, malej części obrazu, w budowie więc i wykonaniu jego całości, Matejko był zupełnie na woli swego subiektywizmu, rozbieżności swojej wyobraźni, krótkiego wzroku, co wszystko nieraz tak fatalnie oddziaływało na artystyczne przymioty jego obrazów. Porwany ideą, treścią historycznych zdarzeń, Matejko uświadamiał myślowe pierwiastki swojej koncepcji i wtłaczał je w obraz, nie pamiętając o malarstwie, nie uświadamiając i nie kontrolując działania swego talentu,

który, gnany silnym temperamentem artysty, szedł po linii najmniejszego oporu.

Każda z postaci obrazu była znakiem, wyrażającym pewną myśl, lub literą składającą się na pewien wyraz. Jej obecność w obrazie była potrzebna dla wyrażenia pewnej treści umysłowej, a jej los, jako motywu malarskiego, zdawał się całkiem pośledniego znaczenia. Stawała się ona, jako barwa i forma niechcący tak, jak powstaje muzyka pieśni ludowej. Olbrzymia praca, ciągle pod jednakiem ciśnieniem psychicznym, wyrobiła w końcu stałe, zawsze jednakie środki, których Matejko już nie udoskonalał, które funkcjonowały sprawnie, ułatwiając dokonanie tak ogromnego nie tylko artystycznie ale i liczebnie dzieła Matejki. Wszyscy artyści o indywidualności bardzo określonej, więc zaciśnionej są przedziej, czy później manierystami. Stałe powtarzanie ciągle tych samych form, wytwarza pewien automatyzm myśli, oka i ręki, który niezależnie od tego, co człowiek w danej chwili czuje, zawsze tak samo buduje kształt i temi samymi ujmuje go środkami malarskimi, temi samymi linjami, światłami i barwami. Jest to fatalistyczna konieczność, której unika bardzo niewielu artystów, przekraczających granice pewnego wieku. Matejko tego nie unikał, jak nie unikał zresztą Michał Anioł, Rubens, Corregio czy Bernini.

Zanim jednak środki artystyczne Matejki zakrzępiły w rutynie i manierze, zdołał on stworzyć bezwzględne arcydzieła wyrazu, które są nieprześcignione ani w dawnej, ani w nowoczesnej sztuce.

Grunwald i Joanna d'Arc są pod względem poziomu psychicznego napięcia i pod względem kompozycyjnym najbardziej do siebie zbliżone. Tu i tam,

ten sam natłok szczegółów, to samo zbiecie w jakąś miazgę ludzkiego tłumu, w którym twarze, tak zresztą wyraziste, zdają się niekiedy unosić nad próżnią, gdyż niema miejsca na ciała, należące do nich, w tej zduszonej i szamocącej się kaszy ludzkiej. Tu i tam, z właściwego dla obrazu tych wymiarów oddalenia, zdaje się on rudawą płaszczyzną, w której lokalne plamy rzeczy roztopiają się wskutek braku dekoracyjnego napięcia barw i światel, i tu i tam przyszedłszy do obrazu za blisko, kiedy już się widzi tylko małe jego skrawki, z tej masy rudawej wzróg wylawia przepyszne szczegóły, świetne w charakterze i wyrazie głowy, modelowane do złudzenia draperje i bronie, modelowane niekiedy z taką zaciekłością, że malowane wypukłości i fałdy zdają się być wygięciami płótna, na którym obraz jest namalowany.

Matejko w *Grunwaldzie* umieścił, zgodnie z legendą, modlącego się w obłokach Ś-tego Stanisława. Nad polami, na których walczyli Achiwi i Trojanie unosił się Ares ryczący „jak szesnaście tysięcy mężów“ i Atene sowiooka, — nad polami, na których walczą chrześcijanie, unoszą się święci, — ponieważ dusza ludzka niepewna losów, które się wazą, niepewna ręki która włada oszczepem czy kopją, szuka przymierza z potęgami ciemnymi czy jasnemi, byleby się wy dostać z nieznośnego mroku niepewności i zagłuszyć wewnętrzny wrzask strachu.

U Greków bogowie działali wręcz, zbliżając się bezpośrednio z ludźmi, — święci chrześcijańscy ujęci modlitwą, przez którąkolwiek ze stron walczących, stają jako orędownicy między ludźmi, a tą sferą wyższą która jest wcieleniem niedościgłych w życiu pragnień.

Matejko, wprowadzając do swoich obrazów postacie świętych, nie mógł odnaleźć dla nich innego kształtu, niż ten którym wyrażał ludzi, nie mógł i nie umiał, wskutek zacieśnienia swojej indywidualności, wcielić ich w formy, odpowiadające wyższym psychicznie i etycznie pierwiastkom istnienia. Sty Stanisław w *Grunwaldzie* jest tak mały, że wygląda, jak przyklejony do chmur obrazek odpustowy, natomiast trzy postacie świętych, w *Joannie d'Arc*, wielkości tej samej, co ludzie w tłumie, są rzeczywiście zjawiskiem potwornym. Ten nadmiar grubego fizycznego życia, ta hipertrofia mięśniowa, która panuje w całym obrazie, udzieliła się też i świętym, za których promiennymi postaciami idzie Joanna. Ociężała ich figury, ogromne członki, wydręczone twarze, materjalnie dotykalne ciała, draperje, zbroje, popolite wyrazy robią wrażenie, jak żeby kilka figur z tłoczącego się tłumu, wyrzuconych jakąś siłą w górę, miało lada chwila spaść, gniotąc, tłukąc i depcąc wszystko dokoła. W ogóle treść myślowa obrazów Matejki obciążała jego talent zagadnieniami, które były niekiedy sprzeczne z żywiołowymi pierwiastkami jego indywidualności i talentu. Ta treść myślowa wywoływała zbyt rozległe kojarzenia się wyobrażeń, zbyt daleko prowadziła myśl wstecz i naprzód, tłocząc w wyobraźni tłumy ludzi, chaos wypadków, przyczyn i skutków, których ujęcie w obraz, albo jest całkiem niemożliwe, albo też wymaga innego niż Matejki temperamentu. Malarz faktów konkretnych, zjawisk ograniczonych jedną chwilą, namietności rzeczywistych i czynów wiadomych, szczerzy w najistotniejszej swej treści temperament malarski, Matejko nie mógł ani jako umysł, ani jako malarz podołać tej myślowej robocie, która narzucała mu się

bądź przez własną pracę nad historją, bądź też pod wpływem nacisku otoczenia, które w nim widziało nie świetną indywidualność artystyczną, lecz historjozofa, nieomal proroka narodowego. Jego pomysły do filozofii cywilizacji, jak jego pomysły historiozoficzne z dziejów Polski, czy w szkicach obrazowych, czy też spisane noszą cechę takiej naiwności, takiego, poprostu, niedołęstwa, że żal bierze nad wielkim artystą, który się zbłąkał w niewłaściwe mu światy i tak fatalnie się jąka, płacząc się we frazesach i dziwactwach.

Ale tam gdzie Matejko miał przed sobą fakt, dający się oprzeć na psychologii ludzkich uczuć, tam Matejko był niezrównanym. Obraz, który pod względem siły i głębokości wyrazu jest równy *Kazaniu Skargi*, to *Poselstwo moskiewskie przed Batorym*: Król, klęczący przed nim Moskale i Possevin jest to tak głęboki, tak subtelny, tak przejmujący moment psychologiczny, wypowiedziany z taką niesłychaną jasnością, z tak ścisłym ujęciem środkami malarskimi głębi dusz, otchłani myśli, że obraz ten prawie mówi słowami, i, nie przekraczając malarstwa, wyraża więcej niż ono zwykle jest w stanie powiedzieć.

Co to za potęga ten Jezuita!

Poprostu dreszcz przejmuje przed tą tajemniczą siłą, przed tą niezbadaną głębią myśli, przed tą zaciekłością kamiennie spokojną i upartą, przed tem fatalistycznym ciężeniem jego woli nad wszystkim, co się dokoła niego dzieje i nad wszystkim, co ogarnia jego myśl bezdenna. Ten czarny, tak skromnie ubrany mnich, który ledwie porusza dłonią, patrzy gdzieś w swój cel daleki, dla którego łamie i niszczy energję takiego ducha, jak Batory, takiego rozumu, jak Zamoyski, takiego

państwa, jak Polska, która przed tym nieruchomym, czarnym mnichem, cofa się, jak wezbrany burzą ocean, przed nienaruszalnym spokojem skalistego łądu. Czem są dla niego Batory, Polska, Moskwa? Tylko liczbami równania, tylko ogniwami sylogizmu, który w jego głowie się ułożył. Matejko skryształizował w tej postaci to fantastyczne prawie wyobrażenie o wszechmocy Jezuitów, z jakim ludzie o nich myślą.

Wykazać taką siłę, taką władzę w tej bez ruchu, i jakby w pokorze pochylonej postaci, jest to zabić całą *włoszczyznę*, gestykującą w całej sztuce europejskiej. Nic bardziej nie wyraża indywidualności Matejki, jego cech najszczególniejszych, najbardziej osobistych, będących jego wyłącznie cechami, i nic lepiej nie ujawnia jego najdoskonalszych przymiotów, jak ta figura Possevina. Jest to absolutna antyteza pojęcia takich przemożnych bohaterów, jakie dotąd panowało w sztuce. Żadnej pozy, — żadnych nakazujących gestów, żadnych czarodziejsko-prestidigatorskich efektów. Cała siła i cała moc nad ludźmi skoncentrowana w twarzy, z której promieniuje wewnętrzna energia duszy — niepokonana, fatalistyczna. Co myśli ten Batory, pod którego spuszczone powiekami czai się nieużyta energia zwycięzcy, zhamowana siła czynu i jakaś kamienna duma, niezależna od zewnętrznych zdarzeń i jakaś myśl daleka i smutna, a którego palce tak złowrogo uderzają w miecz obnażony....

A Moskale? Jest to cały świat nowy, który się ukazał w obrazach Matejki, przeciwstawiając się tej sferze wysokiej kultury polskiej, którą on dotychczas malował. To wyrażenie dusz prostaczych, żyjących pod nieustanną przemocą i grozą siły zewnętrznej, niewolniczych dusz,

które do stóp Batorego przygnał rozkaz władzy i które patrzą z zabobonnym strachem i nieufnością na tajemniczą, skupioną i groźną jego postać — jest niezrównane. Jakkolwiek pod względem typu posłowie Iwana różnią się zbiorowo od Polaków, niemniej indywidualny charakter każdego z osobna oddany jest, z tą Matejkowską nieprześcignioną doskonałością formułowania u dzkiej postaci.

Cały właściwie ten obraz mieści się w tych trzech ogniwach psychologicznych, w Batorym, Possevinie i Moskalach, w tym węźle zadzierżgniętym między duszami, w tem skrzyżowaniu się dróg myśli i czucia, którego skutków konkretnych, faktycznych, obraz nie może ujawnić, choć samą siłą napięcia tych dusz wskazuje, że będą niezmiernego znaczenia. Właściwie Batory, Possevin i Moskale są pierwiastkami obrazu przemysłaniami i przecutemi na nowo, dgrają tą bezpośredniością złączenia myśli i czucia, z której rodzą się najdoskonalsze Matejki dzieła. Reszta polskiej strony, oprócz pysznej głowy Haraburdy, którego twarz ma jedyny może w całym tłumie Matejkowskich postaci, szczerzy wyraz radości, reszta nie wyróżnia się niczem wybitnie od tego, co przedtem Matejko malował.

Batory odznacza się jasnością układu, powściągliwością w użyciu szczegółów, skoncentrowaniem świadomości na głównym motywie psychicznym, co Matejko, party rozbieżnością wyobraźni, tak rzadko umiał utrzymać.

W Sobieskim pod Wiedniem, naprzykład, najbardziej może konwencjonalnym w układzie obrazie Matejki, pomimo umieszczenia głównej grupy na środku, wrażenie się na niej nie koncentruje, wskutek tendencyjnego wprowadzenia mnóstwa epizodów, stanowią-

cych osobne anekdoty i osobne motywy malarskie, wskutek umieszczenia na pierwszym planie grupy jeźdźców, grupy świetnej, lecz porozumiewającej się oczami z widzem i skupiającej na sobie jego uwagę.

Jedną z najsłabszych kart twórczości Matejki są *Raclawice*. Dla malarza całej tej rasy ludzi o orlich i sępich nosach, rasy dumnej, hardej, wstrząsanej głębokimi namietnościami, rasy wybitnych egoizmów indywidualnych, ryjących się głębokimi brudami w ich twarzach, — Kościuszko, bohater całkiem nowego typu fizycznego z jego zadartym nosem, z jego demokratyczną ideą, z jego rozważnym temperamentem i uczuciowością i z jego walką, w której wystąpiły nowe siły — siły przyszłości — Kościuszko, którego los zesłał, jakby tylko po to, żeby nad Polską nie zawarł się grób straszny, beznadziejny, czarny od zdrad i brudny od spodlenia, Kościuszko, z jego prostotą i garstką chłopów, — nie dawał się ująć wyobraźni Matejki. Była to epoka za bliska, za mało archaiczna, zbyt dotykalnie obecna, żeby ją można było sformułować zwykłymi środkami Matejki. Sprzeczność, która leżała między naturą jego talentu, a jego myślowymi dążeniami, tu wystąpiła w sposób szczególny. W innych obrazach, Matejko starał się z materiału rzeczywistych kształtów ulepić symbole, wyrażające jego poglądy i wnioski, starał się zwykle bezskutecznie, gdyż elementarna dążność jego talentu do możliwie ścisłego, materialnie dotykalnego przedstawienia rzeczy, robiła z tych symboli tylko trochę więcej szczegółów realnych, tu, mając przez legendę utworzoną, gotową postać *Naczelnika Narodu*, Matejko zniszczył ten symbol, powodowany pasją do archeologicznej prawdy, która mu kazała

ubrać Kościuszkę w jego autentyczny frak jedwabny. Kościuszko w obrazie Matejki jest zimną, konwencjonalną figurą, zatraconą w mnóstwie epizodów, rozrywających obraz na drobne skrawki. Obraz ten, zresztą, malowany u schyłku życia, nosi już wszystkie znamiona talentu wyczerpanego, który idzie dalej tylko siłą bezwładu, nabytej wprawy i nałogów.

Z pomiędzy ośmiu wielkich obrazów Matejki *Hold pruski*, jest jednym z najjaśniejsz skomponowanych, pod względem zaś doskonałości pojęcia, sformułowania i namalowania figur jest bodaj najświetniejszym. Cała ta grupa króla Zygmunta i klęczących przed nim Prusaków robi wrażenie czegoś wyczelowanego w brzoźnie, czegoś nienaruszalnie doskonałego, ujętego w formę, której jasność, czystość, ścisłość, pewność i świadomość jest szczytem opanowania środków malarstwa. Żeby Matejkę nie porwała zwykła rozbieżność myśli, która mu kazała na pierwszym planie umieścić parę anekdot obyczajowych, obraz ten byłby wzorem kompozycji, z nadzwyczajną samowiedzą celu przystosowanej do sceny, którą ma wyrazić. Niestety! jak na krakowskim rynku, w chwili tak głęboko uroczystej, rażącym by był ów jegomość, któryby tuż przy królewskim tronie, czał się z miotłą na dzieci — tak samo razi on swoją obecnością w obrazie Matejki, rozpraszaąc wrażenie sceny przepysznej, wspaniałej, sceny wielkiej powagi i uroczystości. Ten król i sztandar z białym orłem i potężne postacie Albrechta i towarzyszy i te dwie figury paziów, tak niezrównane w rysunku, tak piękne w stroju i żywe, i ten magnat w zielonej szacie, wszystko to tchnie siłą, wielkim spokojem ludzi pewnych swojej mocy, spełniających czyn, który im się zdaje nieodwołalnym. Matejko

jednak wie, co z tego będzie po wiekach, — wie, i każe o tem wiedzieć Stańczykowi...

Cała górna część obrazu, gdzie główna scena ujęta jest w postaci ludzkie widziane z profilu i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtów, jego pyszna dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby. Jest to tak uderzającym, że od wielu już lat propaguję myśl, która powinna się urzeczywistnić, gdyż, jak mi się zdaje, byłaby ona i pomnikiem sztuki Matejki i pomnikiem historii i ozdobą tego cudownego rynku krakowskiego. Trzeba *Hold pruski* wyrzeźbić ściśle podług obrazu i w tej samej wielkości i umieścić na ścianie Sukiennic, na wprost ulicy Śgo Jana, w tem miejscu, gdzie dziś widać ślady wypłowiego obrazu. Ta scena, z czasów potęgi Polski, odbyła się tu, na tym rynku i na tle tychże samych Sukiennic, które Matejko umieścił w głębi swego obrazu. Kamienie mówią dużo, ale powiedzą więcej jeszcze, kiedy z nich będzie wołać tak potężny głos wielkiej sztuki. Mieć zawsze przed sobą, z taką siłą oddaną chwilę z wielkiej doby przeszłości, jest to zapewne silniej jeszcze odczuwać upadek i nędzę, ale jest to zarazem stale mieć przed oczami świadomość zmienności losu narodów, które w wielkich okresach czasu, mogą przechodzić kolejno od potęgi i chwały, do upadku i niewoli, — i na odwrót, odradzać się i zwracać do niezależności i siły. *Hold pruski* na rynku krakowskim byłby zarazem jakby głosem końcowych strof psalmu: *Ale i ty Babilon! strzeż dobrze swej głowy...* mówił by on do tych, którzy niegdyś przysięgali tu na klęczkach, przed polskimi królami, a którzy dziś....

Szukając możności urzeczywistnienia tej myśli proponowałem sposób, jak sądzę, prosty, łatwy, praktyczny i dający możność bezpośredniego użycia tego uwielbienia, które imię Matejki budzi i tego zapału, który jest w każdej młodej duszy, a więc i w dzisiejszem pokoleniu młodzieży. Proponowałem więc, żeby uczniowie Akademji sztuk pięknych wykonali taką rzeźbę. Byłaby to zarazem nauka i spełnienie niepospolitego czynu dla dobra społecznego. Ponieważ ta właśnie młodzież podniosła teraz myśl uczczenia Matejki pomnikiem, sądzę więc, że niezależnie od tej myśli podjęmie skwapliwie wykonanie *Holdu pruskiego* i bez zbyt długich namysłów i komitetów projekt ten urzeczywistni. Sądzę, że nie należy obciążać na teraz tej myśli zbyt wielkimi wymaganiami w dobieraniu materiału technicznego. Odlew gipsowy, czy cementowy trwać może kilkaset lat. Ująć tę rzeźbę w ciosaną ramę z okapem i umieścić. Z czasem, przy dalszym rozwoju i potężnieniu odradzającej się Polski przyszłe pokolenia zdobędą się na bronz, lub na kolorową majolikę, jest to sprawa drugorzędna. Wartość arcydzieł rzeźby nie leży w marmurze, słoniowej kości, złocie lub bronzie. Idea i artyzm robią z najpospospolitszych brył materji bezcenne skarby, i naodwrot, bez idei, bez ludzkiego ducha niema skarbów w naturze.

Charakteryzując twórczość Matejki mówi się ciągle o głębi uczucia, o sile ducha, o namiętnościach i stanach psychicznych, w ogóle mówi się o czemś, co jest widzialne tylko w skutkach, czego nie można ująć do ręki, lub zamknąć w słoju, jak preparat anatomiczny. To coś, ta dusza jest jednak obecna w obrazie i można ją odczuć, odgadnąć, przejąć się nią i współczuć jej,

jest obecną nie jako, jakiś utajony pierwiastek chemiczny, promieniujący tajemniczo, nie jako coś mistycznego, co spływa z duszy artysty i działa bezpośrednio, to coś jest ujęte w pewien stan fizyczny, jest przy pomocy pewnych środków i ludzkiej ręki wpojone w obraz, raz na zawsze, — na stałe, związane z jego płócienną powierzchnią materialnie, dotykalnie dla ręki i widzialnie dla oka.

Był czas, kiedy estetyka nie starała się badać, w jaki sposób dusza łączy się z farbami, i mówiąc o obecności tej duszy w obrazie myślała, że ona całkowicie siedzi w anekdotycznej treści, w pomyśle, podpisie obrazu. Twórczość Matejki była nawet osią gwałtownego sporu w dziedzinie estetyki, sporu, który miał właśnie wyjaśnić, na czym polega obecność duszy w *malarstwie*.

Malarstwo działa przez oczy i wszystkie jego środki, są skierowane ku temu, żeby to wszystko, co się do ludzkiej świadomości, przy pomocy wzroku dostaje, uderzało oczy widza z obrazu, jak uderza jego wzrok w świecie rzeczywistym. Działają tu dwa różne pierwiastki: aparat wzrokowy, przenoszący obrazy do mózgu i świadomość, — ta wewnętrzna treść ludzkiego *ja*, — która obrazy te w pewien sposób przyjmuje, zachowując się w obec nich bardzo rozmaicie, stosownie do pewnego chwilowego stanu w jakim się sama znajduje. Patrzymy nie tylko oczami — patrzymy duszą. Aparat wzrokowy, ile razy jest otwarty i ma konieczny warunek działania — światło, działa automatycznie, przenosząc na mózg tak, jak obiektyw na płytę fotograficzną, falę światła, w której mieszczą się najdrobniejsze szczegóły danego obrazu, lecz świadomość przyjmuje w całości tego obrazu tylko to, co w danej chwili przyjąć

może. Jak nastawiamy wzrok na pewne oddalenie i w pewnych kierunkach, tak samo się nastawia świadomość, zwięża się i rozszerza jej diafragma, i chociaż aparat wzrokowy przynosi jej zawsze jednako wyraźne obrazy, ona widzi w nich tylko pewne strony, pewne światła, cienie, plamy barw, — a innych nie dostrzega. Środkami więc malarstwa są kształt, barwa i światło, które muszą być użyte nie tylko zgodnie z prawami optyki i fizjologii wzroku, ale, i to w najwyższym stopniu, również zgodnie z prawami psychologii. Dusza i farby muszą się tak łączyć w obrazie, żeby się stopiły w jedno całkowite wrażenie. To wszystko co nazywamy *kompozycją*, jest właśnie umiejętnością użycia środków malarstwa w pewien sposób właściwy i zgodny z tem, co obraz ma wyrażać z duszy artysty i jak ma oddziaływać na widza. Wszystko, co jest w obrazie, musi być w zgodzie z tem założeniem i współdziałać do osiągnięcia pewnego wrażenia.

Błędne pojęcia o sztuce, które się wyraziły w samej nazwie teorii sztuki: *Nauka o pięknie*, błędne pojęcia, które to piękno uważały za istotną jedyną treść sztuki, zamykając tym sposobem zakres jej czynu w bardzo ciasnych granicach, wpływały na głębokie nieporozumienia w tej sferze umysłowego życia. Dziś wiemy, na podstawie tego, co mówią fakta historyczne, to jest dzieła sztuki, że zakres jej jest daleko szerszy, że obejmuje on całkowity świat do którego ma dostęp ludzka świadomość. Wobec tego wszelkie zacieśnienia teoretyczne pewnych kierunków, jak i zacieśnienia indywidualne twórców, którzy z zakresu, w jakim sami tworzą, wyprowadzają granice i prawa twórczości, nie powinny być wprowadzane do teorii sztuki. Zdobyw-

szy raz tę prawdę, że sztuka jest niczem innym tylko wyrazem ludzkiej duszy, należy ją badać w związku z tą ostatnią i na tej drodze jedynej, na której można dojść do jakichś słusznych pojęć, szukać poznania praw twórczości. Trzeba dojść do takiej znajomości związku sztuki z ludzką duszą, żeby z dzieła sztuki mózdz odtworzyć duszę jego twórcy. Byłby to idealny stan nauki o sztuce. Jesteśmy dotąd daleko od niego, ale w tym kierunku dążmy przynajmniej, zamiast się błąkać w zawiłych kombinacjach wyrazów, mających rzekomo wyjaśnić sztukę, rzecz konkretną za pomocą mgieł metafizycznych.

Świat sztuki jest zakreślony promieniem ludzkiej duszy. Gdziekolwiek sięga nasza myśl, lub czucie, wszędzie tam jest materiał twórczy dla sztuki. Dzieło sztuki powstaje też nie z jakiegoś całkiem specjalnego materiału psychicznego, tylko z tego samego, co wszystkie ludzkie czyny, a to, co stanowi jego wyłączny, właściwy pierwiastek, jest tylko niewielką cząstką, w stosunku do całej sumy użytej na jego wytworzenie energii psychicznej. W sztuce odbija się rzeczywistość, ale rzeczywistość w znaczeniu całości bytu, w znaczeniu łączności świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, uczucia z myślą, umysłu ze zmysłami.

Twórczość malarska uwidocznia to, co przy pomocy wzroku dostaje się do naszej świadomości i to, co się dzieje w nas, bądź pod wpływem bodźców zewnętrznych, bądź też jako konieczność nieustannego, niepowstrzymanego ruchu procesów psychicznych, które, raz rozpoczęte, na podstawie pewnych praw, trwają, dokąd trwa życie. Malarstwo więc, swemi sztucznymi środkami, usiłuje wywołać wrażenie życia rzeczywistego

ze wszystkimi jego konsekwencjami. Te sztuczne środki są: techniczne i artystyczne. Techniczne: farba, olej, płótno, pędzle, — artystyczne: światłocień i harmonja barw, jako prowadzące, do najbardziej realnego przedstawienia zjawisk wzrokowych, i *linja* jako środek konwencjonalny, pierwotny, służący do wyodrębniania kształtu przedmiotów. Temi środkami wyraża się wszystko, co malarz chce wypowiedzieć o sobie i o świecie zewnętrznym i w środkach tych ujawnia się jego talent i jego indywidualność artystyczna. Nie w anekdocie, nie w podpisie, nie w nazwisku człowieka, lub przedstawionej rzeczy, — lecz w barwie, kształcie i światłocieniu leży istota malarstwa. Jeżeli kiedy, to właśnie mówiąc o Matejce, ta tak prosta dziś prawda, przychodzi na myśl i potrzebuje być stwierdzoną, mówiąc o Matejce, który tak mało był pojmowany jako malarz, a tak czczony za ten umysłowy balast, jaki dźwigały jego obrazy. Ta prosta prawda, która dziś wydaje się komunałem, tylko po gwałtownej, bezwzględnej i długiej walce polemicznej zdołała przeniknąć polską estetykę i stać się wytyczną zasadą krytyki. Wiem coś o tem, i dla pewnych umysłów jestem ciągle tym, co zabił ducha polskiej sztuki i kazał czcić farbę, olej, i pędzle....

Wyraz ludzkich uczuć, wzruszeń i namiętności ujawnia się pewnym układem kształtów ciała i rysów twarzy, — w malarstwie więc, jak i w rzeźbie całe to zagadnienie opiera się na formie. Ponieważ najistotniejszą treścią indywidualności Matejki było właśnie to wyrażanie stanów ludzkiej duszy, zasadniczym więc środkiem jego talentu była forma. Miał on głębokie jej poczucie i panowanie nad nią, dopóki, jak to

zwykle bywa z zacieśnionemi indywidualnościami, nie zaczęła ona panować nad nim, wiedąc go drogą znalogowania oka i ręki, do manieri. Ruch ciała ludzkiego wyraża się kształtami, których stosunki są jawne, widoczne, dające się ująć i określić słowami. Pochylenie ciała i kąty, pod którymi ustawiają się ręce i nogi, oprócz bardzo już nikłych póz, są na ogół wyraźne, wybitne i chociaż odtworzenie ich wymaga pewnych doskonalszych władz artyzmu, są jednak łatwiejsze do oddania, niż wyraz uczuć na twarzy. Opiera się on na skomplikowanej grze drobnych skurczów małych mięśni, wyrażających się ledwie dostrzegalnymi zmianami nachyleń płaszczyzn i wygięć linii tak subtelnych, że nie możemy ich wypowiedzieć słowami, i tylko najdoskonalsze władze artyzmu, niesłychana ścisłość spojrzenia i sprawność ręki dają możliwość ich odtwarzania. W dodatku obserwacja ich jest utrudniona, w skutek krótkości ich trwania, przypadkowości powstawania i niemożności, by model na zawołanie mógł je przybierać. Tu więc potrzebna jest niesłychana szybkość obserwacji i szalona pamięć artystyczna, albo, co jest ważniejsze, co jest rozstrzygające, zdolność odczuwania ich w sobie. Podobnie jak aktor nie potrzebuje przed zwierciadłem uczyć się wyrazu uczuć, gdyż wewnętrzny związek stanów psychicznych ze skurczami mięśni twarzy wywołuje na niej odpowiednie im wyrazy, podobnie, jak ludzie, *udając* coś, umieją w jednej chwili przybrać odpowiednią pozę i wyraz, podobnie malarz czuje w sobie wyraz stanu danych uczuć i malując, odczuwa go na własnej twarzy, a tym sposobem nie patrząc na modela, nie mając nawet w pamięci zaobserwowanego z natury podobnego zjawiska, może z bez-

względną prawdą je odtworzyć. To wewnętrzne poczucie tego, co się maluje, jest najbezcenniejszym przymiotem artysty. Ono daje mu możliwość wcielenia w swoje dzieło najdziwniejszego pierwiastku bytu — życia, tej zmiennej, ruchliwej i zdumiewająco różnorodnej gry zjawisk istnienia człowieka i natury. Obraz powstaje w umyśle artysty, nietylko wskutek zewnętrznego podrażnienia wrażliwości, ale i wskutek wewnętrznego stanu psychicznego. Całe pokłady form złożone w pamięci podstawiają się, jako środek wyrażenia tych stanów, lecz tam, gdzie idzie o wyraz ludzkiego uczucia, tam odczuwanie go w własnych nerwach i mięśniach jest najistotniejszym źródłem środków oddania ich w malarstwie. Otóż Matejko, był w najwyższym stopniu obdarzony tą władzą. Wszystkie postacie, które malował, były tylko wyrazem rozmaitych stanów jego własnej duszy. On malował zawsze ten wewnętrzny swój stan, który w nim powstawał pod wpływem rozmyślań nad historją i ten wewnętrzny obraz, który był zmaterializowaniem tego stanu. Nie mógł tego widzieć, jako życie rzeczywiste, obecne, — mógł tylko to czuć, a materialną formę, tę bryłę przedmiotu, znajdował dopiero w modelu, jak na nim również dopiero widział jak wyglądali ludzie w starożytnych szatach, nieraz tak dziwacznych w porównaniu z współczesnemi. I jeżeli patrząc na jego malowanie, można dokładnie ocenić, jak dalece pomocnym był mu model, jak wiele w jego dziele znaczyła możliwość posiadania wszystkich rzeczy, aż do najdrobniejszych szczegółów, to jednak dość spojrzeć na którąkolwiek twarz w jego obrazach, żeby zrozumieć całą wartość tych przymiotów artyzmu, których się nie kupuje na targowisku modeli. I tem potężniejsze są te władze talentu, że posługując

się tak stale i ciągle modelem, nie dał się on jednak, w twarzach, unieść jego plastyczną doskonałością i biorąc zeń bryłowatą budowę twarzy, potrafił ją z tą siłą i bezwzględną prawdą nagiąć do wyrażania głębokich i wstrząsających stanów duszy. Tu się przejawia istota jego talentu, jego najindywidualniejsza cecha i najbardziej osobista zasługa. Ani Skarga, ani Batory, ani Stańczyk, ani żaden inny człowiek z przeszłości nie pozwali mu i nie mogliby pozować z tym wyrazem, który Matejko namalował. A jednak przy całym tych wyrazów natężeniu niema w nich nic przymusu, — o ile nie mają wyrażać wesołości, której nie czując w sobie, nie mógł też Matejko oddać w malarstwie. Uczucia, które Matejko wyrażał, ich zgodność z jego temperamentem krańcowym i zaciekłym, wymagały środków malarskich, któreby z jaknajwiększą określonością, ścisłością, dobitnością oddawały kształt, który je przedstawiał. Matejko też, modelując twarze, przeciwstawia silnie i dobitnie światła i połyski ceniom, posługując się przytem nie tylko płaszczyznami ale i linją, konturem, którym podcina kształt, dla jego tem wyraźniejszego oddania. Ten środek pomocniczy, im dalej idzie Matejko w swojej twórczości, tem bardziej występuje naprzód, tem ważniejszą gra rolę, przy wydobywaniu kształtu. W *Kazaniu Skargi* Matejko jeszcze, bądź co bądź, podporządkowuje szczegóły przyjętemu w obrazie oświetleniu i oddaleniu, zachowując ton obrazu i nie gubiąc się w drobnych fragmentach. Jest to bardzo charakterystyczne, że postać, która jest najmniej w związku z jego uczuciem, postać drzemiącego nuncjusza, jest malowana najszerzej, najbardziej zgodnie z budową i tonem obrazu. Nie mając nic w niej do wyrażenia z tego głębokiego,

przenikającego uczucia, Matejko traktował ją bardziej jako motyw malowniczy, niż jako zagadnienie psychologiczne.

To skupienie uwagi na twarzach, to budowanie obrazu, jakby na krzyżowaniu się promieni spojrzeń tych wyrazistych oczu, — pomijając nawet krótkowzroczność Matejki, — samo prowadziło do posługiwania się małemi płaszczyznami i krótkimi wygięciami linji, co z czasem stało się środkiem używanym manierycznie, nałogowo. Im dłużej malował Matejko, tem bardziej oddalał się od uświadamiania tonu obrazu, jego całości, jako wrażenia wzrokowego. Goni on za doskonałością kształtu na małych skrawkach obrazu, zaniebując logikę tego kształtu w budowie całości, w rozkładzie brył, w ustosunkowaniu przestrzeni, w ujęciu i podporządkowaniu wszystkiego pod przyjęty w obrazie punkt widzenia i rozkład światła. Chęć oddania wyrazu oczu, lub ust i chęć rzeczowego, dotykającego odtworzenia przedmiotów, chęć żywiołowa, fanatyczna, nie dająca się opanować, rozbija obraz na mnóstwo fragmentów, drobnych kształtów, często zupełnie zbytecznych w obrazie danej wielkości. To drobiazgowo używanie kształtu, zatracając całość obrazu, zmusza też widza, do zbliżania się doń na odległość, z której on był malowany, na odległość długości ręki malarza, a tym sposobem zamiast widzieć *Bitwę pod Grunwaldem*, naprzykład, widzi się stalowe nogi z najdrobniejszymi szczegółami, z mnóstwem najsubtelniejszych refleksów, widzi się ostrogi i skrawki draperji, rękojeście mieczy i ostrza kopij. Widz chodzi z końca w koniec obrazu, przeglądając go, jak wystawę w sklepie antykwaryusza — wystawę świetną. Te szczegóły, te nawet

cale figury, są oddane znakomicie, z niezrównaną siłą plastyki, z nadwyzczajnym życiem, z ludzającym naśladowaniem miąższości materiałów: matowej wełny, lśniącego jedwabiu, połyskującej stali, nastroszonych futer, twarłolamiących się lam srebrnych, lub złotogłowiu. Drzewo, czy skóra, żelazo, czy futro, złote guzy, czy dywany, płachty namiotów, czy husarskie skrzydła, wszystko, co tylko Matejko mógł mieć przed sobą, wszystko jest pod względem kształtu odtworzone z zaciekłością, najbardziej pasjonowanego realisty i malarza, dla którego samo to odtwarzanie, samo to widzenie występujących pod pendzlem, ludząco rzeczywistych przedmiotów, jest rozkoszą i radością. Drży w tem elementarna pasja malarza, przez którego nie przeszło wyrafinowanie kultury, który się cieszy swoją sztuką i podziwia jej sprawność i zdolność odtwórczą. W posługiwaniu się kształtem, poza mimowolną domieszką indywidualnej manieri, Matejko jest tak szczerym, tak poważnym, prawym i tak przekonany, że przekonywa widza. To, co stanowi wyraz twarzy przez niego malowanych, co stanowi charakter i ruch jego postaci, co jest charakterem rzeczy i oddaniem jej wątku, wszystko to są przymioty, wynikające z władania kształtem, który też jest zasadniczym środkiem, jego wyrażania się.

Obrazy Matejki zyskują, pod względem siły plastyki i wrażenia prawdy w odtworzeniu materiału rzeczy, w fotograficznych kopiach, w skutek tego, że ich strona barwna nie jest w tym samym, co forma, stopniu doskonała, stosunki barw lokalnych i stosunki tonów barwnych nie są utrzymane zgodnie, w stosunku do przyjętego w obrazie oświetlenia. Matejko maluje wszystko na rudym podkładzie, w który, w światłach, wmalowuje

barwę lokalną danej rzeczy, tworząc jej cienie, refleksy i półtony, przez proste zmieszanie z ogólnym rudym podkładem. Wskutek tego, atlas naprzykład przez niego namalowany, na fotografii, gdzie go wyraża tylko przeciwstawienie tonów jasnych i ciemnych, bezbarwnych, zdaje się ludząco żywym, podczas kiedy w obrazie, niezachowanie koloru lokalnego w cieniu, psuje wrażenie prawdy. Rzecz wydaje się, jakby była zrobiona, z jakiegoś przezroczystego materiału brunatnego, i mieniła się, lub połyskiwała w światłach barwą odbitą. To wrażenie przezroczystości przedmiotów, jest tem silniejsze, że z pod rudego podkładu przezierają jeszcze kontury, zdające się być graniami przeciwległej strony przedmiotu. I to, co się dzieje z pojedynczymi częściami, to samo się dzieje z całością obrazu, porozrywanego na mnóstwo nie połączonych żadnym harmonijnym motywem plam barwnych, których wadliwe ustosunkowanie tak rażąco odbija od doskonałości kształtu przedmiotów, których one stanowią kolor lokalny. Nie są to piękne powierzchnie pokryte harmonijnym i świetnym ornamentem barwnym, gdyż ogólne wrażenie ich jest rudawo-brudne, — nie są to również przedstawienia tej harmonji barw, jaką w naturze wywołują pewne jej stany, rozlewając na wszystkim światło pewnego tonu. A jednak Matejko nie był bynajmniej pozbawiony poczucia barwności. W niejednym z jego mniejszych obrazków to poczucie bije z siłą, świetnością i harmonijnem zestawieniem plam kolorowych. Był on kolorystą, ale w skutek nie ustosunkowania talentu z umysłowymi dążeniami, spychał to zagadnienie malarstwa do czegoś, co w sposób odruchowy, pod wrażeniem pewnego koloru szaty pozującego modela, mimochodem

się do obrazów dostawało. Żeby Matejko każdy ze swoich olbrzymich obrazów i setki mniejszych, chciał wykonać z utrzymaniem tonu oświetlenia i ścisłej harmonji barw, nie malował by takiej masy, ponieważ niemógłby posługiwać się żadnymi rudami zaprawami, żadnymi konwencjonalnymi, zawsze jednakiemi zabarwieniami, w zagadnieniach malarskich, które, pod względem kolorystycznym, są dla siebie przeciwległemi biegunami. Zaciekle dążenie do oddania kształtu na małej przestrzeni, może krótkowidztwo, może zbyt małe pracownie, w których te obrazy się wykonywały, nie pozwoliły mu odejść od obrazu, spojrzeć nań z właściwego oddalenia i ująć całość prawdziwie i harmonijnie, a zarazem dekoracyjnie, czego wielkość obrazu wymagała, pod względem barwy. Nawet pod względem wyrazu psychicznego, tego najgłówniejszego zagadnienia jego artyzmu, barwa nie jest, u Matejki, w zgodzie z formą. Konwencjonalny rudy podkład, pewne zaróżowienie i rozbielenie polysków powtarza się stale, przy rozmaitych stanach uczuć. I nie dla tego, żeby Matejko nie wiedział o związku jaki zachodzi między barwą twarzy i jej wyrazem, — dość przypomnieć bladą twarz Szczęsnego Potockiego, obok twarzy Ponińskiego, tylko że ztracał świadomość tego zjawiska, niesiony siłą własnego ogromnego temperamentu w jednym wyłącznie kierunku.

Kształt i barwa, są jakby ubocznymi następstwami promieniowania światła. Ono jest źródłem wszystkich zjawisk które poznajemy wzrokiem, i ono tworzy dla oka nie tylko barwę ale i kształt. To co nazywamy modelacją, wypukłością, bryłowatością przedmiotu, są to tylko nasze wrażenia od promieni świetlnych odbitych od płaszczyzn, znajdujących się pod różnemi do

uich i do naszych oczu kątami, jak to, co nazywamy kolorem jest tylko rozszczepieniem się świetlnego widma, pod wpływem zetknięcia się z rzeczami o pewnych własnościach fizycznych. Jeżeli ktoś wymodeluje do złudzenia, jakąś bryłę w obrazie, to znaczy, że zachował ją niej całą skalę nateżenia tonów świetlnych, rozkładając je na powierzchni tej bryły, odpowiednio do jej kształtu. Matejko więc, wydobywając tak plastycznie z powierzchni płótna szczegóły swoich obrazów, używał nadzwyczaj umiejętnie światłocienia, ale na przestrzeni jednego przedmiotu, wielkości, co najwyżej, ludzkiego ciała. Już sąsiadujące z niem przedmioty, przestają być w jakimkolwiek świetlnym związku, rozrywając tym sposobem całość obrazu, na małe motywy światłocienia. Słowem, i w tym, tak podstawowym pierwiastku sztuki malarskiej, ten sam błąd i z tych samych powodów widnieje w obrazach Matejki. Doskonałość i logika w szczegółach — zaniedbanie i nielogiczność w całości. Nie zawsze tak było, i wśród licznych jego prac, zwłaszcza dawniejszych i o ile scena odbywa się we wnętrzu, znajdzie się nie jedna, w której światło przeprowadzone jest logicznie i utrzymane w tonie.

Lecz malarstwo nie tylko odtwarza promienie odbite od powierzchni przedmiotów, samo światło u źródła swego i jego rozprzestrzenienie się w atmosferze jest również pobudką uśiwozań malarskich. Nie może malarstwo swemi środkami oddać ślepiącego zjawiska samego słońca, ale może przez pewną kontrastowość i nateżenie barwne, wydobyć wiele efektów świetlnych, z ognisk, promieniejących słabiej niż słońce. W tym kierunku są dzieła sztuki, w których osiągnięto zdumiewającej siły blasku efekty. Matejko nie zdołał tego zja-

wiska opanować i wszędzie tam, gdzie malował źródło światła, pochodnie czy jakie inne ognisko, wszędzie tma nie przeprowadził konsekwentnie efektu świetlnego pod względem natężenia blasku promieni, a przygaisł je jeszcze przez niewłaściwe użycie barwy. Dążenie do utrzymania tonu, do logicznego przeprowadzenia danego motywu światła, było dlań niemożliwe ponieważ każde takie dążenie wymaga ofiar, do których Matejko nie mógłby się zmusić, ponieważ jego zagadnienia myślowe i oparcie akcji obrazu na wyrazach twarzy były z takimi ofiarami w zbyt biegunowej sprzeczności. Wydobycie efektów świetlnych, w obec tak dalece słabszych, w porównaniu z naturą środków malarstwa, wymaga nadzwyczajnego poczucia skali tonów, umiejętnego ich ustosunkowania i oszczędzania najwyższych światel, jakimi malarstwo rozporządza, — wszystko to wymaga innych władz artystycznych, innego temperamentu niż Matejki. Szedł on ze zbyt wielkim rozmachem w jednym kierunku, żeby mózdz uświadamiać subtelne odcienia efektów świetlnych. W początkowych obrazach był on ostrożniejszy i rozważniejszy w tym kierunku i pierwotne, wszechstronniejsze studia trzymały go na wodzy, im dalej szedł w życie, tem potężniej ogarniała go jego własna indywidualność, która opanowawszy pewne, najpodatniejsze środki malarskie, szła z żywiołową siłą, nie kontrolując się i nie patrząc za siebie, — nie krytykując swego dzieła.

Kształt, barwa, światło są to materiały kompozycji, której nie stanowi sam tylko układ przedmiotów, zgrupowanie figur i rzeczy. Wszystko, co jest w obrazie jest częścią kompozycji, która w ostatecznym skutku powinna robić wrażenie, będące syntezą wszystkich

kompozycyjnych czynników. Kompozycja jest najdobitniejszym wyrazem umysłowości i uczuciowości malarza, w niej ujawnia się jego syntetyczna zdolność skupiania się w pewnym kierunku, lub też rozbicia wyobraźni na mnóstwo drobiazgowych celów. Wrażenie, które robi obraz, jest w zupełności zawisłe od jego kompozycji. W niej mieszczą się wszystkie sugestyjne siły malarstwa, ona wyraża tę świadomość artysty, która z rozproszonych wrażeń i obserwacji, tworzy całość dzieła sztuki.

Jeżeli porównamy układ *Kazania Skargi* z układem Grunwaldu, będziemy mieli dwa typy kompozycji Matejki. *Kazanie Skargi* jest obrazem, którego układ, pod względem topograficznym, był uwarunkowany miejscem wzięciem z natury. Na tej podstawie zgrupował Matejko figury z nadzwyczajną umiejętnością, ustawiając je w sposób naturalny i swobodny, a jednak dający mu możność pokazania z całą jasnością tych wzruszeń na twarzach, które stanowią myślową i psychiczną treść obrazu. Mroczne światło kościoła, które rozrywa promień, padający na Skargę, utrzymuje obraz w tonie spokojnym i nastroju poważnym. Obraz jest skupiony i jednolity we wrażeniu ogólnem, a jednocześnie jest w nim przestrzeń i ta atmosfera w której przedmioty są jakby zatopione, a która wynika z utrzymania tonu. Inaczej jest w *Grunwaldzie*. Wszystko się stłoczyło ku ramie obrazu, wszystko się zważyło na plan pierwszy, a w skutek tego, że wszystkie przedmioty kończą się na ramie, doznaje się wrażenia, jakżeby poza tą linią, jakby zaczarowaną nikt i nic już nie mogło się przedostać, jakżeby jakaś przezroczysta zaporą stała w tem miejscu, pozwalając widzieć walczących, lecz nie po-

zwalając im przez nią się przedostać. Stłoczenie wszystkiego, zbiecie w masę, które, bądź co bądź, wyraża całą okropność walki, w której ludzie jeszcze mordowali się: zbliska, wynika z wadliwej perspektywy przestrzennej i powietrznej i zatracenia stosunku napięcia wielkich plam barwnych. W *Grunwaldzie* Matejko już jest daleko na drodze, do tego rozpętania rozbieżności swojej wyobraźni, na drodze do tego rozbicia obrazu na drobne części, anekdoty i epizody. Dyskretnie rzucona rękawiczka królewska, w *Kazaniu Skargi*, która nadaje w sposób nie rażący, a jednak dobitny, cechę naturalności, którą widać, choć ona się nie wyrzywa i nie narzuca, jest jakby punktem wyjścia, tego mnóstwa drobiazgów, które Matejko z czasem ma wprowadzać do swoich obrazów, jako znaki i znaczki symboliczne, drobne i widne tylko z punktu, z którego nie widać obrazu. Pod stopami i kopytami gniożącej się masy koni i ludzi jest pełno drobiazgów, które są niepotrzebne, ponieważ ich nie widać, a o ile widać psują obraz. Właściwie obraz taki sądzony z punktu prawdziwości wrażenia danej sceny, jest całkowicie wadliwy i tylko nasze życie się z konwenansem panującym w sztuce, pozwala nań się godzić do pewnego stopnia. Żeby Matejko wykonał całość obrazu tak, jak są wykonane wszystkie prawie pojedyncze figury i grupy, żeby całość tej strasznej rzeźni ludzkiej ujawniała się z tą namacalną prawdą, z jaką się świecą części zbroi i broni, — obraz by robił wrażenie straszliwe, nie do przeżycia. Matejko szedł myślą do dna za tą morderczą pasją, która spłótła te tłumy ludzkie w jeden kłęb, szamocący się w strasznym uścisku. Nadziewają się one na ostrza kopji, rozplatają się mieczami, kłują się nożami,

dławią się arkanami, prują się oszczepami, miażdżą się maczugami, gniożą, kopią się, tratuja, duszą się pięściami za gardła i drą się na szmaty. Są to wszystko epizody, wydedukowane ze znajomości warunków średniowiecznych wojen, lecz podane widzowi w tym surowym stanie analitycznym, nie ujętym w syntetyczną całość jednolitego wrażenia, jak to widać w *Rejtanie*, na przykład, w którym pomimo wszystkich z powodu treści historycznej wtłoczonych w obraz szczegółów, tłómaczy się on jasno nie z historii, ale z tego, z czego malarstwo może się wytłómaczyć, to jest ze stosunku uczuciowego, działających ludzi. Obraz trzyma się całości, pomimo że są w nim jakby dwa obrazy: Rejtan i grupa zdrajców nad nim, ujęta w wyraźne wiązadła przyczynowe i ściśle zjednoczona we wrażeniu, — i na lewo, skupienie rozmaitych ludzi, działających każdy osobno, bez związku, lecz usuniętych na drugi plan przez wspaniałą, dominującą postać staroego Potockiego, nie dającą się rozproszyć wrażeniu.

W Matejce jest jakby dwóch ludzi, dwóch artystów, którzy nie zawsze umieją stopić siebie w jedno i nadać wspólnemu dziełu jednolite wrażenie całości. Matejko, który tworzy obraz w wyobraźni, widzi go jako jednolity wyraz danego zdarzenia, wynikającego ze splećcia się sprzecznych, lub zgodnych uczuć rozmaitych ludzi. Widzi scenę, która ponad swoją malowniczością rozegrywa się cała na twarzach, które, będąc odbiciem jego własnej, zawsze jednej i tej samej duszy, nadają całemu pomysłowi jednolity wyraz. Ale Matejko, który obraz wykonywa, rozważa i wprowadza doń różnorodne pierwiastki myślowe, wynikające z innego stanu duszy, z innego usposobienia, a które w malarstwie muszą przybierać pewne formy i barwy, muszą

zabierać część obrazu dla siebie i to z takim despotyzmem, że pierwotny, jednolity jego charakter ulega rozbiciu, chwieje się i rozprasza. Widzi on wielki wypadek historyczny, ujęty w kilka postaci, które wyobraża z jasnością, siłą i dobitnością niesłychaną, lecz on jednocześnie tę historję bada w szczegółach, on wie co się działo dnia tego i tego, lub co się mogło dziać, gdyż obyczaje na to pozwalały, lub tego wymagały i wszystko to usiłuje wtłoczyć w obraz.

Nietsche mówi, że się z czasem lubi nie to, czego się pożąda, ale samo pożądanie, sama funkcja, która służy do zdobycia czegoś, staje się potrzebą, staje się konieczną czynnością duszy i ciała. W sztuce spotykamy się z tem ciągle, a u Matejki w stopniu najwyższym. On cały swój świat musiał wybudować sam własną myślą i czuciem, musiał z prochu wytworzyć ludzi i ich rzeczy, nie widma, nie ogólniki konwencjonalne, ale żywych ludzi, żywe delje, żupany, zbroje i pióropusze, i studja w tym kierunku stanowią ogromną cześć pracy, którą zużyła jego twórczość. Bezkarne tego się nie robi, ogarnia z czasem człowieka pasja do widzenia, dotykania, odtwarzania tych rzeczy, do ujawniania, choćby dla własnej satysfakcji, całego bogactwa erudycji historyczno-obyczajowej i archeologicznej. Ten drugi Matejko, ten niezmordowany pracownik, ten szczerzy malarz, rozkoszujący się zjawiskami wzrokowemi dla ich własnej treści, ten malarz i historyk bierze górę nad Matejką, twórcą idei obrazu i zatracą ją w mnóstwie szczegółowych, czysto malarskich lub obyczajowo-archeologicznych zagadnień. Jeden Matejko czuje głęboko i namiętnie, z siłą i ostatecznem napięciem duszy to, co się dzieje z upadającą Ojczyzną,

sprzedaną i shańbioną, ale ten drugi Matejko, ten malarz realistyczny, ten wiecznie pasjonowany odtwarzacz rzeczywistości widzi w sali, w której rozegrywa się tragedia rozbiorowa, widzi kawałek złoconego ornamentu oberwanego na drzwiach i pozostałą po nim plamę surowego drzewa, widzi rozdartą aksamitną draperję i wszystkie haftki i pętelki Rejtanowego kontusza i brylanty orderów i połysk atlasów i miękkość skóry i zgniecione pióro i stojący na podłodze dukat, i z całą namiętnością wielkiego temperamentu rzuca się na te drobiazgi i nie drobiazgi, i zapominając o Polsce, Rejtanie, Stanisławie Augustcie, o tragedji straszliwej, wpija się w nie z całą siłą swego wielkiego talentu i maluje dotykalne, wypukłe do najmniejszego połysku, do najslabszego refleksu, żywe własnem indywidualnem życiem rzeczy, które zajmują pewną przestrzeń, z którymi coś się dzieje i które pochłaniają część uwagi widza. To jest tragizm Matejkowskiej sztuki, w tem tkwi jej niezgoda z psychologją widza, w tem widnieje nieprzystosowanie aparatu wzrokowego do stanów psychicznych. Nie można jednocześnie cierpieć na widok nieszczęścia, i jednocześnie oglądać materiał z którego jest zrobione ubranie ludzi, którzy są tem nieszczęściem dotknięci. Świadomość w tym wypadku panuje nad zmysłami i pozwala oku tyle tylko widzieć, ile to jest potrzebne dla uświadomienia nieszczęścia. Ileż razy mamy oczy otwarte, patrzymy, a nie widzimy nic! Patrzyć a widzieć, są to dwie zupełnie różne sprawy. Otóż Matejko nie umie, nie może tak skoncentrować swojej świadomości, żeby-łoiicznie utrzymać wrażenie, które leży w założeniu obrazu. Wyobraźmy sobie, że ktoś opowiada o scenie Hołdu pruskiego, i jako jeden

z najważniejszych momentów tego historycznego zdarzenia, w którym kryły się takiego znaczenia wypadki, uważa obicie przez jakiegoś człowieka, może nawet przez specjalnego urzędnika, pauprów krakowskich różgami, żeby pamiętały o dniu tym. Cobyśmy myśleli o umysłowości takiego opowiadacza i o jego talencie naracyjnym? A jednak Matejko czyni to w swoim obrazie, obrazie tak zresztą świetnym. W malarstwie miejsce które przedmiot zajmuje, jego wielkość w stosunku do innych przedmiotów, siła światła i barwy, która zeń promienieje stanowią o jego większem, lub mniejszem w obrazie znaczeniu, i zrobiwszy na pierwszym planie ilustrację anekdoty z życia przeszłości, Matejko nadał jej znaczenie wyjątkowe, uczynił ją współrzędnym czynnikiem w akcji, który się odbywa u góry, — współrzędnym ze złożeniem przysięgi hołdowniczej przez księcia Albrechta. W tym, jak i w innych obrazach jest pełno, zawsze prawie, podobnych kompozycyjnych niekonsekwencji, które są tem bardziej widoczne, że Matejko z całą siłą plastyki wydobywał każdy taki motyw, że nie wchodził w żadne kompromisy i ten swój zawzięty realizm wkładał w każde pociągnięcie pędzla, na wszystkich planach całego obrazu. I tylko dzięki tej niesłychanej potędze wyrazu, jaka bije z twarzy przez niego malowanych, obrazy jego nie stają się studjami martwej natury. Zniżyć o odrobinę skalę napięcia uczuć i siłę ich wyrażenia, a dusza uleci z Matejkowskich obrazów, pozostawiając skorupę barwnych i dotykalnie prawdziwych strojów, muzealną garderobę, która może zdumiewać bogactwem i przepychem okazów. Ale we wszystkich obrazach Matejki, z dobrych czasów jego twórczości, wyraz życia jest

z tak niesłychaną siłą wypiętnowany na twarzach, z taką nieustraszoną pasją wrąbany w ich mięśnie, że człowiek żywy, czujący, drgający namiętnością i wzruszeniem, góruje w nich ponad przepychem purpury i aksamitów, adamaszków, atlasów, altembasów, sobolich szub, lśniących pancerzy, złotolitych pasów, turkusów, pereł, piór strusich i orlich, dywanów perskich i makat tureckich, skór rysich i tygrysiich, weneckich koronek i skór korduańskich, — góruje ponad tem bezcennem bogactwem cywilizacji, łączącej w sobie blaski wschodniego i zachodniego świata.

W tem wielkość Matejki.

Całość jego dzieła zdumiewa ogromem i potworną pracą, która się na nie zużyła. Ten mały, drobny, schorowany człowieczek, o wielkiej głowie i twarzy charakterystycznej do karykatury, dokonał swego olbrzymiego dzieła sam, pracując zawsze z tem samem napięciem przejęcia się, dobrą wiarą, wielką powagą i absolutnem oddaniem się zadaniu swego życia. Nie tylko tych ośm wielkich płócien namalowała jego nieustrudzona ręka, wypełniając je po brzegi i poza brzegi tłumami ludzi i całemi masami przedmiotów, odtworzonych nie z sumiennością pedanta znudzonego, lecz z zapalem i zacieklą sumiennością, z elementarną pasją szczerzego malarskiego temperamentu. Namalował on cały tłum, — naród, — ludzi, i całą piramidę rzeczy. Jego studja artystyczne komplikowały się poszukiwaniami archeologicznymi i historycznymi, którym oddawał się nie jak artysta, szukający wrażeń, lecz jak historyk i archeolog, badający pomniki przeszłości i zażytki dawnej sztuki z tem wnikiem do głębi badaczy

naukowych, szukających bezwzględnej prawdy i z tą samą pasją, która charakteryzuje jego malarską robotę.

Przerysował on wszystkie pomniki, wszystkie płyty nagrobne, wszystkie stare sztychy i pieczęcie, wszelkie zabytki architektury dawnej Polski, doszedł do takiej znajomości obyczajów, użytku sprzętów, kroju sukien, budowy i użycia zbroi i broni, tak wszystko u niego jest wrócone życiu i rzeczywistości, że jego obrazy, już samą formą rzeczy je wypełniających, robią wrażenie istotnych świadków dawnych wieków.

Malarstwo historyczne, była to przecie sfera sztuki wypchana po brzegi komunalami, szychem dramatyzmu końcowych scen lichego teatru, mieszaniną romantycznych mroków z konwenansem akademicznego klasycyzmu, póz i gestów królewsko-bohaterskich, podpiętych kotar, baldachimów, pióropuszy i trykotów, długowłosych paziów, dziewic o długich kibiciach i dzwonek królów, ruszających się ponuro a jednak z wdziękiem. Do tego świata zszarzałych komunalów Matejko wszedł ze swoim bezwzględnym realizmem, biorąc formy dawnego życia tak, jak mu się one przedstawiały w oryginalnych zabytkach, lub w wiernie odwarzających je kopjach. Źle czy dobrze, zgrabnie czy nie zgrabnie, wdzięcznie czy grubijańsko wyglądali ci dawni Polacy w swoich szatach, Matejko tych szat nie korygował, nie podpinał, nie starał się ich zamienić na *draperje*, — malował je takimi, jakimi były, i z całym swoim malarstwem był antytezą tego, co sponiewierane i zużyte włóczyło się wśród sztuki europejskiej.

Malował on te olbrzymie obrazy i małe obrazki, tłumne kompozycje i pojedyncze figury, portrety współczesnych mu ludzi i portrety dawne, odtworzone ze

starych pieczęci, płyt nagrobkowych lub poczęte w wyobraźni. Gdzie tylko sztuka stykała się z przeszłością, gdzie tylko otwarto grób którego z dawnych ludzi, gdzie tylko były okruchy lub prochy dawnego życia, wszędzie tam był Matejko ze swoim ołówkiem i pendzlem i swoim niezmiernem uczuciem, swoją wyobraźnią przepojoną duchem ubiegłych czasów, porywał te prochy i wracał do życia.

Oprócz tego mnóstwo obrazów i obrazków, studjów i szkiców kompozycyjnych, Matejko wykonał polichromję kościoła Panny Marji, polichromję, która jest jednym ze świetnych czynów jego twórczości.

Stojąc w presbiterjum tego cudownego kościoła i przenosząc wzrok z ołtarza Wita Stwosza na ściany malowane przez Matejkę, nie czuje się żadnej niezgody między temi dwoma nadzwyczajnymi dziełami sztuki, nie uświadamia się czterech wieków, dzielących czas ich powstania. Owszem, ile razy widzi się dzieła Matejki i przeniesie się je myślą w jakąkolwiek inną epokę sztuki, zawsze się czuje, że gdzieś ponad *renesansem*, ponad współczesnymi kierunkami, sztuka ta styka się bezpośrednio ze sztuką średniowieczną. Podobnie, patrząc na skupioną na ramie grupę poważnych, surowych, rzeźbionych z wybitnem dążeniem wydobycia indywidualnego charakteru postaci Wita Stwosza, przychodzi na myśl Matejko, który środkami malarskimi wywoływał ten sam efekt dobitnej modelacji rysów, od światła padającego z góry, jaki widzi się w cudownym tryptyku Stwosza. Czy Matejkę uczył się ten charakter przy studjowaniu zabytków średniowiecznej sztuki, czy też był wynikiem tego, że Matejko sam był takim średniowiecznym duchem? Pierwsze jest możliwem, —

drugie jest pewnem. Ktoś nazwał Matejkę genialnym barbarzyńcą, — genialnym jest on niezawodnie, a barbarzyńcą o tyle, że wskutek tego własnego ducha średniowiecznego tworzył tak, jak żeby między wiekiem czternastym czy piętnastym, a nami, sztuka nie zdobyła pewnych doświadczeń, które podniosły cały jej poziom, nie kępując jednak indywidualności artystów.

Sztuka Matejki, wkraczając do kościoła Panny Marji, nie była intruzem, który wchodząc gdzieś rospiera się brutalnie, poniewierając to, co tam zastaje, nie była parweniuszem, uczącym się etykiety na królewskim progu, który ma przestąpić. Matejki polichromja nie jest, w stosunku do ścian strzelistych Panny Marji tem, czem były sztukaterje, lub malowania baroku, ogarniające brutalnie gotyckie nawy i sklepienia; nie była też wynikiem nauki, erudycji zdobytej mozolnemi studjami w zakresie gotyckiego stylu. Nie, Matejko wszedł tam, jak zabłąkany wśród ludzi dziewiętnastego wieku duch średniowiecza, którego coś wyzwoliło i otwarło właściwe mu światy. Czy ta polichromja jest w swoich szczegółowych motywach *ściśle gotycką*, czy może niekiedy taką nie jest, nie mam potrzebnych wiadomości do jej drobiazgowego skrytykowania. Ale w charakterze, w pojęciu, w ogólnych liniach, w jakości i nateżeniu barw, jest ona absolutnie z tego samego, co sztuka Wita Stwosza, świata. Ta cudowna litanja, którą Matejko wyśpiewał na ścianach prezbiterjum zdaje się tam konieczną, zdaje się od wieków otaczać tryptyk Stwosza, być organiczną jego częścią. To złoto, purpura, turkusowy błękit, te pręgi czarne i pomarańczowe, te ponsowe fazowania, te zwoje stylizowanych roślin, gwiazdy i krzyże wszystko to zdaje się być uzmysłowieniem

tego porywu duszy, zmaterializowaniem tego snu bajecznego, który ogarnia człowieka od przestąpienia progu Marjackiego kościoła. Dawno już przestał on być tylko ceglana budowa, nakryta miedzianym dachem, dawno stał się czemś żywym, istniejącem własnym bytem, a zarazem legendą, ale legendą, której się nie czyta z kart książki, lecz którą się widzi ze zdumieniem w dzień biały, wśród powszedniego życia, stojącą w blaskach barw i światel, żarzącą się uczuciem i promieniejącą myślą. Ten kościół, to jakby westchnienie wieków, westchnienie piersi stopionej z milionów istnień. Żyje on i tą swoją zaczarowaną muzyką hejnałów, zdaje się skupiać w jednej chwili wszystkie przeszłe i przyszłe czasy, w jednym uczuciu, w jednej myśli, w jednym okrzyku...

Polichromja kościoła Marjackiego jest jednym z objawów tego stałego, niedającego się niczem wstrzymać odradzania się narodu Polskiego. Państwo Polskie upadając zostawiło Polsce porozbiorowej nie tylko ruiny swego ustroju, nie tylko rumowiska zniszczonych urządzeń politycznych i społecznych. Wśród klęsk i zamętu ostatniej godziny wszystko, co wytworzyły dawne wieki, zamieniało się w gruzy, rumowiska, w śmietniki okrucichów i pyłu. Polska porozbiorowa odziedziczyła wszystko w stanie ostatecznego zniszczenia i potwornego opuszczenia, ale ten duch narodowy jak utrzymuje całość narodu, podobnież zmusza pokolenia po pokoleniach do tego, że wśród klęsk, nieszczęść, bied i kłopotów dnia powszedniego, dźwigają one z ruiny i upadku wszystkie pomniki dawnego życia, pomniki potęgi, chwały i niezależności, lub pamiętki dni żałobnych. Kto pamięta tę kupę gruzów, ten śmietnik malowniczy

stożący się na krakowskim Rynku i może go zestawić z tą rzeczą genialną, jaką są dzisiejsze Sukiennice, ten ma najdobitniejszy przykład tego odradzania się. Trzeba spojrzeć na rysunki, przedstawiające Bibliotekę Jagiellońską, trzeba wejść do Franciszkanów, trzeba przejść po Polsce wzdłuż i wszerz, żeby odczuć i zrozumieć cały przyrost tej siły narodowego życia, które nie tylko musi walczyć o byt, nie tylko stawia podwaliny przeszłości, ale jeszcze przeszłości wraca cały jej blask i chwałę, i nigdy może w ciągu wielowiecznego istnienia Kościół Marjacki nie jaśniał takim przepychem, stwierdzającym siłę życia społecznego i siłę indywidualnego ducha jednostki. Matejko miał duszę proporcjonalną do spełnienia zadania, które wziął na siebie, dlatego też jego dzieło jest w zgodzie z tem, czem jest Kościół Marjacki, jako zabytek sztuki i z tem, co w nim tkwi z narodowego i religijnego ducha.

Inaczej się stało z Katedrą na Wawelu. Jeszcze raz spełnił się tu ten fatalny los, który tak często u nas oddawał w niewłaściwe ręce ważne sprawy społeczne, albo, po prostu, losy narodu. Duch odrodzenia, ogarniający coraz głębiej i szerzej społeczeństwo, musiał dążyć nie tylko do zachowania i utrwalenia tej katedry, ale i do złożenia w niej widomego znaku niezmienności i siły tych uczuć, które dźwignęły te mury przed wiekami i napełniły je pomnikami i relikwiami. Ludzie, którym nieszczęsny przypadek oddał do spełnienia ten wielki czyn odradzającego się narodu, nie mieli w sobie ani jednej iskierki tego uczucia, ani jednego drgnienia tej myśli, która powinna jak czar ogarniać każdego, kto przestępuje próg tego kościoła. Weszli oni w te mury, których każdy kamień przepojony jest duchem,

pod te sklepienia w których drzemią echa okrzyków chwały i jęków dni żaloby, weszli w te ściany na których wypisane są imiona, ważące na wiekach i losach pokoleń, weszli do katedry na Wawelu z małym duchem drobiazgowego, zimnego porządku. Były to dla nich kamienie, które należało uporządkować, stare żelaztw. które trzeba było odnowić, stare szkła, które wypadło zamienić. Do przybytku narodowego ducha weszli oni, jak do miejsca najpospolitszego przeznaczenia, z duszami, w których była tylko miara i waga, bez myśli, bez czucia, bez świadomości, czem jest ten kościół, bez żadnego poczucia historycznego ducha. Z takim usposobieniem można restaurować pospolite domy dochodowe, lecz nie wolno dotykać ścian, w których zakrzeple są lzy i nadzieje narodu. Nie rozumieli oni, że w tym kościele wszystko było przeniknione duchem pokoleń, że to, co tam stało, to nie były muzealne okazy, że to były rzeczy straszliwie i cudownie żywe, że ten kościół był dla narodu tem, czem dla pojedynczego człowieka jest izba w której się stało to, co w jego życiu jest najświętszego boleścią czy radością. Kim jest ten, który woła tapicera z ulicy, by mu uporządkował izbę, w której umarła jego matka? Niestety! Wawel oddano do uprzątnięcia takim właśnie tapicerom... Szczęśliwy Matejko, że tego nie dożył, on, który był duchem tych gmachów i tych grobów.

Śluszność każe dodać, że wśród tego zalewu pospolitości, znalazło się parę szczegółów świadczących, że gdyby kierownictwo tą sprawą było w innych rękach, Wawel by mógł odrodzić się naprawdę. Do szczegółów takich zaliczam w pierwszym rzędzie kaplicę

królowej Zofji, której twórca czuł naprawdę to, co powinno, jak burza ogarniać duszę polską na Wawelu.

Rozwój sztuki, jej istnienie warunkuje się przyrostem oryginalnych indywidualności, które wskutek swojej szczególnej organizacji odnajdują w naturze to, czego inni nie dojrżeli i wydobywają z siebie to, czego inni ani przeczuci, ani przemyśleć nie byli w stanie. W obec tego każde działanie, mające na celu dalszy rozwój sztuki, powinno dążyć do zapewnienia każdej indywidualności jak największej swobody samodzielnego rozwoju. Pedagogja więc, w zastosowaniu do artystów, musi się posługiwać metodą jaknajrozleglejszego samouctwa uczniów, które wymaga jaknajszerszego obiektywizmu, najrozleglejszej skali pojmowania różnorodnych i nieraz sprzecznych przejawów artyzmu u nauczycieli. Jest to pedagogja, która w zasadzie dziś dopiero zaczyna być uznawaną, a która do niedawna zdawała się czemś niemożliwym, lub wprost bezsensownem. System centralny, jednaki dla wszystkich uczniów, narzucający im cele, istniejące zewnątrz ich indywidualności, zewnątrz ich duszy był podstawą szkół i Akademji Sztuk pięknych. Prowadziło to do nieustannej walki talentów ze szkołą. Postęp w sztuce był zawsze rewolucją, ponieważ nowe talenty tylko w walce zdobywały prawo niezależnego, zgodnego z ich indywidualnością tworzenia. Kiedy Matejko nie przyjął wezwania do objęcia dyrektorstwa w Pradze, wszyscyśmy się tem ucieszyli. Byłem wtenczas w Monachjum i za moją inicjatywą i przezemnie zredagowany adres, z wyrazem najwyższego uznania dla jego obywatelskiego czynu, został wysłany do Matejki z podpisami artystów, młodzieży politechnicznej i emigrantów. Cieszyliśmy się też, kiedy

dzięki powadze stanowiska Matejki powstała szkoła w Krakowie, pod jego kierownictwem. Była to omyłka. Matejko był zbyt wybitną, zbyt określoną, zbyt zacięsnioną indywidualnością, żeby mógł być pożytecznym kierownikiem szkoły, kształcącej artystów. Indywidualności takie są jak potężne dęby, zagłuszające inną roślinność w obrębie cienia własnej korony. Był on tak indywidualny, że jego środki artystyczne mogły służyć tylko jemu, tylko do osiągnięcia tych celów, które wynikały z jego talentu, temperamentu i jego umysłowości, której istotną treścią była historia i archeologia. Jak talent jego narzucał całej szkole swoje sposoby tworzenia, tak umysł narzucał formy myślenia i sferę poznawania i działania. Szkoła w owych czasach była nawpół instytutem archeologicznym, nawpół szkołą malarstwa, malarstwa takiego, które mogło iść tylko koleinami wyżłobionymi przez potężny talent Matejki, a które wiodły już w pierwszym pokoleniu uczniów, do zupełnego zmanierowania, — do śmierci. Indywidualności nauczycieli i uczniów topiły się jak wosk w ogniu temperamentu i talentu Matejki. Jego przymioty, jak jego wady malarskie były wyłącznie jego, były bezpośrednim wynikiem jego duszy, i tylko tej duszy mogły służyć, i ją tylko wyrażać. Nikt nie był zdolny podnieść pędzla, który wypadł z jego ręki.

Sztuka Matejki nie może się dalej rozwijać. Jest ona tak wyłącznie jego, że w niej niema żadnego nowozdobycznego doświadczenia artystycznego, któreby mogło wejść, jako wskazówka dla innych, do ogólnego skarbcza wiedzy artystycznej. Żeby się posługiwać jego środkami, trzeba się na nowo urodzić — Matejką.

Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględna zaletę — tworzył arcydzieła.

W pewnym kierunku sztuka jego wyteżyła siłę twórczą do ostatnich granic ludzkiej możliwości. Można Matejkę krytykować długo, szeroko i surowo, z całą bezwzględnością sądu, jaką wywołuje każda siła, pozostanie z niego jednak dosyć, żeby go czcić i podziwiać. Miał on w najwyższym stopniu te przymioty, które cechują wszystkich wielkich twórców i męczenników idei. Bezwzględne oddanie się temu, co uznawał za prawdę, zatracenie się w swoim dziele bez zastrzeżeń, bez oszczędzania się, bez dbania o jakiegokolwiek uboczne skutki swego czynu; surowa powaga, głębokie do samego dna duszy, przejęcie się uczuciem, które wyrażał, szczerość i bezpośredniość twórczego porywu, konsekwentne aż do dramatyzmu dążenie ku swoim celom i jakiś żywiołowy upór aż do fatalizmu. Patrząc na ogrom jego pracy, jej stałe napięcie i jej wynik artystyczny, tak jednolity, zgodny z sobą, ma się wrażenie jakiegoś pocisku, wyrzuconego z olbrzymią siłą, który szedł w górę według fatalistycznego prawa natury i doszedłszy zenitu, spadał zgodnie z tem prawem i własnym ciężarem.

Żadne dzieło sztuki, ani żaden czyn społeczny nie zawiera w sobie całej sumy energii psychicznej, która je wywołała. Opór materji, jak opór społecznej inercji, zużywa część tego naporu sił duszy, który dąży do zmaterializowania się przez czyn zewnętrzny. Jeżeli obrazy Matejki, właściwie jeżeli twarze i postacie przez niego malowane, wyrażają taką bezmierną głębię uczucia, można z całą pewnością twierdzić, że to, co wrzało w jego

duszy, było o wiele jeszcze głębsze i silniejsze. Te wybuchy energii psychicznej, w których, jak błyskawice w burzliwej chmurze, zjawiały się potężne wyrazy uczuć, musiały się w części zużywać na zwalczanie materialnego oporu, jaki twórczości stawiają konieczne materialne, techniczne warunki. Zamienić farbę na czucie, zamienić kawał płótna na duszę ludzką, żywą, drgająca bólem, rozpaczą, krańcowym tragizmem życia, jest to zużywać siebie w sposób najbardziej wyczerpujący siłę życia. Twórca nie żyje sztuką. On siebie zużywa na jej stworzenie. Sztuka jest proporcjonalną do siły duszy twórcy, do tej sumy czucia, która przez życie artysty przechodzi, do tej energii, z jaką nim miotają wzruszenia. Można nie mieć mięśni i czuć w sobie siłę tytana, i można być atletą, nie czując w sobie więcej siły, niż jej potrzeba do obracania różna.

W wątem ciele Matejki drgała potężna siła ducha, biło serce bohaterskie i działała niezłomna wola.

W życiu polskiego społeczeństwa, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, twórczość Matejki była ogromnego znaczenia. To wszystko, co stanowiło olbrzymią część treści narodowej myśli, to wszystko, co w niej było wpływem jej związku z przeszłością, wszystko to znalazło w twórczości Matejki swój wyraz. Była ona jakby bezpośrednią emanacją tego przebywania myśli narodowej w światach przeszłości, opromienionej wszystkimi blaskami aureoli, na jakie się zdobywa naród w niewoli, myśląc o czasach swojej niezależności, czasach, które się ukazują w oddali, obrane z drobnych, codziennych i lichych stron życia, i widne tylko w swoich najświetniejszych, lub najczarniejszych, ale zawsze w największych, najbardziej imponujących przejawach.

Ale historii nie zrobił Matejko. Historia była przed nim i była już tematem dla wielu innych malarzy, których imiona zginęły jednak z pamięci ludzkiej, prawie zanim oni dokończyli życia. W Matejce więc tkwiła inna siła, siła, wynikająca z jego własnej organizacji psychicznej, z tego, że był on wielkim artystą. Jakkolwiek głębokiej doniosłości może być fakt historyczny, który malarz obiera za temat obrazu, wartość tego ostatniego jest w prostym stosunku tylko do wartości talentu malarza, temat nie może go podnieść ani o setną, ani o tysięczną część stopnia. Historyków było i jest wielu, jak i historycznych malarzy było w owych czasach sporo, ale Matejko był jeden, on jeden mógł tak oddziaływać na ludzkie dusze, on jeden miał dostateczną siłę suggestyjną, by ludzie uwierzyli w prawdziwość jego widzeń historycznych i by mogli je przeżywać, — nie rozpamiętywać, nie roztrząsać, ale czuć je w własnych nerwach, własnym sercu, w własnym mózgu.

Jakkolwiek nazywa się dany naród, jakiegokolwiek znaczenia są wypadki jego bytu, są one zawsze wynikiem pewnego szeregu stanów dusz ludzkich. Pod każdym stopniem geograficznym, w obrębie każdego granic politycznych, lub obszarów narodowych czyny ludzkie są zawsze bezpośrednim, lub pośrednim skutkiem żywiołowych władz psychicznych ludzkiej istoty. Możemy wszystkie zdarzenia wszechświatowej historii, jakkolwiek się one nazywają, Salamina czy Termopile, odsiecz Wiednia czy Maciejowice, Austerlic czy Berezyna, Bolesław Chrobry czy Sejm Grodzieński, możemy rozłożyć na pierwotne, elementarne uczucia i stany psychiczne, które są istotnymi impulsami czynu. Otóż wielkość i siła oddziaływania twórczości Matejki pole-

ga na tem, że on te żywiołowe pierwiastki zdarzeń, te uczucia, będące fermentem historii wykrystalizował z jej kart i ukazał z niesłychaną jasnością i siłą, w ludziach wprawdzie malowanych, ale malowanych tak, że dają oni wrażenie rzeczywistego życia, że odkrywają istotną głębię dusz ludzkich i bezpośrednio oddziaływają na uczucia widzów, którzy mogą nawet nie uświadamiać istotnego źródła swoich wzruszeń, mogą, jak to u nas było, wyobrażać, że powodem wzruszenia jest sam fakt historyczny, — nie obraz, który go przedstawia. Widzowie jednak, którzy szczerze i prosto wzruszali się obrazami Matejki, a odchodzili obojętni od obrazów innych historycznych malarzy, wydawali nieświadomie sąd słuszny, i żeby owoczesna krytyka miała choćby tę prostotę odczuwania wrażeń, nie przysłoby do tego potwornego zamieszania pojęć, jakie wynikło w teoretycznym określaniu i wyjaśnianiu twórczości Matejki. Właściwie, społeczeństwo nasze, które w innych kierunkach umysłowego życia było wysoce wyrobione, nie miało żadnej kultury artystycznej, nie było przygotowane do przyjęcia, ocenienia i znajdowania przyjemności w obcowaniu z dziełami sztuki. Doznając jednak przez czas dłuższy bezpośrednich od nich wrażeń, doszłoby w końcu i do wyrobienia sądu, do słusznych wniosków teoretycznych, ale w tym kierunku stanęła mu w poprzek estetyka, oparta na strzępach niemieckich systemów filozoficznych, strzępach, gdzieindziej wyrzuconych na śmietnik, a z których u nas zsywano jeszcze zasady estetyczne. Estetyka ta zaszkoziła potwornie porozumieniu się między budzącym się ruchem artystycznym a społeczeństwem, ponieważ nie umiała ona wyelimi-

nować z dzieł sztuki ich istoty i zalet artystycznych, nie umiała odróżnić obrazów od idei, i widząc tylko te ostatnie, widziała treść artystyczną tylko w treści myślowej, uszeregowanej według hierarchji jej społecznego znaczenia. W Matejce też widziała ona tylko historyka, historyka przemawiającego nie z kart książki wprawdzie, lecz z zamalowanych płócien, ponieważ jednak nie miała o tych ostatnich nic do powiedzenia, poza kilku zdawkowymi komunałami lub bezmyślnymi nonsensami, roztrząsanie więc tematów historycznych stanowiło wyłączną treść jej sądów, które tym sposobem wywoływały niesłychane zamieszanie w umysłach czytelników. Niestety! sam Matejko nie zdołał zdaje się w zupełności się uchronić od wpływu tych opinji, które ogarniały go zewsząd i pchały w kierunku rozwiązywania zadań historycznych, usuwając zagadnienia artystyczne na plan dalszy. Ocaliły go żywiołowe siły jego temperamentu i talentu, który długo bronił się od rozkładającego wpływu świadomie narzuconych mu celów i zadań, i zdążył, przed upadkiem, wydać szereg obrazów, jaśniejących wszystkimi blaskami arcydzieł. W tem, w tej wielkości jego sztuki jest jego bezwzględna wartość i wieczne znaczenie dla narodu polskiego i dla ludzkości.

Jest on jednym z tych ludzi, którzy, jak słupy ogniste wśród mroku niewoli, wiodą naród wzniostłymi drogami i niedają mu ani spodełć, ani zginać w rozpaczycy ani zapomnieć nadziei.

Dusze ludzkie dostrajają się do zagadnień, które im stawia życie, wyteżają się do miary wypadków i do wielkości idei, która je ogarnia. Pokolenia, żyjące w marnych zabiegach egoistycznego dobrobytu, mają dusze powszednie, niskie. Sfera myślenia i uczuć ciasna i ogra-

niczona, cele małe i wąskie tworzą małe dusze. Matejko wyszedł z pokolenia i czasów, w których dusze ludzkie gorzały, jak w wulkanie w wielkich pragnieniach, niezmiernej nadziei, i równie niezmiernej rozpaczycy, czuł on w sposób wielki i głęboki i przeszedł przez dusze polskie, porywając je na wznioste szczyty uczuć, *powiększając* je i tym sposobem, spełniając to posłannictwo, które przed nim spełniali wielcy poeci. I każdy, kto w sferze myśli i czucia spełnia czyn bezwzględnie wielki, w który wkłada całą moc swojej duszy, spełnia to samo posłannictwo, którem jest utrzymanie, wzmożenie i podniesienie ducha narodowego.

Jest jedna książka konieczna, a dotąd nie napisana: Historia stu lat niewoli, historia Polski porobiorowej. Wziąć za punkt wyjścia ostatni dzień bytu dawnej Polski i ostatni dzień walki o byt przeszły, a pierwszy o przyszły, — Maciejowice, i przeciwstawić każdej sferze życia owoczesnego to, co się w tej sferze stało w ciągu stu lat walki i pracy. Byłaby to jedna z najbardziej krzepiących książek, któraby dowodziła, że w sferze ludzkiego bytu siły fizyczne i siły ducha nie są równoznaczne, że moralna wartość rozbitego narodu może być większą siłą, niż materialna i brutalna potęga zorganizowanego państwa, byłaby to książka, której każda stronica dowodziłaby, że „żywi nie powinni tracić nadziei“.

Właściwie naród polski w swojej historii miał dwóch ludzi czynu, stworzonych na miarę jego losów i na miarę siły indywidualizmu tej rasy. To Bolesław Chrobry i Napoleon I. Pierwszy z surowiny słowiańskiej wytopił i wykuł *Państwo Polskie*, drugiego geniusz był tej miary, że mógł się stać siłą, skupiającą rozpry-

śnięte atomy, i po upadku państwa, wydobyć z metów dziejowych *polski naród*. Żeby w kilkanaście lat po upadku, z brudnego rozlewiska anarchji, wytworzyć społeczeństwo tej ofiarności, tego skupienia, tej dyscypliny, tego podporządkowania jednostki pod sprawę ogółu, tego czynnego organizacyjnego ducha, trzeba było człowieka tej potęgi co Napoleon, to jest indywidualności takiej mocy, któraby się narzuciła z siłą żywiołową, nawet tak wyuzdanemu indywidualizmowi, jak polski. Porwał on tę iskierkę ducha narodowego, która gorzała w legionach i w huraganie swoich czynów rozdał, do olbrzymiej pożogi, w której stopiły się egoizmy i wypaliły się rdzy, pokrywające sumienia. Współdziałanie z tym tytanem rewolucji było dla polskiego ducha narodowego potężną dźwignią, odrodzeniem poczucia własnej wartości a więc i praw, uświadomieniem własnej siły i porywem potężnej woli do życia. Jakkolwiek historia niszczy legendę Napoleońską, ukazując jego złą wiarę w stosunku do Polski, duch narodowy przeżył z nim jednak tak świetną, tak bohaterską, tak wzniosłą chwilę, która go dźwignęła do wysokości, z jakiej go już późniejsze klęski i upadki strącić nie mogły — i trwa dotąd.

Wsluchując się w tętna narodowego życia, ma się czasem wrażenie, którego się doznaje, słuchając poloneza Chopina, w którym jest ten potężny lot jakiejś milionowej jazdy, zbliżającej się gdzieś z oddali wieków, z hukiem wracającego z odpływu oceanu, lot i szum potężniejący razem z pieśnią ogromną zapalem i męstwem, i stapiający się w jakiś olbrzymi poryw huraganu dusz. Życie narodowe trzeba rozpatrywać z wielkiego oddalenia, bezosobistego, i w wielkich okresach czasów, w których

się zatracają małe jednostkowe sprawy i czyny, żeby zrozumieć i ocenić jego przyrost i rozwój. Nie jesteśmy lepsi od innych społecznie, i obserwacja bezpośrednia dni powszednich nieraz jest potwornie bolesna i upokarzająca, ale całkowity obraz narodowego czynu, wykazuje to stałe wzrastanie narodowego ducha, i dźwiganie się z klęsk, nieuniknionych w walce o istnienie.

Kiedy Mickiewicz pisał: „O ile powiększycie i polepszycie duszę waszą, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice“ — mała tylko garść ludzi mogła zrozumieć prostą i głęboką treść tych słów.

Naród polski musiał przejść przez cały szereg zmarnowanych wysiłków czynu, klęsk straszliwych, zanim zaczął, jak dziś, pojmować, że najpotężniejszą jego siłą, najdzielniejszą jego bronią jest myśl wielka, jest duch wzniosły i mężny, który z każdej klęski, z każdego pobjojowiska dźwigał okaleczoną Polskę i zapalał nową zorzę nadziei.

Siła ta utrzymała nas przy życiu.

Po stu latach niewoli ukazuje ona zdumionemu światu nie tłum spodlonych niewolników, lecz *Naród*, świadomy swojej odrębności i praw swoich, *Naród*, który żyjąc w najcięższych warunkach, broniąc się dzień i noc od sił przemożnych, ani na chwilę nie stracił współczucia dla wzniosłych i wielkich celów ludzkości i płacił duchem i krwią podatek na polach bitew o wolność ludów, na arenach walk politycznych o swobodę myśli.

Nie tylko szukanie oparcia i pomocy u państw obcych jest liczeniem na siły zawodne, które od klęski nie chronią, — dobrobyt, przemysł, handel, rolnictwo, nawet nauka są ogólnie ludzkimi zagadnieniami i wsze-

dzie koniecznymi przejawami życia społecznego, nie one utrzymują odrębność narodową, lecz ta odrębność nadaje im cechy szczególne, narodowe. Są to narzędzia i środki bytu i walki, lecz narzędzia, któremi musi kierować świadoma siebie myśl narodowa. Ona powinna być tym pierwiastkiem, który musi być równie silnym i jasnym w dniach chwały i w dniach klęski, w dobie nędzy i dobie świetności.

Ta świadomość narodowa, ta nieprzeparta potrzeba istnienia według własnej treści i formy, ukryta w piersiach jednostek, wyniosła z rozgromu *państwa polskiego*, poczucie i pojęcie *Ojczyzny*, zawsze żywej i wszędzie obecnej.

Kościuszko wyparł się przypisywanych mu słów bluźnierczych: *Finis Poloniae*. Nie powiedział on tego i nie pomyślał, czuł on, że zwaliska ustroju państwowego nie zabiły *Narodu*, że naród żyć i potęgnić nawet może, nie mając granic, strzeżonych przez zamki warowne, że rubieżami narodu jest siła jego myśli — jego ducha.

Siła ta musi się przejawiać i krystalizować w czynach lub słowach, które są wyrazem czucia jednych pokoleń, a pokarmem dla dusz pokoleń następných.

Takim przejawem, taką ostoją polskości jest nasza poezja. Nikt lepiej i głębiej tego nie czuł i nie pojmował nad Mickiewicza i nikt potężniej nie wcielił w życie tej myśli.

Dziś duch tej poezji zastępuje nam wszystkie zamki obronne, które zaniedbali wznieść nasi królowie. Strzeże on granic Ojczyzny silniej i skuteczniej niż wielkie wojska, niż działa i karabiny, niż skarb pełen złota. Nie tylko strzeże, zdobywa on dla nas moc nad

duszami ludzkimi, rozszerza panowanie naszej myśli daleko po za dawne granice Polski.

Ażebymy być tem, czem jest, żeby z geniuszu poety zrobić zbroję i tarczę narodu, musiał on wierzyć, wierzyć bezwzględnie że: **JESZCZE POLSKA NIE ZGINEŁA.**

Są to największe, najdonioślejsze słowa, jakie od stu lat usta polskie wymówiły.

Jest to treść i istota polskiego sumienia.

Na dymiących się pobojuwiskach, wśród pożogi miast zdobywanych, po nad cichemi polami wsi polskiej, przy huku kół i młotów warsztatu, przy pracy badaczy naukowych, w szczęściu i niedoli, z kajdanami na nogach, czy z blaskiem zwycięstwa na czole, wszędzie i zawsze, gdziekolwiek jest polak, niesie z sobą ducha tych czterech wyrazów.... Są one nieodłączne dla wszystkich narodów od wyrazu: polak. Wrogowie zrobili z nich wyraz pogardy i obelgi, — przyjaciele, szczytne streszczenie naszego bohaterstwa i wierności.

Mazurek Dąbrowskiego, ta skromna żołnierska piosenka, urodzona wśród legionów, na Włoskiej ziemi, stała się potężnym hymnem narodowym, który w dniach wielkich brzmi, jak potężny huragan dusz, a w dniach powszednich dźwięczy nieustannie w duszy, jak słodka, kojąca mękę życia nadzieja.

Niech każdy z nas zajrzy w głąb duszy i niech ją wyobrazą bez tych słów, bez tej myśli.... przerazi się tą pustką rozpaczliwą, beznadziejną, jaką by w niej ujrzał, gdyby pamięć tych słów zagasła.

Życie rozprasza nas po świecie, od bieguna, do bieguna, lecz wszędzie idą z nami te słowa cudowne, strzegą sumienia i polskości duszy, działają z oddale-

nia, jak siła skupiająca rozproszone atomy narodu, siła która krzepi i „powiększa“ nasze dusze.

Słowa te, to nasz największy najpotężniejszy skarb narodowy i człowiek, który je wypowiedział powinien być czczony na równi z największemi geniuszami, jacy Polsce przyświecają.

Słowa te jednak są tak konieczne, tak z nami rzośnięte, iż się zdaje, że każdy je sam wiedział, że sam je, zanim żyć począł, wypowiedział, lub że się urodził gdzieś w niebie nad polską ziemią, że nie było i nie ma wiadomego człowieka, który je wymówił pierwszy, — dla wielu też, nawet jego nazwisko jest nieznane.

Tak być nie powinno.

Powinniśmy zachowywać imię jego w czci największej i stwierdzić to czynem.

Słusznem, dobrem i koniecznem jest, że stawiamy pomniki wielkim przodownikom narodowego życia, że zamierzamy teraz postawić pomnik Matejce, — pomniki to mowa pokoleń, one wyrażają, jakim był naród, bo mówią kogo ten naród czcił — uczcijmy więc tego, który wypowiedział słowa, będące najistotniejszą treścią wszystkich naszych walk, wszystkich bólów, rozpacz i niczem nie zabitej Nadziei.

Postawmy Józefowi Wybickiemu, twórcy pieśni
JESZCZE POLSKA NIE ZGINEŁA — *pomnik w Krakowie.*

Wierzę, że niema pod słońcem ani jednego Polaka, któryby nie pośpieszył, choćby z najmniejszym datkiem, na pierwszą wieść o tym zamiarze. Wierzę, że ponad wszystkiemi koniecznemi walkami wewnętrznymi, ponad wszelkiemi waśniami społecznymi i politycznymi, wszędzie, gdzie tylko brzmi polska mowa,

wszyscy jednak wierzą w treść tych słów i wszyscy staną, by stwierdzić to czynem, na jaki kogo stać.

Kto pamięta czterdzieści ostatnich lat historii Polski, czyje życie rozpoczęło się w ogniu najwyższego napięcia narodowej świadomości, kto wypadł w świat, jakby z czeluści rewolucyjnego wulkanu, osmolony tym żarem, a idąc przez życie, chociaż się dużo nauczył, nie stracił jednak nic z tego blasku idei i uczuć, które wówczas gorzały nad światem, ten przeżywa w tej chwili dziwne wrażenia. Był czas, czas straszny, kiedy reakcja po wielkiej klęsce, anemja narodowa, wynikająca z usunięcia z życia społecznego całego tłumu ludzi najdzielniejszych, wywołały niesłychany upadek ducha, obniżenie się jego poziomu do niziny bagiennej. Myśl narodowa, jakby przerażona temi szczytami, na których już była z poezją romantyczną, cofała się w zakątki pospolitego interesu i naród rozbijał się na atomy jednostkowego egoizmu, który podstawał swoje ograniczone hasła na miejsce wielkich idei. Kto wtenczas czuł inaczej, temu się zdawało, że szedł samotny drogą wyciągniętą w daleką przyszłość, zostawiając za sobą, w mroku, tłum zhamowany strachem i niedołęstwem. Gdzieś jednak zdążyły małe garstki, albo pojedynczy niestrudzeni wędrowcy. Z czasem przybywało ich coraz więcej, coraz szerzej zataczało krąg swój światło, i szło ze wszystkich stron *Odrodzenie*. Dziś rozlewa się ono wielkim kręgiem, ogarniając coraz więcej dusz i coraz silniej znacząc wzmożenie się narodowego ducha. Fala życia wraca z odpływu i zbliża się ku tym kresom, od których odrzuciła ją w dal wielka klęska, przed czterdziestu laty.

W tem jasnym zjawisku jest jeden punkt ciemny, jeden zgrzyt okropny. Oto przyrost i świadomość własnej siły stały się, dla niektórych z nas, pobudką obniżenia idei narodowej do tego, hańbiącego ludzkość, poziomu, na którym stoją dziś ideje, kierujące potężnymi, więc bezkarnymi, państwami na zachodzie i na wschodzie. Ta brudna, spieniona nienawiścią, fala rozpetania egoizmów narodowych, splamiła już niektóre sumienia polskie...

Strzeżmy się!

Trzeba rozróżnić energję społeczną, pracę we wszystkich zagadnieniach bytu, wspólną z całą ludzkością, skierowaną do zaspokojenia wszelkich potrzeb życia, od wzrostu świadomości narodowej, od przybytku narodowego ducha. Ta absolutna energja narodowa, nie zależna od stanu ekonomicznego, czy politycznego, ona to właśnie stanowi ten pierwiastek, który bezustannie skupia i sprzega rozpraszające się pod wpływem jednostkowych egoizmów atomy narodowego ciała. Pewna treść uczuciowa i myślowa, wyłączna, szczególna stanowiąca poczucie indywidualności narodowej, jest, jak sztandar w bitwie, skupiający żołnierzy jednej broni i nie dający im się rozproszyć w zamęcie walki.

Otóż, była chwila, kiedy ta świadomość narodowa, jakby znikła ze znacznego obszaru społecznego życia i przejawiała się tylko w *Sztuce*, jak niegdyś w poezji. Po długich latach milczenia i zapomnienia, pierwszy raz imię Polski zostało wypisane w rządzie narodów żyjących, na wystawie sztuki w Berlinie, w roku 1891. Trzeba to raz na zawsze pamiętać, myśląc o polskiej sztuce i trzeba pamiętać, że w rządzie tych, co szli

w pierwszym szeregu tego ruchu, jednym z największych był — Matejko.

Absolutna wartość jego sztuki, wartość wieczna i wszechludzka, tkwi w sile jego talentu, — szczególną zaś treść i wartość ma ta Sztuka dla naszego narodu przez to, że wyraża z taką potęgą najistotniejszą, najgłębszą treść narodowej myśli.

Sztuka Polska, w znacznej mierze, była taką, jaką ją przeczuwał Cypryan Norwid, kiedy pisał:

I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemioł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła.

Więc musi przyjść czas:

Gdy może z chleba lepiąc w kazamatach,
Powstanie jaki Polski Benvenuto
I w orlim helmie wyrzeźbi ROZKUTĄ!

Zakopane 1903 r. w Grudniu.



265199