



BIBLIOTEKA KRAKOWSKA Nr 99

JÓZEF MEHOFFER

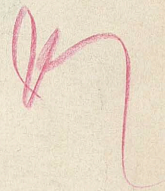
O REALIZMIE  
I HISTORYZMIE  
MATEJKI

KRAKÓW R. 1939

J.M.



CZYTELNIA







Jan Matejko  
Fotografia z czasu około roku 1870.

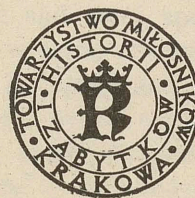


V

JÓZEF MEHOFFER

O NATURALIZMIE  
I HISTORYZMIE MATEJKI

CZYTELNIA



KRAKÓW 1939

NAKŁADEM TOW. MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA





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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## II

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

historyczną malarza, które to przymioty mogą nas nic nie obchodzić.

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

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

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



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

### III

Przechodzę do drugiego elementu twórczości Matejki — do historyzmu.

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

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

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

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

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

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



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

#### IV

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

Że koncepcja jego obrazów nie była realistyczna, to wiemy. Że historyzm dawał zaspokojenie jego malarzkiej pasji, starałem się wykazać.

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

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

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



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

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

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

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

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



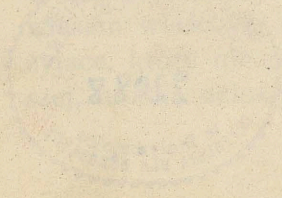
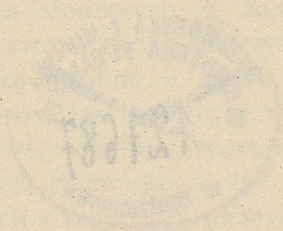
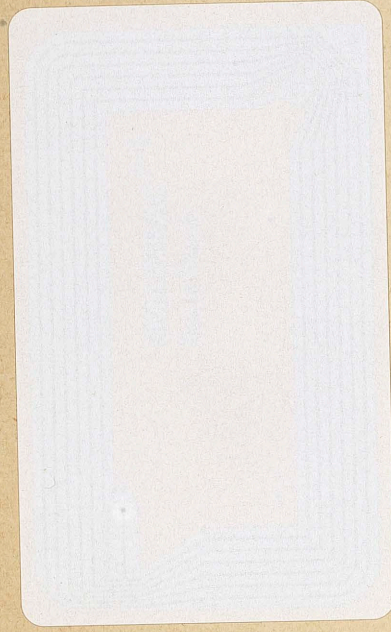


21/3/63

8, -

333

25.3.63





75

Mehoffer  
O naturalizmie

22088



Książnica Podlaska  
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku



000607710

4807

2957

5475

4645

7813

12 22/04 446