

M A T E J K O I H I S T O R I A

ROCZNIKI HUMANISTYCZNE
Tom XLIII, zeszyt 4 – 1995

Materiały z seminarium dyskusyjnego zorganizowanego przez Katedrę Teorii
Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL w Kazimierzu Dolnym,
listopad 1992

MAREK WACŁAWEK
Lublin

MATEJKO CZYTANY NA NOWO

W powszechnej świadomości Matejko okupuje najwyższe piętro panteonu bohaterów narodowych. Mit „wielkiego – natchnionego – samotnego” geniusza, wykreowany jeszcze za życia artysty dzięki niemałym staraniom malarza, uczynił zeń postać posagową w kulturze polskiej. Jako bezpośredni spadkobierca romantycznych wieszczów, był on nie tylko interrexem dzierżącym berło polskiej sztuki, ale – jak żaden inny artysta – zaciążył swymi obrazami na naszej pamięci zbiorowej i narodowej wyobraźni. Matejkowskie „malowane dzieje” – postacie, rekwizyty i anegdota – niepodzielnie wypełniły polską ikonosferę, określiły naszą wizję historii.

Sama twórczość włodarza „polskich dusz” stała się przedmiotem licznych nadużyć interpretacyjnych. Jak przekonywająco pisze o tym w swej książce Jarosław Krawczyk¹, konstruowano w stosunku do niej najprzedziwniejsze wykładnie, budowane w zależności od panujących koniunktur politycznych czy artystycznych. To bowiem właśnie płótna Mistrza, powielane na niezliczone sposoby, nie tylko ukształtowały popularny schemat recepcji przeszłości, ale dla wielu pokoleń pozostawały nierozzerwalnie związane z patriotycznym mode-

¹ *Matejko i Historia*, Warszawa 1990; numery stron podane w nawiasach w dalszym ciągu tekstu dotyczą lokalizacji cytatów z tejże książki.

lem wychowania. Wszelkie próby mające na celu ideologiczną instrumentalizację oraz zawładnięcie Matejkowskim *oeuvre* pozostają w pełni zrozumiałe. „Papież” polskiej sztuki miał swoją twórczością i autorytetem uprawomocnić coraz to nowe wizje patriotyzmu, wyrastające z aktualnych dążeń i interesów politycznych. Dokonując przeglądu podstawowych rozpraw poświęconych artyście, Jarosław Krawczyk przedstawił całe spektrum wykreowanych przez krytyków i badaczy matejkowskich „osobowości” i osobliwości, jakie przede wszystkim zaludniły polską historię sztuki. I tak monografia Stanisława Tarnowskiego rysowała portret Matejki w wersji stańczykowskiej, Mieczysław Treter uczynił zeń prekursora Piłsudskiego, zaś pamiętna matejkowska sesja z roku 1953 – patrona socrealizmu. Można zatem uznać Matejkę za *sui generis* polski odpowiednik *Jeźdźca Bamberskiego*.

Krawczyk postawił sobie za cel rekonstrukcję „wyobraźni historycznej” Matejki, na którą składać się mogą elementy tak różne, jak jego poglądy na naturę malarstwa historycznego czy też wykreowana przez niego wizja historiozoficzna. Odpowiedź na pytanie o „syndrom wyobrażeń, wokół którego obraca się Matejkowska wizja przeszłości” (s. 38), wymagała ustalenia zasad lektury jego obrazów, które pozwalałyby na ich adekwatne rozszyfrowanie.

Krawczyk dokonuje przeglądu twórczości Matejki, rozpatrując dzieła „historiozoficzne”, „rozliczeniowe” w ramach pewnej skończonej i zamkniętej całości. Pozwala mu to umieścić samego artystę w kontekście bardzo konkretnej dziewiętnastowiecznej formacji intelektualnej i ówczesnych zjawisk artystycznych. Portretuje zatem Matejkę jako twórcę „z całkowitą premedytacją poszerzającego kompetencje artysty, który w jego osobie zaczyna aspirować do rangi historyka” (s. 41). To dążenie autor tłumaczy częściowo samymi ambicjami Matejki, który pragnął osiągnąć prestiżową pozycję w społeczeństwie polskim. Mogła mu to umożliwić wiedza historiograficzna, bowiem zajmowała najwyższe miejsce w ówczesnym ideale erudycyjnym, szczególnie w Polsce, gdzie w drugiej połowie XIX w. wyznaczała płaszczyznę sporów i polemik wokół najważniejszych spraw narodowych. Matejko starał się być nadzwyczaj ścisłym i szczegółowym historiografem. Próbując zrealizować swoje marzenia o „Kronice idealnej”, prezentował w swych obrazach niesłychaną erudycję historyczną poprzez nagromadzenie i werystyczne przedstawienie nie tylko rekwizytów z epoki, ale także poprzez dokładną próbę odtworzenia wydarzeń i akcji według kronikarskich zapisów. W tym miejscu Jarosław Krawczyk dostrzega pierwszy konflikt, jaki musiał rozstrzygnąć Matejko: pomiędzy wiernym wykorzystaniem informacji o przebiegu historycznego wydarzenia a obowiązującymi kanonami obrazowania. W obrazach Matejki przeważała historiograficzna ścisłość, co skłoniło wielu krytyków – by przywołać tylko Stanisława Witkiewicza – do postawienia mu zarzutu zdrady malarstwa. To nieporozumienie, którego ofiarą padali krytycy

– jak skonstatował Krawczyk – wynikało z podwójnej weryfikowalności tego gatunku malarstwa, jego „zawieszenia między dwoma porządkami aksjologicznymi” (s. 45).

Pozycja skrupulatnego kronikarza nie mogła w pełni zadowolić artysty, który jako historyk chciał przekroczyć swoje „upostaciowienie opisu” faktów z przeszłości. Pragnął swoją kronikę przeistoczyć w historiozoficzną wizję Polski, co powodowało, że musiał zarzucić formę prostego opowiadania o historycznym wydarzeniu na korzyść nowej strategii dialogu z odbiorcą. Metamorfoza ta rodziła kolejne zderzenie: konflikt wynikający z natury samej historiografii, zawieszony „między historyczną nauką obiektywnością a historiozoficznością” (s. 50). Idąc za stwierdzeniem Wenera Hofmanna, „malarz-historiozof musiał wykonać podwójne zadanie: relacjonując dany wypadek historyczny, pragnął jednocześnie podnieść go do poziomu symbolicznego, tworząc naraz symbol-ilustrację” (s. 50). Krawczyk wskazuje, że Matejko budując w obrazach wątek historiozoficzny, dokonywał tego zabiegu „trybem źródłowo wiarygodnym” (s. 51). W malarstwie Matejkowskim treści historiozoficzne wypływają z samej substancji historycznej, w odróżnieniu od procedur, jakimi posługiwali się np. Cornelius czy Kaulbach. Próba wprowadzenia przez Matejkę na płótno konstrukcji alegorycznej (główny dla malarzy historiozofów instrument nadawania obrazom zamierzonej treści) w *Rejtanie* rodziło kolejne zderzenie. Maksymalnie uściślony weryzm historycznej wizji, będącej pochodną postulowanej obiektywizującej „historyczności”, wchodzi w konflikt z alegorycznością, która spłaszcza i uogólnia wymowę obrazu.

Nowy tryb obrazowania związany z historiozoficznymi pretensjami artysty pojawił się po raz pierwszy w *Stańczyku*, gdzie nie naruszając jeszcze tradycyjnych delaroché’owskich norm kompozycyjnych, Matejko osiąga swój cel: obraz staje się „relacjonujący” i zarazem „refleksyjny”. Całkowicie odrębny etap malarstwa otwiera także *Kazanie Skargi*. Artysta zaprezentował tu „zupełnie nowy sposób przedstawiania dziejów, stawiając przed oczy publiczności ogromny teatr historii” (s. 59).

Krawczyk podkreśla wyjątkowość artysty wśród polskich malarzy dziewiętnastowiecznych, omawiając możliwości „spojrzenia na grę Matejki z historią przez pryzmat powieści historycznej” na poziomie narracyjnym. Polemizując z Marią Poprzeczką w kwestii chwytów kompozycyjnych stosowanych przez artystę, zwraca uwagę, że nie można dostosować ogólnie wypracowanego modelu reguł „opowieściowienia” malarstwa do fenomenu Matejki, bowiem „rozgrywał on te same gry kompozycyjne, co jego współcześni, lecz rozgrywał je na innej szachownicy” (s. 78). Zatem nie tylko powszechna estyma wyróżnia Matejkę z grona przedstawicieli dziewiętnastowiecznego malarstwa polskiego. Zadania, jakie postawił swej sztuce, oraz nowy sposób ujęcia przez niego motywów i

tematów historycznych w perspektywie nie literackiej procesualności, lecz historiograficznej przyczynowości, wyodrębniają twórczość Matejki z powszechnie akceptowanych kanonów ówczesnego malarstwa historycznego.

Perspektywa interpretacyjna zaproponowana przez Jarosława Krawczyka prowokuje do nowego usytuowania twórczości Matejki w pejzażu polskiego malarstwa historycznego XIX w. Rodzi się jednak pytanie, na ile dzieło i koncepcje tego artysty dają się wpisać w powszechnie przyjęte schematy i wyobrażenia o naszym malarstwie dziewiętnastowiecznym. Waldemar Okoń w jednym ze swych artykułów przestrzegał przed przenoszeniem kryteriów oceny dzieła sztuki dwudziestowiecznej na sztukę zupełnie odmienną w swoich założeniach². W zamian postulował, by oceny formułować poprzez odtworzenie modelu wartości, za jakimi opowiadali się współcześni owym dziełom artyści i krytycy. Okoń próbował zrekonstruować skalę tych podstawowych wartości, które miały weryfikować dziewiętnastowieczną sztukę. Wymienił pośród nich sielskość, rodzimość, a w odbiorze – medialność i empatyczność, oraz stojący na szczycie hierarchii – pierwiastek moralny. Ten ostatni był, zdaniem wspomnianego autora, elementem nieustannie powracającym w procesach tworzenia i recepcji powstających wówczas dzieł.

W interpretacji Krawczyka twórczość Matejki zdaje się wykraczać poza powyższą siatkę pojęć, która w zamierzeniu miała stanowić podstawę wszelkiej wykładni sztuki XIX w. Sam artysta był bowiem z pewnością malarzem wyjątkowym. Ale nie tylko ten fakt decyduje o tym, że kategorie wyróżnione przez Okonia stają się nieprzydatne w odniesieniu do Matejki. Praca Krawczyka jasno uświadamia, że interpretacja oraz ocena dzieła Matejki dokonywana na podstawie rekonstrukcji obrazu artysty w oczach współczesnych mu krytyków i odbiorców jest niezadowolająca. Próby odtworzenia i opisanie tej osobowości poprzez badanie tekstów „z epoki” – świadectw recepcji Matejkowskiej twórczości – skazane są na niepowodzenie. Barbara Skarga zwróciła kiedyś uwagę, że „widzenie istoty rzeczy wymaga perspektywy”³. Tak już jest, że my sami mamy problemy z określeniem i charakterystyką współczesności. Dopiero pewien dystans czasowy umożliwi dokonanie głębszej i bardziej całościowej refleksji. Czas weryfikuje nagromadzone wydarzenia i zjawiska, pozwalające dotrzeć do istoty rzeczy, a współczesny nam świat przeciążony jest ilościowo zjawiskami i znakami, które nie dają się jednoznacznie rozpoznać i ocenić.

² W. O k o ń, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nie napisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego*, red. M. Poprzęcka, [Warszawa 1988].

³ B. S k a r g a, *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 9.

Spór o to, jak mówić o Matejce, jest zarazem dyskusją nad sposobem pisania historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego. Czy mamy ją konstruować tak, jak domagał się już tego Gerson: „dzieło każde rozbierać według tego, jakim je artysta prawdopodobnie mieć chciał, nie zaś, jakim by je może pomyślał późniejszy krytyk”⁴. Czy też wyznaczać, zawsze arbitralnie, horyzont oczekiwań ówczesnych odbiorców oraz preferowany przez nich system wartości i na tej podstawie budować obraz ówczesnej sztuki?

Perspektywa pierwsza, którą przyjął Jarosław Krawczyk, zdaje się bezpieczniejsza i bardziej owocna. Nim bowiem nadejdzie czas pisania wielkich historycznych syntez, należy uważnie i na nowo zbadać inne fenomeny sztuki dziewiętnastowiecznej. Mogą się one okazać równie niejednoznaczne czy wręcz nie rozpoznane, jak miało to miejsce z postacią i twórczością Matejki.

⁴ Cyt. za: O k o ń, dz. cyt., s. 105.