

### MATEJKO W KRAKOWIE

Sesja *Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie*, zorganizowana przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie 3-5 listopada 1993 r.

Rok Matejkowski, ogłoszony w stulecie śmierci artysty, nie obfitował w liczne i różnorakie obchody ku czci malarza, do tego wszystkie, poza wydaniem korpusu dzieł pod redakcją Krystyny Sroczyńskiej (*Jan Matejko*, t. I i II, Warszawa 1993), zbiegły się w jego ostatnich miesiącach. Mieliśmy więc okazję zobaczyć następujące wystawy: w warszawskim Muzeum Narodowym *Matejce w holdzie... W stulecie śmierci artysty*, w krakowskim Muzeum Narodowym *Janowi Matejce w holdzie. W stulecie śmierci artysty* i niewielką ekspozycję w Muzeum Czartoryskich *Matejko: rzeczywistość – wizja*. Najbardziej interesująca, choć mająca chyba najmniejsze szanse na popularyzację efektów spotkania, była sesja naukowa *Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie*, także umiejscowiona w Krakowie (towarzyszyła jej wystawa *W kręgu historyzmu* w Międzynarodowym Centrum Kultury). Nim jednak przejdę do jej omówienia, kilka słów poświęcę wymienionym ekspozycjom, choć tworzyły tylko szare tło dla uczonych dywagacji.

Już to, że tytuły największych wystaw w prestiżowych muzeach brzmiały niemal identycznie i sformułowane zostały zastraszająco „rocznicowo”, budziło niepokój. Pierwsza, warszawska, ułożona według porządku chronologicznego, nie zaskakiwała niczym – ani układem, ani zestawieniami tematycznymi, ani aranżacją całości. Dzieło Matejki pokazane zostało w sposób nieciekawy i szkolnie standardowy. W Krakowie, dla urozmaicenia, wystawę podzielono na dwie części: salę Matejki otaczała przestrzeń z ekspozycją świadectw recepcji jego obrazów od lat sześćdziesiątych aż po lata osiemdziesiąte XX w. Sala główna, o wiele mniejsza od bocznych, podporządkowana została układowi chronologicznemu, gromadziła nieco mniej znane obszary i kilka szkiców olejnych. Dowody popularności autora *Kazania Skargi*, zgodnie z przewidywaniami twórców tej koncepcji powodowały co najmniej mieszane uczucia oglądających. W omawianej części wystawy trudno było bowiem doszukać się idei układu. Niektóre partie zdawała się porządkować chronologia, inne gatunek – np. karykatura, ale dlatego z ogromną tkaniną przedstawiającą głowę Stańczyka (dzieło ucznia szkoły rzemieślniczej z lat bodajże osiemdziesiątych) sąsiadowała seria tzw. premii

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, doprawdy trudno zgadnąć. Wisiały więc jednym rzędem pocztówki dziewiętnastowieczne z polichromiami lwowskimi, „karykatury” obrazów Matejki piórkiem Wyspiańskiego i Mleczki, rysunki uczniów „na zadany temat rocznicowy” i fotos z telewizyjnego serialu *Alternatywy 4* ze sceną intymną na tle gobelinu z fragmentem *Bitwy pod Grunwaldem*. W gablotach leżały rozmaite medale, książki o Matejce, a jedną zajęła makieta szyku wojsk w bitwie r. 1410, ułożona z plastikowych żołnierzyków, jakie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można było kupić w kioskach „Ruchu”. Sądzę, a wśród uczestników sesji nie była to opinia odosobniona, że dla takiego pokazania wybranych obiektów po prostu szkoda było miejsca. Szczególnie wobec faktu, że w minimalnym stopniu zaprezentowano choćby szkice do obrazów, nie pokazano ż a d n y c h płócien o tematyce niehistorycznej (wielka wystawa obrazów historycznych artysty odbyła się w krakowskim Muzeum Narodowym w r. 1983 – jako jeden z elementów programu związanego ze wspomnianymi rocznicami) i rysunków Matejki. Te ostatnie, zachowane w ogromnej liczbie w Domu Matejki, są nie zinwentaryzowaną kopalnią informacji tak o obrazach, zarzuconych koncepcjach, jak i życiu domowym i pracownianym autora. Cóż, kiedy znane są prawie wyłącznie ze stosunkowo niewielu reprodukcji. Tymczasem nieduże, robione piórkiem lub ołówkiem szkice i notatki przedstawiają sceny uliczne, zabawne zdarzenia, obserwacje, karykatury własne i rodziny. Pozbawione patosu, są pełne życia i humoru. Wyłącznie te notatki oraz luźne karty pozwalają prześledzić początki procesów twórczych. Duża ekspozycja rysunków wymagałaby jednak pracochłonnej kwerendy i ciekawego pomysłu wystawienniczego. Warto o tym pomyśleć, skoro tak ważna rocznica nie stała się okazją do poszerzenia powszechnej wiedzy o Matejce. Na razie krakowski mistrz czeka na taką wystawę, która pozwoli wyjrzeć „innemu Matejce” zza wielkich płócien historycznych.

Jak już zaznaczyłam, w końcowym rozrachunku tylko sesja *Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie* wniosła świeży powiew do rozważań nad sztuką mistrza polskiego malarstwa historycznego. Pomyślana jako spotkanie międzynarodowe, pozwoliła przyjrzeć się jego twórczości w ciekawym otoczeniu – wśród zapoznanych dziś w Polsce jego ówczesnych kolegów i konkursowych przeciwników. Geograficznie rzecz biorąc, w końcu XIX i na początku XX w. Europa Środkowa obejmowała Niemcy, Austro-Węgry (zatem także dzisiejsze Czechy, Słowację, kraje niedawnej Jugosławii i polską Galicję, czyli – jak także dziś w Krakowie mawiają – ziemie polskie „do kordonu”, a więc bez Kongresówki). Wspólnym mianownikiem w sztuce od około połowy XIX w., łączącym te tak różne pod wieloma względami polityczno-gospodarczymi obszary, było wyraźne i dłużej niż gdzie indziej trwające zainteresowanie malarstwem historycznym. W poszczególnych krajach miało ono swoje cele i sposoby realizacji, w dużej mierze zależne od rodzaju mecenatu, możliwości otrzymywania zamówień państwowych, swobód politycznych itd. Inaczej rzecz wyglądała w Bawarii, gdzie królowali nazareńczycy i ich uczniowie, inaczej w Wiedniu Makarta czy na Węgrzech, a jeszcze inaczej w zamienionym w miasto-twierdzę Krakowie. Wszędzie jednak dominowały motywy patriotyczne i przekonanie o wielkiej roli i zobowiązaniach artysty wobec społeczeństwa.

Referaty gości zagranicznych przedstawiały szczegółowe uwarunkowania ideowo-społeczne podopiecznych Ludwika Bawarskiego w Monachium (Christoph Heilmann), wielkoformatowych płócien Munkacsy'ego w Budapeszcie (Katalin Sinko) i Brozika w Pradze (Zdenek Hojda). Wiele interesujących danych przyniosły teksty dotyczące krytyki prasowej w różnych ośrodkach opiniotwórczych. Malarstwo historyczne, zmieniające się na przestrzeni trzydziestu lat, oceniane było rozmaicie, niejednolite opinie zbierał także Matejko. O jego polskich krytykach mówił Waldemar Okoń, o francuskich – Marek Zgórnjak. Niezwykle przenikliwe oceny i przewidywania dotyczące zmian w pojmowaniu roli malarstwa narodowego przez prasko-wiedeńskiego krytyka Ludwika Hevesi przedstawiła Ilona Sarmany-Parsons. Z analizy prasy krakowskiej, paryskiej, wiedeńskiej czy monachijskiej wynikało jedno: opinie krytyków Matejki były podzielone, a ich autorom brakowało konsekwencji w formułowaniu wymagań wobec jego sztuki. Żądano prawdy historycznej, pouczeń dla narodu, a zarazem krytykowano brak uduchowienia, nadmierny formalizm. Powyższe rozdwojenie dotyczyło oczywiście zwolenników tego rodzaju malarstwa. Zdecydowani przeciwnicy wysuwali inne argumenty: malarstwo historyczne to anachronizm, trzeba zająć się sztuką odzwierciedlającą współczesność i zrezygnować z kolosalnych rozmiarów płótna „pokrytego tonami farby bez jakiegokolwiek artystycznego pomysłu”. Bywały też uwagi o wiele mniej łagodne i mnóstwo żartów rysunkowych, wydawanych w specjalnych tomikach po każdym Salonie.

Te z wygłoszonych referatów, które nie dotyczyły Matejki wprost, wydobywały podobieństwa, a czasem skrajne różnice między nim a innymi malarzami tematów historycznych. Zestawiano np. sposób prowadzenia pracowni przez Hansa Makarta i Matejkę. Z jednej strony przepych, bogactwo przedmiotów, traktowanie atelier jako salonu kulturalnego Wiednia, z drugiej – niemal puste przestrzenie i gromadzenie swoistej rysunkowej rekwizytorni w szkicowniku zwanym „skarbczykiem”. Makart nawet w Egipcie urządził sobie pracownię na wzór europejski, tak że przeniknęło do niej bardzo niewiele z otaczającej go egzotycznej rzeczywistości – mówił w swoim referacie Gerbert Frodl. Matejko właśnie w czasie wschodniej wyprawy namalował pejzaże pełne południowego słońca, z charakterystyczną architekturą w tle.

Wielkoformatowe olejne malarstwo historyczne wymagało, bez względu na miejsce powstania, nowych sposobów ekspozycji. Wymagało ich tak z przyczyn prestiżowych (wszędzie było związane z rozważaniami nad kwestią sztuki narodowej), jak i czysto technicznych. Zagadnienie zneutralizowania refleksów świetlnych przy tych kolosalnych rozmiarów płótnach dręczy muzealników do dziś (o czym można było się przekonać w czasie ostatnich wystaw). O tym, jak radzili sobie z tym problemem artyści w XIX w., można się było dowiedzieć z wystąpienia Katalina Sinki, rekonstruującego kilka metod na podstawie notatek prasowych o wystawach Makarta i Munkacsy'ego. (O dziwo, z tych wystaw, gromadzących dziesiątki tysięcy widzów, nie zachowały się ani fotografie, ani dokładne szkice czy opisy). Pierwszym eksperymentatorem był nieprześcigniony w dbałości o własną popularność Makart, za nim poszli i inni – np. Munkacsy i Matejko. Wiedeńczyk, korzystając jedynie z wprowadzonych w XIX w. do muzeów i innego rodzaju sal ekspozycyjnych górnych świetlików, najpierw ustalił najlepsze godziny oglądania i wyznaczył miejsce dla widzów, ustawiając bariery, tak aby mieli złudzenie naturalnej wielkości przedstawionych figur. Później zamaskował świetliki czarną draperią, a obraz oświetlił punktowo lampami gazowymi. Całkowicie

sztuczne światło także go jednak nie zadowoliło. Przeniósł następnie doświadczenia procesu malowania na sposób ekspozycji. Artyści w plenerze malowali wówczas pod baldachimem lub namiotem, korzystali z tych osłon także w ogromnych rozmiarach pracowniach. Na obiekt padało więc światło o innym natężeniu niż na płótno i artystę. Stąd właśnie prawdopodobnie Makart wziął pomysł umieszczenia widza w sytuacji malarza – pod specjalnym namiotem, a obrazu – w naturalnym świetle padającym z góry. Potem przysłonił znowu świetliki, dał sztuczne światło obrazowi, a widza zostawił w półmroku baldachimu. W tej ostatniej wersji zakrył czarną draperią także wielkie złocone ramy obrazu, chcąc maksymalnie zwiększyć wrażenie naturalnego przejścia od przestrzeni widza ku przestrzeni obrazu. Munkacsy dodał jeszcze „wmalowane” postacie widzów, odwrócone tyłem do prawdziwej widowni. Matejko korzystał z tego właśnie sposobu ekspozycji przy wystawieniu *Bitwy pod Grunwaldem*. Opisane powyżej eksperymenty, określane przez ówczesnych krytyków jako „ekspozycje neobarokowe” lub przykłady „rozwoju realizmu w stylu Rembrandta”, wiodły ku powstaniu trójwymiarowego obrazu, nie oddzielonego od widza ramą.

Na europejskie malarstwo historyczne wielki wpływ miał niebywały sukces obrazów Delaroche’a, który – jak przypominała Maria-Claude Chaudonneret – odszedł zdecydowanie od akademickiego ideału Grecji i Rzymu, dbał o konkretny historyczny (strój, wnętrza) nawet wówczas, gdy scena oparta była jedynie na anegdocie, a nie na faktach. Wydobywając w ten sposób prawdopodobieństwo, dawał „pewność”. Obrazy historyczne przestały prezentować wielkie wydarzenia zmieniające bieg dziejów – bitwy, reprezentacyjne wjazdy, hołdy itd. Ich miejsce zajęły sceny z życia prywatnego wielkich bohaterów, pojawiły się historyczne sceny rodzajowe, obrazy przedstawiające znane lub bezimienne postaci w sytuacjach budzących współczucie – najczęściej przed śmiercią lub zaraz po egzekucji; płótna te jednak starannie omijały moment kulminacyjny – zadanie gwałtu (co postulował już Lessing). Te właśnie cechy stały się jednym z powodów popularnościowych przedstawień, wbrew krytyce, uznającej je za przykłady „głupiej czułości”, która rzekomo dostarczała argumenty wrogom rewolucji (Champfleury o *Marii Antoninie przed śmiercią*). Tak potraktowane tematy dawały, poza historyczną, także inną możliwość interpretacji: była to sztuka uczuć, sztuka malowania konfrontacji ze śmiercią. Z pomysłów Delaroche’a korzystało wielu malarzy, m.in. bliscy Matejce monachijczycy. Jednak w malarstwie historycznym określanym jako środkowoeuropejskie odmiana ta nigdy nie zdominowała nurtu patriotyczno-pateetycznego, choć wszyscy z wielkich jego twórców mieli wśród swoich płócien wiele scen o podobnych walorach emocjonalnych.

W tym miejscu trzeba przypomnieć o zorganizowanej równolegle z sesją ekspozycji, na której można było zobaczyć nie tylko omawiane płótna Munkacsy’ego i Brozika, lecz także Delaroche’a. Ta reprezentacja była wprawdzie niewielka, ale bardzo pomocna przy odbiorze tekstów mówiących o mniej znanych dziełach.

Osobnym wątkiem podjętym przez kilku badaczy była szczegółowa analiza pojedynczych obrazów lub serii szkiców w poszukiwaniu zasad kompozycji, którymi kierował się Matejko. Jak wiadomo, znamy bardzo mało jego wypowiedzi na temat sztuki, i to spisanych przez osoby trzecie. Różne cechy rozmówców mistrza wpłynęły w sposób bardzo wyraźny nawet na stylistykę jego wypowiedzi. Mimo to, jak zauważyła Maria Poprzęcka, nikt na to nie zwracał dotychczas baczniejszej uwagi i każdy z pisał-

cych o Matejce wybiera dowolne fragmenty, przypisując im walory prawdziwej wypowiedzi. Nie ulega jednak wątpliwości, że malarz nie przyznawał się do obcych wpływów na swoją twórczość – ani u jej początków, ani w okresie dojrzałym. Szczególnie dystansował się do monachijszczyków, do których przecież jeździł po naukę. Przez wiele lat odradzał, a nawet zabraniał swoim uczniom wyjazdów za granicę, aby „nie zarwali obczyzny”. Tymczasem, jak precyzyjnie wykazała Teresa Grzybkowska, Matejko bardzo wiele zawdzięczał monachijskiej szkole historycznej w zakresie środków wyrazu, a nawet całości niektórych kompozycji. Nie był zresztą wyjątkiem, podobnie rzeczy się miały w ówczesnym Budapeszcie, w Pradze i Zagrzebiu. Korzenie tego zjawiska tkwią w popularności malarstwa nazareńczyków nie tylko z uwagi na swoistą formułę artystyczną ich dzieł, ale także zalecaną przez nich patriotyczną motywację twórczości. To właśnie w ich programie nastąpiło stopniowe, lecz wyraźne odejście od związków w powszechnie znanymi wątkami literackimi, czytelnymi dla wszystkich wykształconych odbiorców, na rzecz preferowania nawet mało znanych powszechnie faktów, a nawet legend zapisanych w dziejach i literaturze niemieckiej. Pomysły te realizowane były w monumentalnych formach – we freskach zamawianych przez króla do budynków publicznych i apartamentów prywatnych. Powstał dzięki temu czytelny program ikonograficzny w skali nie spotykanej gdzie indziej. W Krakowie, po stracie resztek niezależności, po likwidacji samorządu miejskiego, nie można było nawet marzyć o wpływowym mecenasie zainteresowanym twórczością o tematyce patriotycznej, który byłby w stanie zlecić i opłacić wykonanie tego rodzaju prac. Podobnie działo się w sąsiednich, wspomnianych już pozbawionych suwerenności krajach Europy Środkowej. Być może więc wyjątkowa popularność w tym właśnie rejonie wielkoformatowych płócien historycznych była namiastką marzeń o wielkich realizacjach innego rodzaju. Matejko kilkakrotnie projektował i wykonywał freski (Politechnika Lwowska). Nie dokonano jednak żadnej analizy tej gałęzi jego twórczości. Tomasz Gryglewicz, akcentując najważniejsze punkty zmian we freskowych zamysłach Matejki, pokazał polichromię w kościele Mariackim, której nowatorskie, bliskie secesji formy w interesującej perspektywie przedstawiają także pozahistoryczne zainteresowania artysty.

Nad tym, co można powiedzieć o początku, o załączku wizji historycznej w szkicach artystów romantycznych – w tym Matejki – zastanawiał się Jacek Woźniakowski. Jako materiał porównawczy wybrał twórczość Juliusza Słowackiego, Ingresa, a najobficiej Delacroix. Romantyczna wiara w potęgę sił twórczych jednostki przybierała w ich utworach rozmaite kształty. Dla Matejki było to skupienie uwagi na twarzach, na poszczególnych, najważniejszych w danej sytuacji osobach. Twarze właśnie są niewątpliwie w jego obrazach istotnymi węzłami kompozycji, skupiają najważniejsze emocje. Malarz niezwykle starannie dobierał modele do obrazów. Szukał „w naturze” i w fotograficznym archiwum Rzewuskiego, najbardziej znanego krakowskiego fotografa. Arystokratyczne nazwiska i przenoszone przez wieki rodzinne podobieństwa były dlań takimi samymi zabytkami jak np. dzieła architektów. Wśród nich żyły przecież kiedyś jednostki powodujące historycznymi wydarzeniami. Ale jak z tych notatek powstawał obraz? Wypowiedziami malarza na ten temat nie dysponujemy, a Gorzkowski wspomina jedynie, że Matejko nosił w sobie jakiś zarys, a potem jego umysł opanowywała „ognista fantazja”. Zaczynał czytać książki na zupełnie inny temat, po czym wracał do pierwotnego zamysłu i szkicował bardzo ogólnie, szybko, frenetycznie: powstawał chaos linii. Delacroix w *Dziennikach* dobitnie zaznaczał, że należy zachować za wszel-

ką cenę pierwotny, wyobrażony zarys kompozycji. Za wszelką cenę, czyli nawet kosztem redukcji, wyzbywania się późniejszych interesujących pomysłów. Pierwsza syntetyczna wizja do końca miała być konsekwentnie realizowana. Całość miała być tak precyzyjnie zbudowana, żeby nie można było nic dodać ani ująć bez straty dla zwartości, doskonałego „zamknięcia” kompozycji. Podobnie, choć oczywiście za pomocą innych środków, tworzył swoje obrazy Ingres. Woźniakowski, porównując sposób charakteryzowania twarzy przez Ingesa i Matejkę, zwracał uwagę na większą dozę indywidualnego traktowania modelu u krakowskiego mistrza, który portretując nie szukał typu (np. inteligenta, damy, haremowej niewolnicy), lecz przede wszystkim cech właściwych danej osobie. Obrazy wspomnianych malarzy francuskich sprawiają wrażenie organicznych całości. U Matejki odwrotnie: kiedy robił szkice olejne, po prostu doklejał paski papieru, w miarę jak przybywało mu pomysłów. Obraz rozszerzał się, zmieniał proporcje i akcenty kompozycyjne. Delacroix jakby wprost polemizował z twórcą *Hołdu pruskiego*, pisał, że dla dobra całości należy poświęcić nawet wykończenie obrazu, rozumiane jako rozłożenie figur, oraz skrótową charakterystykę głów. Tymczasem u Matejki, nawet w najbardziej niespójnym szkicu przyszłej kompozycji, głowy są wyraźnie zaznaczone, od razu odpowiednio ustawione i przez wykonywane ruchy wskazują na emocje, jakimi kierują się bohaterowie. Matejko miał za dużo pomysłów narracyjnych, natomiast nie myślał kategoriami struktury obrazu, w przeciwieństwie do Delacroix, dla którego była to kwestia zasadnicza. Matejko precyzyjnie wyprowadzał twarze z najgęstszej płataniny linii nawet wtedy, gdy tematem zasadniczym były *Ubiory w Polsce*, powstawały maleńkie portrety.

Poruszone na sesji zagadnienia w interesujący sposób poszerzały krąg problemów obecnych dotychczas w badaniach nad dorobkiem Matejki; pojawiło się też wiele głosów wskazujących na ogromne braki w badaniach szczegółowych, których celem nie byłoby wreszcie rozpatrywanie głównie lub wyłącznie politycznych i ideologicznych przyczyn i skutków tego malarstwa. Pierwsze po wojnie tak liczne zgromadzenie historyków sztuki poświęcone autorowi *Bitwy pod Grunwaldem* miało miejsce na początku lat pięćdziesiątych. Wydane później materiały (*Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957) są do dziś modelowym przykładem ideologicznego wykorzystania jego dzieła. Drugi raz wiele uwagi poświęcili Matejce uczestnicy sesji *Sztuka i Historia* (omówienie zbioru materiałów publikujemy w niniejszym tomie), zorganizowanej z okazji minionego w 1988 r. stu pięćdziesięciolecia urodzin artysty, także umiejscowionej w Krakowie. Cennym owocem tego spotkania była konfrontacja sposobów oglądu Matejkowskiego *oeuvre* przez historyków i historyków sztuki. Do czasu omawianej wyżej sesji nie analizowano jednak dzieła Matejki w tak szerokim kontekście twórczości współczesnych mu artystów, podejmujących te same lub bardzo podobne tematy malarskie, borykających się z podobnymi trudnościami technicznymi i nierównymi ocenami efektów artystycznych. Daleka jeszcze droga, żeby konkluzje z tych naukowych dociekań „zblądziły” do wydawnictw popularyzujących wiedzę o najbardziej znanym (?) w powszechnym przekonaniu polskim malarzu. Niestety, nadal króluje na rynku czytelniczym książka Marii Szyrowskiej *Jan Matejko wszystkim znany*, pełna błędów, przeinaczeń i trywialnych interpretacji. Rocznicowe wydanie katalogu dzieł artysty sprzedawane jest ze względu na cenę w

formie dwóch oddzielnych tomów. Większość nabywców kupuje jedynie ilustracje, pomijając tom informacyjny, nadal więc nie ma szans na jakiegokolwiek poszerzenie popularnej wiedzy o Matejce wychodzącej poza – nieprawdziwie przecież – stwierdzenie, że z jego obrazów można uczyć się historii Polski.

Przy doskonałej organizacji i, co jeszcze raz podkreślę, istotności rozważań, miała jednak krakowska sesja jeden poważny minus – a b s o l u t n y brak czasu na codzienne dyskusje. Także zaaranżowana na koniec dyskusja panelowa, bardzo ograniczona czasowo, nie pozwoliła wszystkim chętnym na postawienie celnych pytań i wskazanie przyszłych kierunków badań. Jeden z nielicznych głosów, jakie padły z sali, był typowym hymnem pochwalnym: „Matejko wielkim malarzem był” i nawet Stryjeńska „miała w sobie ducha jego”. Drugi natomiast podnosił kwestię rzeczywiście istotną: kto, kiedy i co rzeczywiście mówił o stanie Akademii po śmierci jej wieloletniego dyrektora? Jak rozkładały się te głosy i które przeważały: czy żaloba po odejściu wielkiego mistrza, czy radość z „przewietrzania sal”? Oczywiście to pozostawione bez odpowiedzi pytanie poszerza listę zagadnień czekających na badaczy historii sztuki polskiej XIX w.

Generalnie rzecz biorąc, naukowego rozpoznania wymagają dwie grupy zagadnień. Pierwsza skupiona jest wokół czysto artystycznych refleksji: czy lub na ile Matejko był akademikiem? W jakich relacjach pozostaje jego twórczość do standardów malarstwa akademickiego? Tu trzeba by zastanowić się np. nad stosunkiem do natury, sposobami budowania przestrzeni, relacjami między linią a kolorem, wymogiem idealizacji itd. Przecież akademikiem, w myśl francuskich reguł (m.in. ustabilizowana pozycja materialna, wyjazdy itp.) Matejko nie był, a jednak jego twórczość bywa klasyfikowana jako akademickie malarstwo historyczne. Czysto artystyczną kwestią jest także rozwój warsztatu, o czym tak naprawdę wiemy bardzo niewiele. Listę problemów można oczywiście ciągnąć dalej, by wspomnieć na koniec jeszcze o marginalnych, w sensie ilościowym, obrazach o tematyce niehistorycznej (portretach, pejzażach, obrazach religijnych – w tym o ikonostasie).

Drugim węzłem przyszłych badań nad sztuką Matejki stanie się niewątpliwie zagadnienie recepcji. W pojęciu tym mieści się zarówno współczesna artyście i późniejsza fachowa krytyka artystyczna, poglądy znawców i wielbicieli jego talentu (w obu wypadkach dotyczy to opinii polskich i obcych), jak i badanie dróg, jakimi obrazy „mistrza Jana” trafiały do wspólnego „muzeum wyobraźni” Polaków pod wszystkimi zaborami. Zmieniające się w czasie malarstwo historyczne było wyjątkowo podatne na ideologiczne manipulacje nie tylko w Polsce, co widać już w krytyce z czasów współczesnych jego twórcom. Dorobku i poglądów Matejki także, jeszcze za jego życia, nie ominęły próby sprzecznych interpretacji. Cóż dopiero po śmierci! Czas zmienić nieco akcenty, historia przecież nadal pozostanie głównym tematem jego obrazów, ale wątek politycznej aktualności nie może dominować tak absolutnie nad tym malarstwem. Jak bowiem powszechnie wiadomo, każdy twórca, bez względu na to, c o maluje, rzeźbi lub pisze, przede wszystkim wyraża siebie, swój stosunek do świata.

Podczas omawianej sesji wygłoszono następujące referaty w podanej kolejności:

- Piotr Krakowski (Kraków) – *Wprowadzenie*  
Mieczysław Porębski (Kraków) – *Czy Matejko był malarzem?*  
Marek Rostworowski (Kraków) – *Jan Matejko – impuls i sprzeciw*  
Jacek Purchla (Kraków) – *Kraków Matejki*  
Maria Poprzęcka (Warszawa) – *Matejko a akademizm*  
Christoph Heilmann (Monachium) – *Monachium i nowe malarstwo historyczne ok. 1840 r.*  
Ilona Sarmany-Parsons (Wiedeń) – *Ludwig Hevesi o malarstwie historycznym 1869-1888*  
Gerbert Frodl (Wiedeń) – *Hans Makart a akademizm wiedeński*  
Zdenek Hojda (Praga) – *Malarstwo historyczne epoki Brozika a świadomość historyczna w Czechach*  
Gabor Bielak (Budapeszt) – *Od bohatera narodowego do osoby prywatnej. Zmiana roli bohatera historycznego w malarstwie węgierskim XIX w.*  
Katalin Sinko (Budapeszt) – *Obrazy wielkoformatowe Michalya Munkacsy'ego. Atelier i wystawy*  
Z Kruzic-Uchytíl (Zagrzeb) – *Malarstwo Vlaho Bukovaca*  
Marie-Claude Chaudonneret (Paryż) – *Paul Deleroche*  
Jacek Woźniakowski (Kraków) – *Wizja historii w rysunkach epoki romantycznej*  
Marek Zgórníak (Kraków) – *Matejko w oczach krytyki francuskiej*  
Waldemar Okoń (Wrocław) – *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Matejki*  
Teresa Grzybkowska (Gdańsk) – *Matejko monachijski*  
Jan Ostrowski (Kraków) – *Jan Matejko i jego wzory*  
Grigorij Ostrowski (Tel Awiw) – *Jan Matejko a Wasilij Durikow i rosyjskie malarstwo historyczne XIX w.*  
Marketa Teinhard (Paryż) – *Miroslav Tyrš i Jan Matejko – idea słowiańskiego malarstwa historycznego*  
Rüdiger Klessmann (Augsburg) – *Uwagi do obrazu Jana Matejki „Mikołaj Kopernik”*  
Tomasz Gryglewicz (Kraków) – *Matejko jako inicjator polskiego malarstwa monumentalnego.*

Dorota Kudelska  
Lublin