

# Jerzy Malinowski

---

## Matejko - przeciw realizmowi

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 212-228

---

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Malinowski*

**Matejko — przeciw  
realizmowi**

**1**

W kręgu  
przedburzow-  
ców

Osobowość Matejki kształtowała się w kręgu ideologii pozytywistycznych przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Krakowscy rzecznicy tej ideologii tworzyli odrębną grupę zbierającą się w pracowni rzeźbiarza Parysa Filippiego. Ich działalność zamyka się w latach 1857—1865. Janusz Maciejewski, autor monografii grupy pt. *Przedburzowcy* (Kraków 1971), ustala główne cechy programu i literackich realizacji grupy. Inicjatywy jej członków były reakcją na regres w życiu kulturalnym i polityczno-społecznym kraju po upadku powstania listopadowego, w obszarze literatury zaś kierowały się przeciw panującym tendencjom małego realizmu biedermeierowskiego. Nawiązując do „wielkiego” romantyzmu podejmowano na nowo jego problematykę moralną i wzory zaangażowania politycznego, starano zajmować się drażliwymi problemami współczesności i historii. Głównym zadaniem literatury miało być wykrywanie „zła” i proponowanie sposobów jego eliminacji; stąd z jednej strony tendencyjność, z drugiej — realizm pojęty jako dążenie do prawdopodobieństwa psychologicznego, a także historycznego (np. w dramatach histo-

rycznych) bohaterów. Odrzucano natomiast charakterystyczne dla romantyków wizjonerstwo, kult indywidualności, mistykę, mesjanizm i idealistyczną filozofię na rzecz empiryzmu i scjentyzmu<sup>1</sup>.

Grupa nie była jednak monolitem. Wyraźnie zarysowały się dwie tendencje: wyrazicielem pierwszej z nich, dominującej, o charakterze postępowym stał się Michał Bałucki, wyrazicielem drugiej — zachowawczej, był Józef Szujski. Krąg zwolenników drugiej tendencji był nieliczny, lecz ciekawy intelektualnie: historyk Tadeusz Wojciechowski, pisarz, jeden z głównych przedstawicieli „starej” prasy warszawskiej Edward Lubowski, Artur Grottger<sup>2</sup>.

Program Szujskiego, choć zarysowany już przed powstaniem styczniowym, dopiero później — w drugiej połowie lat sześćdziesiątych — doczekał się ostatecznego sformułowania. Dla Szujskiego historia była funkcją potrzeb teraźniejszości. Współczesna racja stanu wiązana była i uzasadniana faktami z przeszłości. Przeszłość bowiem ma decydować o wielkości narodu i jego prawach do samodzielnego bytu. Celem historii jako nauki był dydaktyzm („aby synowie wyciągali z trumny zmarłych morał”<sup>3</sup>). Krytykując powstanie styczniowe jako przykład narodowej anarchii zalecał trzeźwość i rozsądek polityczny, propagował przejście do pracy „wewnętrznej”.

Historia  
i dydaktyzm

„Historia głosi — pisał — naprzód tę wielką prawdę, że jeżeli naród jako państwo upadł, to z własnej winy, jeżeli powstanie to własną pracą, własnym rozumem, własnym duchem”<sup>4</sup>.

Ratowanie tradycji narodowej, konsolidacja narodu, podniesienie jego poziomu intelektualnego i mate-

<sup>1</sup> J. Maciejewski: *Przedburzowcy*. Kraków 1971, s. 24, 212, 277, 281—285.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>3</sup> J. Szujski: *Dzieła*. Seria I. T. II. Kraków 1887, s. 3.

<sup>4</sup> J. Szujski: *Dzieła*. Seria III. T. I. Kraków 1887, s. 274.

rialnego miały stać się bazą dla przyszłego „czynu narodowego”<sup>5</sup>. W przedmowie do wydania dramatów z 1867 r. Szujski za artystyczną formę popularyzacji tych idei uważa dramat narodowy, stawiając go na szczycie hierarchii gatunków literackich. Oskarżając literaturę emigracyjnego romantyzmu o przyczynienie się do wybuchu powstania styczniowego, dzięki zawartym w niej ideom wolnościowym, odrzuca poezję.

„Epopea i lira — pisał — minęła w poezji, minie ona i w życiu, ustępując miejsca czynom jędrnym, świadomym siebie”<sup>6</sup>.

Jednostka  
i naród

Pojmując dramat narodowy jako wielką scenę cywilizacyjną, na której ukazywać się miały błędy i cnoty przodków, kładzie nacisk na charakterystykę psychologiczną postaci. Szujskiego nie interesuje stosunek człowieka do człowieka. Probiezmem oceny staje się stosunek jednostki do narodu. Bohaterów swoich dramatów stara się charakteryzować za pośrednictwem ich działań. Poprzez działania bohaterów przedstawia zjawisko historyczne, którego wybór stanowi wykładnik autorskiej koncepcji historiozoficznej. Bardziej istotne wydaje się przedstawienie idei niż kronikarska wierność, stąd celowe wyławianie i przejawianie najbardziej charakterystycznych dla danego zjawiska rysów postaci i nadawanie wybranym szczegółom znaczenia symbolicznego<sup>7</sup>.

## 2

Malarstwo Matejki ukształtowało się zapewne pod bezpośrednim wpływem Szujskiego. Mniej tutaj idzie o przejęcie jego poglądów

<sup>5</sup> J. Szujski: *Dzieła* (przedmowa do wydania dramatów z 1867 r.). *Seria I. T. IV*. Kraków 1887, s. 402.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> T. Konczyński: *J. Szujski jako teoretyk i twórca dramatów*, „Ateneum” T. III 1900, s. 107 i 358.

na historię Polski, bardziej o stosowanie stworzonej przez niego nowej koncepcji artystycznego ujęcia historii, a więc „sztuki historycznej”. Twórczość Matejki można określić jako „malowany dramat dziejów”.

Jest zastanawiające, jak bardzo zbliża się do koncepcji Szujskiego poświęcony *Bitwie pod Grunwaldem* wywód Henryka Struvego, opublikowany w 1879 r. Oceniając dotychczasową działalność artysty, Struve dzieli ją na trzy etapy będące odpowiednikiem kolejnych szczebli w hierarchii gatunków literackich — liryki, epiki i dramatu. Początkowe niezbyt rozbudowane prace Matejki ukazywały reakcje uczuciowe pojedynczych postaci historycznych. Ulubionym przez artystę motywem była śmierć (*Otrucie Bony* z 1859, *Kochanowski nad zwłokami Urszulki* z 1862, *Śmierć Wapowskiego*, *Ociemniały Wit Stwosz* z 1865), a także antagonizm ideałów i rzeczywistości (*Stańczyk* z 1862). Obrazem otwierającym drugi etap jest *Kazanie Skargi*. Artysta w rozbudowanych, wielopostaciowych kompozycjach, demonstrowując stany psychiczne poszczególnych postaci opisuje „sytuacje dziejowe”. Odtwarzając najbardziej istotne fakty z dziejów narodu, przekazuje swój historiozoficzny pogląd na nie, ocenia ich doniosłość dla przyszłych, a więc także współczesnych artystów pokoleń. Stąd stopniowy zanik pesymizmu niezgodnego z dydaktycznym charakterem jego twórczości. We wczesnej twórczości obrazy Matejki były statyczne (wyjątkiem był *Rejtan*). Wynikało to stąd, że artysta odmalowując „sytuacje” przedstawiał rezultaty procesu historycznego. Pomijał natomiast czynniki, które je spowodowały. Dynamizm i dramatyczność są charakterystyczne dla trzeciej fazy twórczości rozpoczętej w 1875 r. *Śmiercią Przemysława*. Historia jest ciągłą walką o dobro fizyczne i moralne. Artysta pragnąc wyrazić istotę dziejów, powinien ją uchwycić na „gorącym uczynku”, w chwili zasadniczego starcia wrogich sobie sił. Naj-

Sztuka  
historyczna

Dramatyzm  
w trzeciej  
fazie

bardziej doskonałym wyrazem sztuki historycznej jest więc bitwa o los narodu i jego kultury<sup>8</sup>. Stąd znaczenie *Bitwy pod Grunwaldem* — najwybitniejszego dzieła Matejki. Na jego tle późniejsza twórczość, w której przeważają układy statyczne i luźniejsza kompozycja, wydaje się mniej interesująca (*Hold Pruski* z 1883, *Kościuszko pod Raclawicami* z 1888).

## 3

Malarstwo historyzoficzne

Twórczość Matejki oddziela od poprzedzającego ją malarstwa historycznego zdecydowana odrębność postaw. Jego malarstwo nie jest „historyczne”, nie odtwarza bowiem pojedynczych faktów czy postaci z historii; jest „historiozoficzne”, ilustruje koncepcje rozumienia faktów czy procesów historycznych. Sam Matejko rozumiał swą odrębność, czuł się nowatorem, wierzył, że malarstwo w przyszłości przejmie i rozwinie jego idee<sup>9</sup>. Malarstwo Matejki zasadza się na alegorii. Alegoria ta jest odmienna od alegorii stosowanej dotychczas w sztuce, zbliża się bowiem do Courbetowskiej „alegorii realnej”.

„Alegorie realne» — definiuje Poprzęcka — są albo zbiorem rzeczywistych postaci w układzie niezgodnym z potocznym odbiorem świata zewnętrznego i dlatego wymagają objaśniającego «klucza», komentarza — albo też operują «symboliką ukrytą»<sup>10</sup>.

Obrazy Matejki budowane są z antynomii. Ukazuje on bowiem zetknięcie się dwóch wrogich sobie sił, z których jedna odnosi zwycięstwo, inna ponosi klę-

<sup>8</sup> H. Struve: *Obraz J. Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*. „Kłosa” T. I 1878, s. 125.

<sup>9</sup> S. Tarnowski: *Matejko*. Kraków 1897, s. 444—445.

<sup>10</sup> M. Poprzęcka: *O alegorii w 2 poł. XIX w.* W: *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Warszawa 1973, s. 263.

skę. Konfrontacja zwycięzców z pokonanymi jest głównym motywem twórczości artysty. Stąd częsta budowa obrazu na zasadzie dyptyku (*Bitwa pod Grunwaldem*) lub jego podział na strefy (*Chmielnicki i Tuhaj-Bej pod Lwowem* z 1885). Najwcześniejszym przykładem takiej budowy jest ujęta w formie tryptyku *Polonia* z 1854, gdzie scena środkowa z personifikacją Polski zakuwanej w kajdany dramatyzuje konfrontację zwycięzców z pokonanymi. *Polonia* jest porzuconym tropem nie tylko ze względu na współczesną tematykę; przede wszystkim nie pojawi się już później element centralny, stanowiący personifikację pojęcia abstrakcyjnego<sup>11</sup>, nie będą w dalszej twórczości uwyrażniane jednostkowe motywy ikonograficzne — ranny powstaniec, wdowa z dzieckiem, ksiądz. Wyjątek to „jasnowidząca” postać Stańczyka w *Holdzie Pruskim*, będąca manifestacją krytycznego stosunku do przedstawionych wydarzeń.

W obrazach Matejki postać staje się znakiem sił polityczno-społecznych działających w przeszłości. Odpowiedni zestaw postaci miał wyrażać określoną myśl historiozoficzną artysty. Tak pojęte są choćby postacie Witolda i Wielkiego Mistrza. Witold — apoteoza siły, odwagi i wiary w konieczność zwycięstwa, staje się personifikacją zjednoczonej Polski i Litwy. Struve przeprowadza paralelę między Skargą, Kopernikiem i Witoldem jako „bohaterami” uczucia, myśli i czynu.

Trzej  
bohaterowie

„W nim — pisał — nie widzimy już samej tylko gorącej niechęci z powodu niedostatków rzeczywistego bytu ani biernego tylko zachwyty oderwanej myśli, lecz widzimy potężną energię, ożywianą przecuciem swej siły i wiarą w swą misję dziejową. Tu słowo Skargi staje się ciałem, a niebotyczna myśl Kopernika — czynem i prawdą ziemską”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Wyjątkiem są obrazy z umieszczoną centralnie postacią królów (*Unia Lubelska*).

<sup>12</sup> Struve: *op. cit.*, s. 157.

Wielki Mistrz to personifikacja fatalizmu losu i braku sił etycznych, które fatalizmowi mogłyby zaprzeczyć. Wynikiem koncepcji, którą nazwał Wyka „solidaryzmem historiozoficznym”, głoszącej, że wielkie chwile narodu były chwilami ponadklasowej zgody<sup>13</sup>, było wprowadzenie do obrazów chłopów (*Unia Lubelska, Bitwa pod Grunwaldem*).

Matejko nie malował przedmiotów zbędnych. Zgodnie z dziewiętnastowieczną „symboliką rzeczy” każdy szczegół (przewrócony fotel, pióro wypadłe z ręki, rzucone na ziemię dokumenty, szabla podniesiona do góry w *Rejtanie*) ma dramaturgiczne uzasadnienie. Malując przedmioty odchodził od kronikarskiej wierności. Broń, ubiory, wyroby rękodzieła, pochodziły z różnych epok, także późniejszych od przedstawionych wydarzeń. Były to bowiem znane narodowe relikwie, które swą obecnością miały ewokować i dokumentować niepodległą Polskę. W *Bitwie pod Grunwaldem* chłop mierzy w Wielkiego Mistrza włócznią św. Maurycego, Żiżka zaś nosi renesansową zbroję...

Myślenie alegoryczne bardzo silnie określało inicjatywę malarza. Interesującym przykładem może być koncepcja rozumienia *Balladyny* jako alegorii historii Polski.

Alegoria  
Balladyny...

„Dwie siostry — podaje Tarnowski — chowane razem w chacie, to początki nie wykształconego jeszcze społeczeństwa; dziewczyna olśniona blaskiem rycerza i pożądana jego dóbr dla siebie, to wyrabiające się z tego społeczeństwa rycerstwo, szlachta. Zabójstwo Aliny wyobrażałoby ucisk ludu wiejskiego” itd.<sup>14</sup>

Alegoryzacja była zabiegiem znanym w ówczesnej literaturze. Maciejewski pisze o alegorycznej wykładni powieści Bałuckiego *Bez chaty*<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> K. Wyka: *Matejko i Słowacki*. Warszawa 1953, s. 9.

<sup>14</sup> Tarnowski: *op. cit.*, s. 154.

<sup>15</sup> Maciejewski: *op. cit.*, s. 176.



Celem, do którego dążył Matejko, były „syntezy” historyczne. Warto zaznaczyć możliwość wpływu koncepcji Hegla, który w *Wykładach o estetyce* pisał:

...i synteza  
Hegla

„Malarstwo historyczne musi się zająć jednym momentem (...), za pośrednictwem tego jednego momentu musi być przedstawiona całość sytuacji lub czynności, jej kulminacyjny punkt, co sprawia, że konieczne staje się odnalezienie takiego momentu, w którym to, co poprzedza, i to, co po nim następuje, zorganizowane jest w jednym punkcie”<sup>16</sup>.

Myśli Hegla musiały być w Krakowie znane, skoro podobnie w 1866 r. wypowiedział się Siemieński w recenzji z *Rejtana* — obrazu znanego wtedy jako *Upadek Polski*<sup>17</sup>.

Matejko, przeciwstawiał „ilustracjom” wiernie odpowiadającym faktom malarstwo historycznej „syntezy”. Owa „synteza” miała być sumą przyczyn i następstw danego zdarzenia historycznego. Celem jej przedstawienia artysta ma prawo ująć w ramach jednego obrazu wszystkie określające historię siły, poprzez ich personifikację postaci historyczne. Rzadko jednak można znaleźć w historii zdarzenie stwarzające możliwość syntezy epoki.

„Historyczny wypadek — twierdził Matejko — nie spada z nieba gotowy, od razu; on jest przygotowany całym procesem dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy byli lub nie byli obecni w tej chwili i w tym miejscu, gdzie się fakt ostatecznie dokonał. Do całości zaś faktu należą ci ludzie jako siły, które go poruszały i powodowały choćby z odległości czasu lub z odległości miejsca; a obraz (...) powinien wszystkie te siły w swoich ramach skupić i pokazać”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. III. Warszawa 1967, s. 103.

<sup>17</sup> L. Siemieński: *Upadek Polski*. „Czas” 1866 nr 11 XII.

<sup>18</sup> Tarnowski: *op. cit.*, s. 472—473.

Malarz zaś nie tylko musi przedstawić syntezę zdarzenia historycznego, musi także je zinterpretować i ocenić.

## 4

Pierwsza faza

Wstępna faza twórczości Matejki, do 1864 r., bliska jest tendencjom biedermeieru. Najbardziej charakterystyczne wydają się tu mieszczańskie portrety rodziny artysty, małżeństwa Mauriziów (1859), ciotki Pleszowskiej (1857). Utrzymane w ciemnych poważnych tonacjach, ze zwróceniem uwagi na wyraz twarzy portretowanego i na szczegóły stroju określającego klasę społeczną. Dominuje w nich nastrój harmonii, opanowania, praktyczności i całkowitej akceptacji świata.

Wczesna twórczość o tematyce historycznej bliska jest malarstwu historycznemu z połowy XIX w. (Delaroche, Gallait, Piloty), które, zrywając z akademickim szablonem, zaczyna dążyć do realizmu stosując postulat „prawdy historycznej”. To dążenie do realizmu dostrzegamy u Matejki porównując choćby *Carów Szujskich przed Zygmuntem III* (z 1853) ze *Stańczykiem*. Realizm pojęty jako formuła stylowa nie trwał jednak długo w jego twórczości.

Podwójne  
nawiązania

Późniejszą twórczość artysty można pod względem formalnym określić jako „historyzm”. Forma bowiem w jego pracach staje się funkcją zawartych w nich treści ideowych. Obrazy nawiązują do epoki historycznej nie tylko tematycznie, lecz także formalnie (*Wit Stwosz, Veronese*). Tematyka głównych dzieł Matejki odsyłała do trzech stuleci — od piętnastego do siedemnastego. Deklarowanie podwójnego związku z tą epoką miało znaczenie symboliczne. Były to przecież czasy największego rozkwitu Polski, czasy, w których w sposób najbardziej doskonały i harmonijny przejawiał się „polski duch narodowy”. Wieki wcześniejsze skonsolidowa-

ły go, późniejsze doprowadziły do jego zaniku. Historyzm przejawia się także w portretach. Charakteryzowanie przedstawicieli arystokracji, intelektualistów (Szujski) i wyższych urzędników Galicji (Zybliekiewicz) na postaci historyczne miało potwierdzać ciągłość biologiczną narodu<sup>19</sup>.

## 5

Matejko szybko zrozumiał, że tendencyjność wchodzi w konflikt z realizmem. Historyzm okazał się możliwością wyjścia z tej sytuacji. Nie należy go jednak rozpatrywać osobno. Podobnie jak alegoryczność i — co zobaczymy — symbolika elementów formalnych, był on jednym z przejawów Matejkowskiej wizji. Już w 1861 r. artysta pisał do żony:

„Wieczorem (...) wzięłem się do pędzli i farb, zwracając ciągle spojrzenia duszy w strony znane, tak dawno obrane za cel wszystkich życzeń i marzeń. Może gdzieś na pół drogi witały się z obu stron lecące cienie myśli owych i formułowały jedną cząstkę ogólnej, przeszłej i przyszłej harmonii”<sup>20</sup>.

Przekazując swą malarską wizję za pomocą postaci-allegorii i przedmiotów-symboli, kładł nacisk na werystyczne jej ucieleśnienie, które potęguje ekspresję obrazu.

Symbolizm,  
weryzm,  
ekspresja

„To tak — pisał Mehoffer — jakbyśmy patrząc na zjawy nie z tego świata, wywołane mocą, której natury nie znamy, słyszeli dźwięk ich głosu, tupot kroków, brzęk szabel i ostróg”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> W. Strzemiński, P. Chmura: *Patriotyzm J. Matejki*. „Wieś” 1949 nr 1—2, wg: W. Strzemiński: *Pisma*. Wrocław 1975, s. 430.

<sup>20</sup> *Listy Matejki do żony Teodory (1863—1881)*. Kraków 1927, s. 3.

<sup>21</sup> J. Mehoffer: *O naturalizmie i historyzmie Matejki*. „Biblioteka Krakowska” nr 99. Kraków 1939, s. 18.

Elementy natury okazywały się jedynie modelami, z których zestawiał swe wizje. Weryzm nie był realizmem, służył tylko do uprawdopodobnienia nieprawdopodobnych z założenia sytuacji. Ekspresję wzmaga brak perspektywy powietrznej; arealistyczny charakter nadaje obrazom jednolitość pierwszego planu i tła, dzięki czemu stają się one płaskie, pozbawione trzeciego wymiaru. Za istotny czynnik ekspresji uznać trzeba także rozbicie obrazu na wiele symultanicznych epizodów, skupionych wokół dwóch ognisk, co ma podkreślać chaos i zgiełk przedstawionej sytuacji.

## 6

Potęgowanie ekspresji, związane z poglądem, że dramatyczność dziejów najlepiej wyrazić poprzez dynamizm formy, zauważalne jest przede wszystkim w *Bitwie pod Grunwaldem*. Matejko przeciwstawiał ją poprzednim swoim utworom. Były one dla niego martwe. Pragnął, by obraz mógł „mówić, krzyczeć, ryczeć, wychodzić z ram, wciągać widza w wir swoich sił dynamicznych”<sup>22</sup>. Linie w jego obrazach dotychczas spokojne, opanowane, stały się głównym czynnikiem dynamizującym. Ich działanie często niemal abstrakcyjne, bo niezależne od konturów, akcentuje określone, ważne dla akcji kierunki sił. Jedna linia określać może kilka przedmiotów, gdzie indziej przedmiotowi brak ścisłego konturu. Linie mogą się kręcić, krzyżować, przebiegać przez całe płótno. Czasem ustawione pod kątem do płaszczyzny obrazu zdają się ją przebiegać<sup>23</sup>.

Konstrukcja obrazu jako zespołu wektorów sił, które go rozsadzają od wewnątrz, ma znaczenie symbo-

Symboliczny  
energetyzm

<sup>22</sup> W. Strzemiński: *Matejko*. „Forma” 1935 nr 4, wg: Strzemiński: *Pisma...*, s. 256.

<sup>23</sup> Strzemiński: *op. cit.*, s. 257.

liczne. Chodzi tu o koncepcje transformacji energii. Energia walczących stron została przeniesiona (także — jak zobaczymy — przez dysharmonię barw) na płótno:

„Ten krzykliwy, kolorowy nadmiar — pisał w 1880 r. J. Tokarzewicz-Hodi — (...) nie jest bynajmniej przypadkiem żadnym (...) Jest to po prostu zjawisko transformacji życiowej. Straszna to walka, zażarte kłócenie się barw (...) spoczywa nie na podmiocie, lecz w przedmiocie. Nie artysta tu farby na historię nakłada, lecz historia mu te farby na polecie rozciera”<sup>24</sup>.

Skondensowana na płótnie energia ma służyć przyszłemu „czynowi narodowemu”<sup>25</sup>, który zrodzi się jako aktualizacja historii. Można tu ponownie dostrzec zbliżenie do programu Szujskiego. Znaczenie symboliczne mogły sugerować także pojedyncze linie lub układy linii. Matejkowska symbolika linii (także barw) różni się od romantycznych koncepcji zawartych choćby w *Grammaire des arts* Ch. Blanca, u nas przyjętych przez Gersona. Zbliża się natomiast do koncepcji psychologicznego odbioru dzieła sztuki zaprezentowanych przez Fechnera i Wundta — przedstawicieli lipskiej szkoły psychologii (i estetyki) „eksperymentalnej”, do której w swoich badaniach i krytyce artystycznej odwoływał się m. in. Struve. Jego interpretacja *Bitwy pod Grunwaldem*, wsparta analizą psychologiczno-symboliczną zasad odbioru dzieła sztuki, jest bodaj najbardziej interesującym zjawiskiem (obok *Intensywizmu* C. Jellenty z 1897<sup>26</sup>) w polskiej krytyce artystycznej drugiej połowy XIX w. Wyrazem charakterystycznego dla Matejki starcia wrogich sił — zwyciężającej i pokonywanej — jest przeciwstawienie sobie postaci Wi-

Hodiego  
koncepcja  
odbioru

<sup>24</sup> J. Tokarzewicz-Hodi: *O malarstwie polskim*. „Przegląd Tygodniowy” 1880 nr 36, s. 432—433.

<sup>25</sup> Strzeliński: *op. cit.*, s. 257.

<sup>26</sup> Opublikowany w „Głosie” w 1897.

tolda i Wielkiego Mistrza. Struve badając bieg linii wokół obu postaci stwierdza antynomiczność układów, którą nazwie tendencją odśrodkową i tendencją dośrodkową. Odpowiedni fragment jego wywodów:

Kierunki linii  
i sił

„Kierunek linii tu (u Wielkiego Mistrza) już nie jest odśrodkowym jak u Witolda; tu już nic nam nie przypomina siły, występującej z siebie na zewnątrz, poruszającej się energicznie ku celom poza nią leżącym. Tu przeciwnie wszystko skupia się i zamyka w sobie; tu linie niby promienie koła biegną ze wszystkich stron ku sobie w kierunku dośrodkowym, aby następnie w połączeniu zwartą siłą uderzyć w jedno wspólne ognisko swego ruchu, w (...) samo serce Wielkiego Mistrza”<sup>27</sup>.

Zakrzywiona  
przestrzeń

Ta symbolika linii określających obie postacie ma odbicie w „drugim planie” (w sensie ideowego wyodrębnienia, nie zaś drażenia przestrzeni obrazu). Według Struvego obraz powinno się czytać jak książkę. Artysta stopniując rozmieszczenie, wielkość, barwy itp. koncentruje uwagę widza początkowo na przedmiotach głównych, później zaś na uzupełniających. Widz prowadząc wzrok po kolejnych jego częściach składowych rekonstruuje w wyobraźni całość kompozycji. Celem Matejki było wywołanie u widza wrażenia dynamiki, ekspresji, także chaosu. Rozbija więc obraz na dwa równorzędne układy dezorientujące widza przy pierwszym wejrzeniu. Także ściętniona do jednego planu przestrzeń, dzięki specyficznemu jej hieratyzmowi, ma charakter symboliczny. Najbliższe widzowi wydają się postacie Witolda i Wielkiego Mistrza (oraz zabijających go wojowników). Przyczynkiem do charakterystyki tych postaci staje się nawet ustawienie koni. Koń Wielkiego Mistrza zwrócony jest w głąb obrazu, koń Witolda zdaje się przebijać płótno. Tłem natomiast wydają się być postaci tuż przy dolnej krawędzi obrazu,

<sup>27</sup> Struve: *op. cit.*, s. 174.

a więc według reguł perspektywy najbliższe widzowi. Odnosi się wrażenie „zakrzywienia” przestrzeni wokół głównych bohaterów.

## 7

Kolor podobnie jak linia u Matejki służy z jednej strony intensyfikacji ekspresji i dynamiki obrazu, z drugiej spełnia ważne funkcje symboliczne.

Intensyfikacja ekspresji i dynamiki obrazu dokonuje się poprzez zgrzytliwe, brutalne, dysonansowe zestawienie często pokrewnych barw. Przeważają czerwienie, oranż, żółcień i fiolet. Według badań m. in. Wundta przyjemność oglądania jest tym większa, im większy jest kontrast barw. Im mniejszy zatem kontrast, tym większy niepokój i ekspresja. W *Estetyce barw*, będącej niezastąpionym kompendium wiedzy o guście XIX w., Struve tak pisze o triadzie barw (czerwonej, pomarańczowej i fioletowej):

Psychologia  
koloru

„Domieszka czerwoności do obydwu ostatnich barw doprowadza żar czerwoności do przesady, nadaje tej kompozycji charakter niespokojny, namiętny. Wskutek tego kombinacja ta należy być spożytkowana być może tylko w pewnych wyłącznie okolicznościach odpowiadających jej namiętnemu nastrojowi”<sup>28</sup>.

A tak charakteryzuje kombinację barw czerwonej, żółtej, pomarańczowej:

„Barwa pomarańczowa z natury swojej odtwarza jakby w echu dysonans czerwonej i żółtej; więc w połączeniu z tymi barwami powtarza tylko sprzeczność, jaka w nich samych na jaw występuje. Wrzask i zawikłanie powiększają się tedy w sposób nieznośny dla delikatniejszego oka”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> H. Struve: *Estetyka barw*. Warszawa 1886, s. 177.

<sup>29</sup> Struve: *op. cit.*, s. 131.

Symbolika  
barw

Interesująca jest uwaga Tarnowskiego o studiach Matejki nad barwami „pstrych” kwiatów. Szczególnie lubił on dalie, bratki, lilie, irysy. „W piwonii, która nie ma wielu przyjaciół, miał uszanowanie, bo znajdował w niej charakter, może symbol siły i potęgi”<sup>30</sup>. Bukiet „pstrych” kwiatów dostrzegamy na ołtarzu w *Ślubach Jana Kazimierza*.

Najbardziej charakterystyczne przykłady wykorzystania symboliki barw odnoszą się do postaci Witolda i Wielkiego Mistrza. Karmazyn szat i mitry księżęcej Witolda, złoty pas, sąsiedztwo kolorów białych — wszystko to ma wywoływać ogólne wrażenie potęgi i zwycięstwa. Bardziej skomplikowana symbolika, według Struvego, związana jest z postacią Wielkiego Mistrza. Dominująca tu barwa biała ma łączyć się z ideami niewinności i śmierci — dwoma pojęciami negacyjnymi. „Czego niewinność jeszcze nie ma, tego śmierć już nie posiada” — pisze. Biel połączona z czernią, oprócz wrażenia spokoju, smutku, śmierci, zawiera także element biernego współczucia<sup>31</sup>.

## 8

Symbolika linii i barwy jest u Matejki tłem dla psychologicznej charakterystyki postaci, opierającej się na zasadach fizjonomiki i symptomatologii. Jest to bodaj główny komponent jego prac. Zwraca się uwagę na daleko posuniętą indywidualizację Matejkowskich postaci. Nie ma to jednak nic wspólnego z romantycznym kultem indywidualności. Bohater romantyczny prometejsko buntował się przeciw siłom historii, bohater Matejki staje się ich personifikacją. Pojęty jako cząstka ludzkiej wspólnoty, podległy naciskom ponadindywidualnych sił, przyjmuje tę sytuację z pokorą i rezygnacją.

<sup>30</sup> Tarnowski: *op. cit.*, s. 464.

<sup>31</sup> Struve: *Obraz Matejki...*, s. 174.



Pisząc o fizjonomice nie mam na myśli teorii Lavetera, dążącej do ustalenia jednego, idealnego typu twarzy. Matejko stworzył całą galerię niepodobnych do siebie typów fizjonomicznych. Nadawanie im odpowiedniego (ekspresyjnego) wyrazu odbywało się na ogół przez powiększenie gałki ocznej, przez podkreślenie jednego z mięśni twarzy, a także zaznaczanie bruzd i zmarszczek<sup>32</sup>. Mniejsze znaczenie ma gest, choć trzeba pamiętać o niezwykle sugestywnym ruchu ręki Possevina.

Zasadniczą cechą tych postaci były heroizacja i patos. Znow narzuca się porównanie z koncepcjami Szujskiego:

Fizjonomika  
Matejki

„Obejść mu (dramatowi narodowemu) się przychodzi — pisał — bez malowniczego tła natury, bez przepychu i wystawności historycznego obrazu (...) poprzestać on musi na charakterach, wolnych od amplifikacji i zewnętrzności epepei, chwyconych w najkrytyczniejszych chwilach żywota, odsłoniętych do najgłębszych tajników duszy”<sup>33</sup>.

Stąd psychiczne napięcie i tragizm postaci.  
Tragizm postaci ma także inne źródła:

„Oddalając się od nas przeszłość (...) zatrzymujemy w biegu i pytamy o tajemnicze cienie jej, zabieramy się skrzętnie do bolesnej naszego upadku diagnozy” — pisał w innym miejscu historyk<sup>34</sup>.

Postacie Matejki zdają się być wynikiem tej diagnozy. Przeczuwając przyszły upadek narodu, nawet w scenach zwycięstw czy hołdów zdają się tylko wypełnić przepisany rytuał chwały i radości<sup>35</sup>.

Malując postacie historyczne artysta nie dążył do ikonograficznej wierności rysów. Pragnął syntetycznie skojarzyć najbardziej istotne cechy psychiczne

---

<sup>32</sup> M. Treter: *Jan Matejko*. Lwów—Warszawa 1939, s. 524.

<sup>33</sup> Szujski: *op. cit.*, s. 402—403.

<sup>34</sup> Szujski: *op. cit.*, s. 401—402.

<sup>35</sup> S. Witkiewicz: *Matejko*. Wyd. II. Lwów 1912, s. 212.

z rolą, jaką dana postać odegrała w historii <sup>36</sup>. Powyższe zdania odnoszą się także do portretu. Kształtowanie osób współczesnych na miarę historycznych miało — jak pamiętamy — sugerować ciągłość biologiczną narodu.

## 9

„Ja — mówił Matejko — nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nią — o wyraz postaci lub wyrazistość grupy więcej, jak o czystość linii, jak o piękność układu” <sup>37</sup>.

Od realizmu do  
krecjonizmu

Ekspresja i wizyjność — główne cechy jego twórczości — były funkcją krecjonizmu. Dzięki niemu Matejko jako pierwszy z polskich malarzy odszedł od konwencji realizmu. Obraz przestał być odtworzeniem natury <sup>38</sup>. Co więcej: mamy tu do czynienia z propozycją nowej protoekspresjonistycznej koncepcji dzieła sztuki jako wykładnika nastawień psychicznych i światopoglądu twórcy. Droga do sztuki XX w. mogła wieść także przez dzieła Matejki.

---

<sup>36</sup> Tarnowski: *op. cit.*, s. 473.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 466.

<sup>38</sup> Strzemiński: *op. cit.*, s. 259.