

Jerzy Remer

Jan Matejko - znawca i opiekun zabytków historii i sztuki

Ochrona Zabytków 7/1 (24), 4-16

1954

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY REMER

I.

W potężnych kompozycjach historycznych Jana Matejki leżą pokłady ogromnej jego wiedzy o sztuce i kulturze dawnej Polski. Odkrycie wszystkich warstw i wątków w dziełach genialnego artysty, który umiał, jak nikt przed nim, elementy narodowego dziedzictwa historyczno-artystycznego nie tylko odtworzyć, ale nadać im kształt artystycznie żywy, należy do zagadnień nader skomplikowanych.

Warsztat artystyczny twórcy „Grunwaldu“, rozpatrywany z pozycji zabytkoznawczych, przedstawia dla badań nad sztuką niezwykle zjawisko. Problem odzwierciedlenia zabytkowej rzeczywistości poznawanej przez nieustanną autopsję wymagałby również od badacza twórczości Matejki poznania nie tylko ogromnego materiału zabytkowego, ale prześledzenia całego procesu myślenia historyczno-artystycznego mistrza. Nie wystarczy zatem nawet najdokładniejsza rejestracja zabytków i konfrontacja ich z odtworzonymi w matejkowskich obrazach. Tego rodzaju faktografia a zarazem dokumentacja ograniczałaby poznanie procesu wybitnie dialektycznego.

Wielka osobowość, jaką jest Matejko, jest też wielkim tworem historii. Zdanie sobie sprawy z charakteru i prawidłowości procesów historycznych, przejawiających się w działalności artystycznej Matejki,

jest rzeczą konieczną, jakkolwiek w samej jednostce genialnej występują elementy niepowtarzalne, jedyne i jednorazowe.

Na tym miejscu o pełne przedstawienie problemu Matejki jako zabytkoznawcy i konserwatora postaramy się wykryć niektóre spośród omawianych cech jego twórczości.

II.

U kolebki sztuki Matejki leży bowiem jak słusznie stwierdzono, historyzm polskiej poezji romantycznej, leży też z niej się wywodzący kult pomników przeszłości i pietyzm dla jej zabytków. Twórczość mistrza związana jest jak najściślej z etapami historycznej drogi zabytkoznawstwa od sta-



Ryc. 2. J. Matejko, „Witold“ — studium z pieczęci. (Ze zb. Domu Matejki w Krakowie.)

Ryc. 3. J. Matejko, „Bolesław Wstydlivy“. Kopia dawnej pieczęci (ze zb. Domu Matejki w Krakowie).

rożytnictwa do naukowo-krytycznych badań nad dawną sztuką.

Nurt starożytniczy z jego postępową predylekcją do badania, opisywania i chronienia „pamiętek“ przeszłości i dzieł sztuki starodawnej sięga, jak wiadomo, epoki Oświecenia. Elementy myśli starożytniczej, tak ściśle powiązane z ówczesnymi przejawami życia społeczno-ekonomicznego, żarliwa troska o zachowanie dorobku kulturalno-artystycznego, idąca w parze z poznaniem historycznym — dochodzą do pełnego wyrazu i powszechniejszego znaczenia właśnie w czasie, gdy Matejko rozpoczyna w Krakowie działalność artystyczną.

Tu w Krakowie mieszczaństwo XIX w. staje się piastunem i krzewicielem przywiązania do historycznego środowiska, do jego pomników i zabytków. Przez cały wiek XIX rośnie właśnie w Krakowie, gdzie m. in. już Stachowicz uwieczniał sceny i postaci „staroświeckiego“ życia krakowskiego, poszanowanie dla nich i zrozumienie ich wartości estetycznych i etycznych (co jest charakterystyczną cechą ówczesnego kultu). Gdy jeszcze na początku stulecia ulegają bezmyślnej rozbiórce średniowieczne mury i baszty miejskie, gdy burzy się kościoły (WW Świętych, św. Szczepana, św. Michała i Jerzego na Wawelu), ratusze i inne gmachy zabytkowe, to już po 1820 r. coraz silniej występuje pietyzm dla historycznej architektury, dla jej miejskich zespołów, które po straszliwym pożarze miasta w 1850 r. odbudowuje się i restauruje. Zjawiają się pierwsi badacze i konserwatorzy; porządkuje się biblioteki i tworzy muzea a kolekcjonerstwo staje się dla mieszczaństwa nowym zamiłowaniem; zamiłowanie zaś do daw-



Ryc. 4. J. Matejko. „Bolesław Wstydlivy“. Rysunek wg starej pieczęci (drzeworyt).

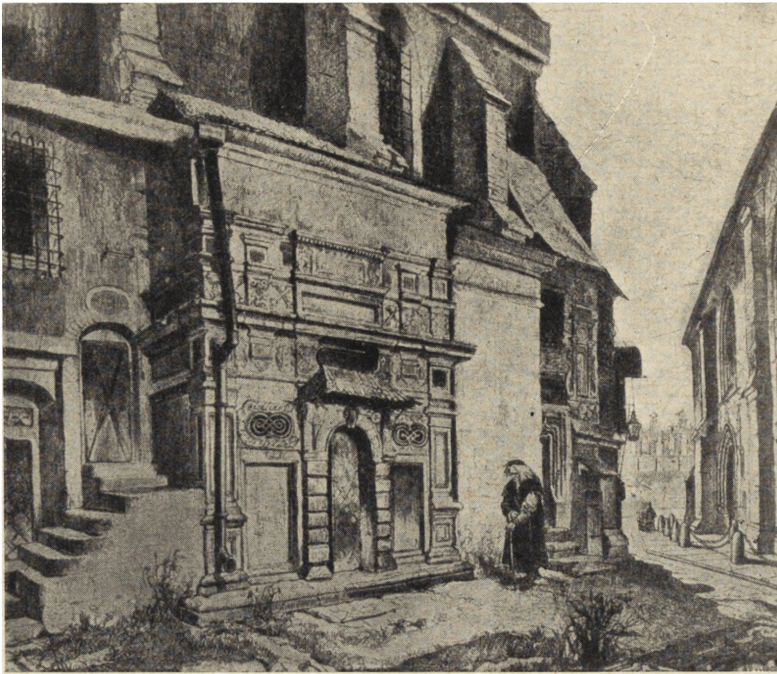


Ryc. 5. Matejko, „Ubiory w Polsce“.

nych dziejów Krakowa wyraża się wydawaniem źródeł i rozlicznych publikacji historycznych, w podtrzymywaniu starych obyczajów mieszczańskich i ludowych (np. bractwa strzeleckiego, obchodów konika zwierzynieckiego, Emaus, procesji, wianków i szopki krakowskiej). Kult przeszłości Krakowa, mający tak silny podkład w ówczesnym dziejopisarstwie, reprezentowanym w historycznej „szkole krakowskiej“ znajduje nie tylko w dziełach Kalinki, Szujskiego, Tarnowskiego, Smolki, Zakrzewskiego, Bobrzyńskiego i Piekosińskiego, ale także w pracach Łętowskiego, Essenweina, Łepkowskiego, J. Kremera, P. Popiela, W. Łuszczkiewicza i Sokołowskiego największe wówczas osiągnięcia w zakresie naukowych badań zabytków historii i sztuki.

Kult pamiątek przeszłości, zapoczątkowany w środowisku krakowskim pierwszym (z 1822 r.) wydaniem „Krakowa i jego okolic“ Ambrożego Grabowskiego, przyjaciela Kazimierza Brodzińskiego i Wincentego Reklewskiego (o czym najczęściej się zapomina przy rozpatrywaniu genezy romantycznego zabytkoznawstwa) stanowi organiczny związek z twórczością Jana Matejki, którego cała działalność społeczno-artystyczna zamyka się niejako w murach Krakowa. Największy „ciekawiec i umiłownik dawnych rzeczy“ jakim był Ambroży Grabowski, „księgarz i mieszczanin krakowski“, jak sam mówił o sobie i jak się sam z dumą podpisywał, poświęcił zbieractwu kilkadziesiąt lat swego życia. Autor „Starożytności historycznych polskich“ (1840 r.), „Ojczystych spominków“ (1845), „Skarbniczki archeologii naszej“ (1854 r.) przede wszystkim zaś „Opisu historycznego miasta Krakowa i okolic“¹ był istotnie najpracowitszym polskim szperaczem, czego dowodem jest stokilkadziesiąt tomów, pozostawionych przez niego archiwaliów, notatek i odpisów, stano-

¹ 1-sze wyd. z 1822 r. i następne noszą tytuł „Kraków i jego okolice“.



Ryc. 6. J. Matejko, „Zabudowania przy kościele św. Barbary w Krakowie“ (drzeworyt).

wiących niewątpliwie, jak słusznie podkreślił jego monografista, Stanisław Estreicher, „ostatnie *Silvae Rerum* jakie przeszłość nasza wydała w tak ogromnej ilości“. Przypominają one podobną pracę szperacką Matejki w Bibliotece Jagiellońskiej, w której oprócz Bielskiego wertował on księgi z drzeworytami i kodeksy z miniaturami, co było początkiem studiów nad „Ubioremami w Polsce“ a co zasilalo jego „Skarbczyk“.

Wszeczhronna erudycja Grabowskiego, w szczególności w zakresie Krakowa, przejawia się nie tyle w mozaikowości źródeł i pomników dziejowych ile w marginesowych dopiskach samego zbieracza i kopisty. Syntetyczne opracowanie dziejów polskiej sztuki, będącej przedmiotem szczególnego zainteresowania A. Grabowskiego, są jednak jeszcze i dla niego niedoścignionym, z czego zdawał sobie sprawę, dezyderatem naukowym. Natomiast miłość dla zabytków przeszłości, historyczny pogląd na rozwój sztuki i badawcza ciekawość historii narodu, czyniąc z Grabowskiego najstarszego miłośnika Krakowa, zbliżają go i wiążą z młodszym pokoleniem Łuszczkiewiczów, Szujskich i Matejków. „Trzeba pamiętać — pisze nazwany wydawca jego „Wspomnień“¹ — że zbierał w chwili, gdy widział archiwum krakowskie przykryte warstwą pajęczyn i pomiotu ptasiego: pierwszorzędne zbiory tynieckie nieumiejtnie przebrukowane; archiwa możnych rodzin (Zamoyskich) porzucone bez troski na poddaszu kościelnym, biblioteki klasztorne (Trynitarzy) sprzedawane na funty w kramikach pod Sukiennicami itp.“ Toteż jego „Albumy

¹ Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego, wyd. St. Estreicher, „Bibl. Krak.“, t. 40 i 41.



Ryc. 7. J. Matejko, „Uczta u Wierzyńki“. (St. Witkiewicz, Matejko. tabl. po s. 206.)

narodowe“ (jak je sam nazywa), „Iconotheca polska“, „Rękorysy Polaków“ (obejmujące akwarele, rysunki ołówkiem i piórkiem m. in. także prace Stachowicza, Stattlera, Łepkowskiego i Łuszczkiewicza) są swego rodzaju prototypem matejkowskiego „Skarbczyka“ i mogą niewątpliwie, podobnie jak ten ostatni, uchodzić za „inwentarz“ zabytków sztuki w Polsce, będący niewykorzystaną dotychczas kopalnią dla badań nad dawną sztuką polską.

Gdy zechcemy prześledzić całą drogę, jaką badania nad zabytkami sztuki przebyły począwszy od licznych artykułów popularnych w czasopiśmie z lat 30—50 XIX w., od malowniczych opisów podróży, poprzez terenowe prace inwentaryzatorskie opisowego i rejestracyjnego starożytnictwa aż do pierwszych źródłowych wiadomości w pracach Ambrożego Grabowskiego i pierwszych prób syntetycznych Żegoty Paulego i F. M. Sobieszczańskiego, musimy przyjść do przekonania, że obok wstecznej działalności szkoły historycznej krakowskiej (z Kalinką, Szujskim i Bobrzyńskim na czele) naukowa działalność Łuszczkiewicza, wywodząca się w znacznym stopniu z postępowego nurtu starożytniczego, zespalać się ściśle z praktyką,

ochroną zabytków i twórczością malarską wносиła elementy nowe, oparte o naukowe poznanie i dokładną analizę badanych zabytków.

Nade wszystko jednak swym znanstwem zabytków, przygotowaniem technicznym i historycznym, rozpoczął Łuszczkiewicz (jako członek Towarzystwa Naukowego) nową erę w gruntownych i realnych badaniach głównie nad średniowieczną sztuką polską, odkrywając w niej najbardziej istotne znamiona i odrębności stylowe. Zdobywając dla nauki nowe tereny, ogromny świat form i treści otwierał Łuszczkiewicz szerokie horyzonty dla dalszych badań, skoncentrowanych w „Komisji do badania historii sztuki w Polsce“ Akademii Umiejętności.

III.

Historyczne malarstwo Matejki powstaje równoległe z rozwojem nauk historycznych, w szczególności historią sztuki polskiej. Ideologia swoistego kultu dawności, oddiedziczona po romantyzmie, podbudowana studiami z zakresu archeologii narodowej czy starożytnictwa, pioniersko i samodzielnie odkrywająca poznawczą funkcję sztuki — przygotowała grunt pod budowę wielkiego gmachu twórczości Matejki w kierunku realistycznego malarstwa historycznego.

„Wobec ruchu jaki się obecnie u nas w malarstwie objawia (czytamy w przedmowie w pierwszych zeszytach „Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce“, wyd. przez A. U. w Krakowie od 1877 r.), dopomina się i przeszłość sztuki w kraju naszym o sąd sumienny, na starannych nau-

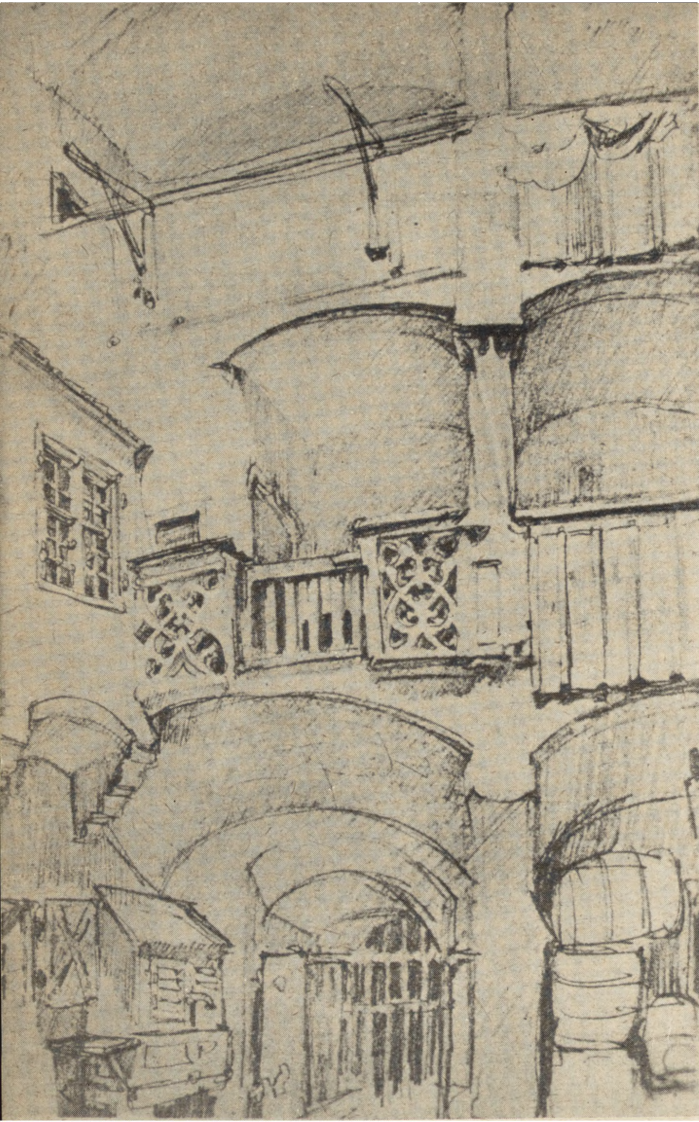
kowych badaniach oparty... Wychodząc z przekonania, że bez zbioru opracowanych umiejętnie zabytków, bez nagromadzenia rysunków dzieł sztuki. rozprzeczonych po obszarze kraju, bez wyciągów z akt i archiwów, napisanie gruntownej historii sztuki w nieskończoność odwlekać by się musiało: postanowiliśmy w rozciągnięciu tego programu ogłaszać materiał do takiej pracy, na teraz z epoki średniowiecza i wczesnego odrodzenia. Obojętność dla tego, co dotąd wskutek niedostatecznego zbadania terytorium, rozgłoszonym w sztuce stać się mogło, oglądanie się ciągle w ocenianiu zabytków na sąd obcych, sprawia, że zabytki nasze albo lekceważymy, albo tylko o tyle je szanujemy, o ile są starożytnością lub pamiątką“.

W związku z powyższą enuncjacją programową zarysowuje się wyraźniej stosunkowo mało doceniana także dla poznania złożonego „opus“ artystycznego Matejki, osobowość Władysława Łuszczkiewicza, którego wszechstronna działalność jako malarza, profesora, uczonego, popularyzatora wiedzy o dawnej sztuce polskiej, miłośnika historii zabytków starego Krakowa całkowicie uzasadnia twierdzenie Stanisława Tomkowicza, sztandarowego człowieka m. in. polskiego konserwatorstwa, że „bez Łuszczkiewicza nie byłoby Matejki“. W twórczości nauczyciela i jego ucznia skoncentrowały się bowiem dwa zasadnicze pierwiastki: artystyczny i naukowy; ten ostatni zaś w respektowaniu archeologicznej wierności, opartej o głęboką erudycję, kontrolowaną przez czynny związek z przedmiotem badań. Łuszczkiewicz wnosząc do malarstwa jako uczonego-znawca i badacz zabytków przeszłości wiedzę historyczną, wywarł niewątpliwie jako pedagog wpływ na swego ucznia-malarza a także badacza dawnej sztuki przyczyniając się do usystematyzowania jego wiadomości i pogłębienia ich studiami w samym środowisku krakowskim, w szkole Sztuk Pięknych i na wędrownych artystyczno-naukowych po kraju. Dzieła sztuki stają się z czasem dla genialnego ucznia, którego „umysłowość przystosowana była do pojmowania faktów konkretnych, dotykalnie ujętych rzeczy, form wyraźnych i rzeczywistych“ (jak to określa Stanisław Witkiewicz ¹), nieodzownym źród-

Ryc. 8. J. Matejko, „Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha“. (M. Treter, op. cit., s. 377; por. z ryc. 9).



¹ Stanisław Witkiewicz, Matejko. Lwów 1908. Nauka i Sztuka, t. IX.



Ryc. 9. J. Matejko. „Podwórze kamienicy krakowskiej“.

zach Matejki skoncentrowała się cała ówczesna wiedza o wielowiekowej sztuce polskiej, wiedza nie mająca nic wspólnego z antykwariatem czy rekwizytornią teatralną kosmopolitycznego malarstwa historycznego. Z żywego, twórczego przetwarzania nagromadzonego materiału zabytkowego rodzi się olbrzymi korowód postaci historycznych powołanych przez artystę do życia metodą realistycznych uogólnień. — Kwestia zależności od dziedzictwa artystycznego epok minionych nie istnieje tutaj w sensie naśladownictwa stylizatorskiego lub pseudostylowości. — Warsztat zabytkoznawczy Matejki jest zarazem twórczym warsztatem realistycznym, zależnym oczywiście od ideologii w toczącej się walce społeczeństwa klasowego, określającej również stosunek artysty do zebranego materiału artystycznego przeszłości. — Ideowa tendencyjność dzieł Matejki nie jest jednak nawet

łem i zarazem bodźcem, więcej, motorem jego malarstwa historycznego. — Przeszczepiając teorię romantycznej szkoły francuskiej i belgijskiej, Łuszczkiewicz, sam nie osiągnąwszy większych rezultatów w dziedzinie malarstwa historycznego, zachęcał do odtwarzania w obrazach naszej przeszłości, o której nie tylko czytał w pamiętnikach, kronikach i kodeksach, lecz którą widział przede wszystkim w zabytkach sztuki w najbliższym otoczeniu, w starodawnym Krakowie, uważając to właśnie miasto jako miejsce narodzin nowego malarstwa polskiego. W systemie teoretycznym ograniczonych klasowo poglądów na sztukę szukać należałoby niejednych cech wspólnych w dziełach historycznego malarstwa profesora i późniejszego mistrza.

Z tego warsztatu naukowego, z ugruntowanych naukowo studiów wielkiego zabytkoznawcy i historyka sztuki, jakim był Władysław Łuszczkiewicz, wywodzi się konkretność Jana Matejki, ujawniająca się w jego kompozycjach, w których sceny historyczne i osoby oraz całe ich otoczenie zawsze w określonym występują czasie i w określonej przestrzeni. Można śmiało powiedzieć, że w obra-

w pewnym momencie ilustracją pojęć panujących w stronnictwie szlachecko-arystokratycznych „stańczyków“, hołdujących teoriom historiografii o tendencjach antypatriotycznych i konserwatywnych. Poznając warsztat Matejki, z którego wyrasta jego żywa sztuka, poznajemy nie tylko ogromny wysiłek, jaki kryje się w jej utworach wielkich i najmniejszych, ale zbliżamy się do pracowni artysty wykazującej ogromne bogactwo form nabrzmiałych ludzką, narodową treścią.

IV.

Wywodząc się z nurtu starożytniczego, ściślej z jego szczególnych upodobań do rejestracji ikonograficznej, do słownictwa artystycznego, do leksyko-graficznych opracowań, do wzornictwa sztuki (w szczególności średniowiecznej i renesansowej), a obok tego do dokumentów i opisów kronikarskich — zbieractwo materiału zabytkowego (głównie w formie kopii) jest od najmłodszych lat Matejki pierwszym i najważniejszym elementem jego warsztatu.

Matejko już od najmłodszych lat na własną rękę, samorzutnie, gromadził materiały ikonograficzne tworząc jakby inwentarz rysowanych przez siebie zabytkowych obiektów, jak pomniki architektoniczne, obrazy, wyroby rzemiosła artystycznego, sprzęty, ubiory, zbroje, medale i pieczęcie, miniatury i t. p.

Ta podstawowa, najmniej jeszcze oryginalna praca starożytniczozabytkoznawcza, ma zasadnicze znaczenie dla dalszej twórczej pracy Matejki, dla matejkowskiego realizmu, tak w swej istocie odrębnego właśnie dzięki bezpośrednim bodźcom zabytków przede wszystkim Krakowa.

Narastanie tej „plastycznej“ wiedzy w kilkutysięcznym zbiorze zw. „Skarbczykiem“, słuszniej także „Słownikiem Matejki“, odbywa się w obliczu wspomnianych uprzednio przemian, jakie zachodzą wówczas w stosunku do zagadnień artystycznej przeszłości narodu, do całego dziedzictwa artystycznego i ochrony pomników kultury.

Związek sztuki z nauką i metoda historycznej rekonstrukcji przeszłości występują najwyraźniej we wstępnych pracach zabytkoznawczych, do których zaliczyć wypadnie w pierwszym rzędzie album p. t. „Ubiory w Polsce“ (ukończony w 1860 r.). Dzieło to o 648-iu miniaturowych figurkach, to nie tylko niezastąpione studium kostiumologiczne (odpowiednik plastyczny w pewnej mierze dykcjonarza Ł. Gołębiowskiego¹), ale także obraz obyczajowości w przeciągu 5-iu wieków, obraz, w którym człowiek przedstawiony w zespolach figuralno-historycznych, żyje indywidualnym życiem, ma swoje „historyczne“ oblicze, tworząc jednocześnie zbiór typów dobranych według czasów, warstw społecznych i odrębnych zwyczajów w modzie i akcesoriach. W „Ubiorach“, powtarzających pozornie schemat w tematach takich jak dwór, duchowieństwo, magnaci, szlachta, mieszczaństwo, uczeni, rycerstwo, cechy i bractwa, żydzi czy włościanie, rozpoznać możemy znane z grobowców, pomników i płyt, z obrazów, rycin w kronikach i kodeksach, z medali, pieczęci, z witrażów, sztychów i drzeworytów — portrety i wizerunki królów, możnowładców, duchownych, uczonych i in., wypełniających później wielkie kompozycje historyczne twórcy „Hołdu pruskiego“. Przykładowo jedynie jako źródła wymienić

¹ Ł. Gołębiowski, Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, 1830.

można królewskie grobowce wawelskie, portrety biskupów krakowskich z krucżganków franciszkańskich i kalwaryjskiego klasztoru, miniatury Kodeksu Behema, Pontyfikału Erazma Ciołka, Liber Geneseos Szydłowieckich, drzeworyty z kronik Miechowity, Marcina Bielskiego i M. Strykowskiego, obrazy jak „Bitwa pod Orszą“, Wjazd Potockiego do Stambułu albo cykl obrazowy Jana Suessa z Kulmbachu, kolekcję rycin A. Grabowskiego, zbiór drzeworytów Józefa Muszkowskiego, Historię wojen szwedzkich Puffendorffa, „Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia“ Przedzieckiego i Rastawieckiego, pomniki mieszczan krakowskich z kościoła Mariackiego, przede wszystkim zaś (o ile chodzi o postacie z końca XV w.) ołtarz Wita Stwosza. Ogromna galeria czytelnych w zabytkach figur świadczy zarówno o pionierskiej znajomości dzieł dawnej sztuki polskiej jak i o odkrywczowo-twórczej pracy.

Analizując pod tym kątem widzenia zarówno wielkie kompozycje historyczne jak i obrazy, w których w ogóle odzwierciedla się owa rzeczywistość zabytkowa oraz wymieniając bez względu na chronologię i „hierarchie“, a tylko przykładowo, kilkanaście dzieł Matejki takich jak „Karol Gustaw i Starowolski przed grobem Łokietka“, „Kazanie Skargi“, „Rejtan“, „Batory pod Pskowem“, „Hołd Pruski“, „Śluby Jana Kazimierza“, „Zawieszenie dzwonu Zygmunta“, „Jan Kazimierz na Bielanach“, „Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki“, „Alchemik Sędziwoj“, „Wyrok na Matejkę“, „Ociemniały Wit Stwosz“, „Uczta u Wierzyńka“, „Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha“, „Śmierć Tęczyńskiego“, „Śmierć Przemysława“, „Gamrat i Stańczyk“, „Wyjście Żaków krakowskich“, „Dzieje cywilizacji w Polsce“ — widzimy na wielu i różnych etapach twórczości Matejki wszędzie i zawsze najdokładniejsze studium realiów, najtrafniejszy wybór elementów tworzywa, określoność form i najwyższe poczucie jakości materialnej. Wszechstronność i „kompleksowość“ badawczo-artystyczna twórcy wymienionych przykładowo konstrukcji obrazowych obejmuje zarówno monumentalne dzieła architektoniczne, wnętrza, fragmenty i detale, jak i wszelkie dekoracje, tkaniny, sprzęty, naczynia, ubiory, przedmioty użytkowe, zbroje, biżuterie, słowem wszelkiego rodzaju zabytki, które Matejko porządkuje, organizuje i w jeden organizm stylowy ze sobą wiąże, tworząc w ten sposób z realistycznego studium realiów, z dziedzictwa kulturalno-artystycznego, nowy, choć zrekonstruowany, świat kształtów dla nowych, własnych treści. Wydaje się, że właśnie z przejęcia metod ówczesnych badań historycznych i starożytnicznych artysta, poprzez mozolne studia, kopie, szkice, rysunki, dochodził do prawdziwego ujmowania zjawisk sztuki zaginionej lub nieobecnej w świadomości ówczesnego społeczeństwa. Wydaje się też, że rekonstruowanie przeszłości drogą adaptacji form istniejących w najbliższym otoczeniu artysty, w środowisku krakowskim, stało się niejako dokumentacją naukową każdej koncepcji artystycznej Jana Matejki jako miłośnika, badacza a także opiekuna zabytków.

Ze skarbnicy „starożytnego“ Krakowa, posiadającego w zabytkach niejako widome kształty polskiej sztuki, „klejnoty (jak pisał Kremer) familijne każdego narodu“, czerpie Matejko pełną dłońią materiał do swych dzieł od lat najmłodszych. Gdybyśmy mogli zgromadzić realia, jakimi posługiwał się on w swych obrazach, powstałoby jedyne w swoim rodzaju muzeum, do którego można było by odnieść klasową ideologią natchnione słowa Wincentego Pola¹. „Potrzeba nam wizerunków ruin, zamków, chat, dworów i kościołów, rysunków medali starożytnej Polski, pieczęci koronnych, ruskich i litewskich,

¹ Wincenty Pol, O malarstwie i jego żywiołach w kraju naszym, 1839.

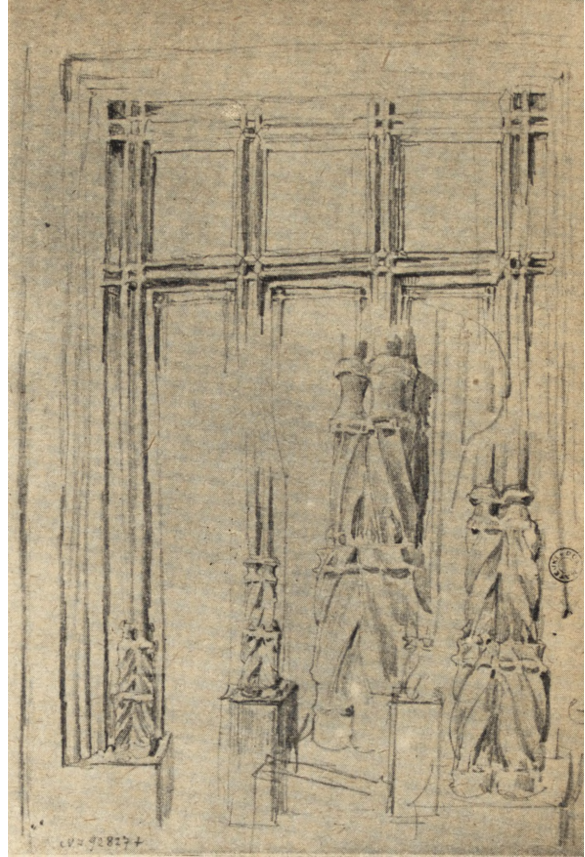
klejnotów ziem, miast i rodzin szlacheckich; potrzeba nam posiadać jak najzupełniejsze zbiory portretów historycznych, obrazów, rycin i cacek, rysunków strojów i ryszunków, wizerunki grobów i mogił, nagrobków i widoków ziemi, wizerunków świętych i głośnych w kraju obszarów i całego widoku drewnianej i murowanej Polski... Zbiory podobne stałyby się u nas abecadłem historycznym malarstwa". Autor ostatniej większej monografii o Matejce, Mieczysław Treter¹, pisze wręcz, że „nie duch Krakowa emanował z siebie Matejkę, tylko Matejko stworzył Kraków t. j. ten Kraków, jaki dopiero w matejkowskiej epoce zyskał swoją specyficzną fizjonomię, Kraków, który dopiero przez pryzmat ducha Matejki i jego twórczości nabrał w duszy każdego Polaka świetnego blasku i barw nieopisanych...“

Nie ulega jednak dziś dla nas wątpliwości, że środowisko społeczne, jak i rzeczywistość historyczna właściwego czasu, znajduje i znaleźć musi w każdym dziele sztuki wierne odbicie, że Kraków stał się dla Matejki najbardziej pożądanym tworzywem. Tu bowiem istotnie skupiła się niemal cała pomnikowa przeszłość kraju, głównie (nie jedynie) tutaj każdy dokument historyczny i archeologiczny (w najszerszym rozumieniu) miał z natury rzeczy artystyczne znaczenie. Można więc zgodzić się jeszcze ze zdaniem M. Sokołowskiego, że Matejko „był jedynym, na którego dziełach znać wieki naszej historii“, nie podobna zaś podpisać się pod wypowiedzią tego historyka sztuki, że był on „wielkim strażnikiem naszych grobów“.

Zastanawiając się bowiem nad zagadnieniem, czy istotnie artystyczny i naukowy stosunek Matejki do przeszłości, do jej pomników i zabytków sprawił, iż „od niego (jak chce Sokołowski) w istocie rzeczy datuje się poczucie u nas ich wartości i znaczenia“ oraz czy „on był tym, który twórczością i życiem otworzył odnośnie do pomników przeszłości oczy naszego pokolenia“ musimy również powołać się na działalność kolekcjonersko-archiwalną Ambrożego Grabowskiego, a przede wszystkim badawczo-naukową Władysława Łuszczkiewicza, który bezpośrednio miał wpływ na ukształtowanie się kierunku twórczości artystycznej Matejki, w czym największą rolę odegrało środowisko krakowskie.

V

W zestawieniach ważniejszych dat z życia i twórczości Jana Matejki, obok kalendarza jego dzieł, wymienia się szereg pozycji, odnoszących się do „konserwatorskiej“ działalności mistrza. Pod rokiem 1869, w którym artysta zwie-



Ryc. 10. J. Matejko, „Okno zamku na Wawelu“. Studium. (Ze zb. Domu Matejki w Krakowie.)

¹ Mieczysław Treter, *Matejko*. Warszawa-Lwów 1939.



Ryc. 11. J. Matejko, „Fragment z ołtarza Wita Stwosza”. Studium. (Ze zb. Domu Matejki w Krakowie.)

dza Przemysł, Żółkiew, Podhorce (dokumentując pobyt tamże w rysunkach i studiach), figuruje otwarcie grobu Kazimierza Wielkiego na Wawelu; rok 1872-gi przynosi spór z d-rem Mayerem o kaplicę Wąsowiczów na Wawelu; w 1875 r. bierze Matejko czynny udział w pracach T. Prylińskiego przy restauracji Sukiennic; w 1877 uczestniczy przy otwarciu grobu Batorego; w tym samym roku w związku z topograficznymi studiami terenu bitwy pod Grunwaldem, zwiedza Malbork, Gdańsk i Toruń; w 1878 występuje do konserwatora krakowskiego w sprawie burzenia ołtarza w kaplicy królewskiej na Wawelu z żądaniem wstrzymania robót; rok 1883 przynosi spór z konserwatorem o orła w Bramie Floriańskiej, interwencję u kapituły i w konsystorzu w sprawie w. ołtarza na Wawelu i ołtarza w kaplicy zamkowej; w 1886 r. bierze udział w pracach Komisji Odnowienia Wawelu; w 1887 r., studiując otwarte groby królowej Jadwigi i kard. Oleśnickiego, najżywiej interesuje się zamierzonym burzeniem gmachu szpitala św. Ducha i wystosowuje w tej sprawie, w następnym roku, ultymatywne pismo do Rady m. Krakowa; rok 1889 zaznacza się udziałem artysty w pracach Komitetu restauracji kościoła Mariackiego i pracą nad kartonami do polichromii tegoż; w 1892 r. z powodu nieuwzględnienia jego petycji w sprawie darowania mu kaplicy szpitala św. Ducha na muzeum zręka się

godności obywatela honorowego, zwraca dyplom i berło, zapowiadając, że nigdy dzieł swych wystawiać w Krakowie nie będzie. Jeszcze w 1893 r. (roku śmierci) bierze udział w pracach Komitetu Wawelskiego, proponując Wydziałowi Krajowemu nabycie swych zbiorów dla Muzeum w Krakowie lub Lwowie. Rozpatrując (jedynie szkicowo) działalność Matejki w dziedzinie opieki nad zabytkami należy zaznaczyć, że już sam kierunek twórczości artysty dążący do „unaukowanej sztuki“ w oparciu o studia i badania wyznaczał postawę jego wobec pomników przeszłości. Budząca się w pierwszych dziesiątkach lat ub. w. myśl konserwatorska, związana najściślej z warsztatem zabytkoznawczym pierwszych badaczy sztuki głównie inwentaryzatorów, zmierzających nie tylko do dokładnego poznania narodowej przeszłości w dziedzinie sztuki, ale także do ich zachowania, utrwalenia i przekazania następnym pokoleniom, nie mogła w życiu i twórczości Matejki „bez reszty oddanej narodowej służbie“, jak mówi Juliusz Starzyński, nie zaznaczyć się wielu (tylko częściowo zarejestrowanymi) aktami w sprawach konserwatorskich. Ale były one dla Matejki nie zawsze i nie tylko autorytatywną interwencją lub sporem o wybór metod konserwatorskich, albo nawet walką polityczno-klasową w kwestiach utrzymania danego obiektu zabytkowego dla

jego treści ideologicznych. Problem „konserwatorski“ u Matejki przedstawia jeszcze inny bodaj najważniejszy aspekt. Z jednej strony bowiem praca Matejki idzie w kierunku odtworzenia rzeczywistości historycznej w konkretnych formach, co widoczne jest w całej jego twórczości malarskiej, z drugiej zaś strony ten kierunek w zetknięciu się z rzeczywistością zabytkową doznaje nowych bodźców, czysto artystycznych, prowadzących do powiązania zabytkowych wartości z jego własnymi koncepcjami (nazwijmy je roboczo) artystyczno-konserwatorskimi. Matejko rozporządzając ogromną skalą apercycji i wyjątkowo dokładną umiejętnością interpretacji stylów nie uznawał form martwych: wchodził niejako w organizm zabytkowy z pełną świadomością artystycznego przeobrażenia w nim tych elementów, które wydawały się mu, genialnemu twórcy, zastępte lub zamarłe. Oczywiście proces ten inaczej będzie się przedstawiał w zagadnieniach tego rodzaju jak zastąpienie gipsowego orła na Bramie Floriańskiej nowym, odpowiadającym stylowi tego zabytku, inaczej znów gdy sam Matejko interweniuje w sprawie w. ołtarza katedry wawelskiej wzywa kapitułę katedralną, aby nie niszczyła go i niepotrzebnych „nowości“ nie wprowadzała, gdyż „nie jesteśmy bogaci zbytnio, ani dzieł sztuki u nas za wiele. Pielęgnujmy te resztki, jeśli nie chcemy sprowadzać podejrzeń, że zasady i doktryny dzisiejszego nihilizmu przyjmują się sui generis między nami“. „Dość już jest rzeczy (kończy list do konserwatora Łepkowskiego w 1873 r.) albo poniszczonych lub nieudolnie załatwionych. Przychodzi mi pomimo woli na pamięć: róg wielicki, nakrycie dzwonnicy Zygmuntońskiej na Zamku, dawniej nieszczęśliwe ustawianie posągu księdza Skargi, krata w kaplicy św. Trójcy itd. Jeżeli tak dalej pójdzie doczekamy się w krótkim czasie przeobrażenia, które może zresztą z najlepszymi sprawdzają się chęciami, a które jednak najbardziej dotąd wrogie okoliczności krajowe nie zdołały dokonać“. Najwyższym jednak gniewem i oburzeniem zapłonę, gdy pomimo jego protestów i argumentów za utrzymaniem przynajmniej kaplicy zabytkowego szpitala św. Ducha Rada Miejska zabytek ten skazała na ostateczną zagładę. „Oby kiedyś, powie Matejko, w ostatniej godzinie zastali Chrystusa Pana miłosierniejszym dla siebie, niż oni okazali się i okażą względem czcigodnych murów Krakowa“. Konfliktów tych nie można, jak słusznie zauważono, brać na karb trudnego charakteru artysty ani też jako wynik rozgrywek politycznych. Wynikały one bowiem z pełnej świadomości wartości pomników krakowskich, którym Matejko jako artysta i znawca przydawał nowe elementy. Tak było z głowicami słupów arkadowych w czasie restauracji Sukiennic, z takiego

Ryc. 12. J. Matejko, „Fragment z ołtarza Wita Stwosza“. Studium. (Ze zb. Domu Matejki w Krakowie).



poglądu wyłoniły się zmiany i dopełnienia architektoniczno-rzeźbiarskie w kościele NMP (chórek w prezbiterium, figury proroków, belka pod krucyfiksem na tarczy itp.), przede wszystkim zaś projekt i wykonanie w nim polichromii, która może być największym świadectwem archeologiczno-artystycznych dociekań i przemyśleń mistrza, a zarazem kluczem do rozszyfrowania i wyjaśnienia konserwatorstwa Jana Matejki.

