



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297897

MATEJKO



TABL. I. PORTRET WŁASNY (RYS. OŁ.).

Wł.: Maria z Kirchmayerów Nowińska, Warszawa.

MATEJKO

OSOBOWOŚĆ ARTYSTY
TWÓRCZOŚĆ
FORMA I STYL

385 RYCIN W TEKŚCIE I 40 TABLIC
ORAZ 2 TABLICE SYNCHRONISTYCZNE



NAPISAŁ MIECZYSLAW TRETER

KSIĄŻNICA - ATLAS * LWÓW - WARSZAWA

STO EGZEMPLARZY NUMEROWANYCH ODBITO NA PAPIERZE KREDOWYM

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

III. 15. 151.

WYDAWCA: KSIĄŻNICA-ATLAS S. A. LWÓW, CZARNIECKIEGO 12 — WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 59
SKŁAD I DRUK TEKSTU I TABLIC BARWNYCH VII, IX, XX, XXV, XXVII, XXXIV, XXXVI,
I JEDNOBARWNYCH III, VI, VIII WYKONAŁA DRUKARNIA W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE.
TABLICE I, II, IV, V, X DO XIV, XVI, XVII, XIX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI
DO XXXIII, XXXV, XXXVII, XXXVIII ROTOGRAWIURĄ JEDNOBARWNA I TABLICE XVIII, XXX,
ROTOGRAWIURĄ BARWNA WYKONAŁA DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE. TABLICE XV, XXII, XXXIX,
DRUKIEM BARWNYM OFFSETOWYM ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH S. A. KSIĄŻNICA-ATLAS WE LWOWIE

COPYRIGHT 1939 BY S. A. KSIĄŻNICA-ATLAS, LWÓW

PRINTED IN POLAND

2839

Akc. Nr.

419 / 48

PRZEDMOWA

*K*iedy Jan Matejko, ów "wielki malarz państwowości polskiej w dobie świetności Rzeczypospolitej", zszedł do grobu, złożono także twórczość jego w lamusie przeszłości, w "skarbnicy" cennych narodowych pamiątek. Nowe artystyczne hasła, nowe w sztuce prądy, które z konieczności musiały przeciwstawić się dawnym prądom i hasłom, zepchnęły jego wielką postać na plan dalszy, nieledwie ostatni.

A kiedy równo w lat 25 po zgonie artysty ziściło się największe i najgorętsze marzenie jego tak pracowitego i ofiarnego życia: zmartwychwstanie Polski — przypomniano sobie jego artystyczną spuściznę, ale po to jedynie, ażeby zaliczyć ją do środków pomocniczych przy szkolnej nauce w zakresie dziejów ojczystych. Bo twórczość Matejki uważano już wtedy za martwą niejako pozycję w naszej sztuce.

Czczono w nim wielkiego Polaka-patriotę z okresu niewoli, nazywano go czasem genialnym, ale bezkrytycznie, bez przekonania, na wiarę słów cudzych, dla uszanowania rodzimej tradycji. Podobnie za życia Matejki wielbiono w nim znakomitego obywatela, ofiarowano mu nawet berło, które artysta skwapliwie przyjął jako symbol "rządu dusz", zgłębiano historiozoficzną treść jego kompozycji, ale zlekceważono jego artyzm, nie usiłując ocenić go ze stanowiska czysto estetycznego. Z biegiem czasu znaleźli się nawet tacy, którzy, uznając zresztą w Matejce narodowego bohatera o wielkich zasługach społecznych, odsądzili go od wszelkiej niemal wartości artystycznej.

I stało się z twórcą "Grunwaldu" prawie to samo, co stało się, wedle słów Karola Szymanowskiego, z Chopinem: "Przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina-bohatera narodowego,

nie był on nigdy w całej pełni rozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej. Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej, twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko”...

Ów sentymentalizm sprawił, że z chwilą gdy historiozoficzne idee i archeologiczne matejkowskie rekwizyty straciły swoją dawną moc bezpośredniego oddziaływania na serce Polaka — twórczość Matejki znalazła się jak gdyby poza nawiasem tego, co w sztuce naszej jest naprawdę trwałe, żywotne i naprawdę własne.

Rok jubileuszowy dopiero uprzytomnił niejednemu, że rasowo polski artyzm Matejki, choć tak bardzo inny od francuskiego (bo samodzielny i na swoistej ekspresji oparty), jest czymś, co stanowi dla nas wartość bezsprzeczną i wielką. Dla nas, a może nie tylko dla nas, bo i dla sztuki światowej w ogóle, jako osobliwy a potężny wyraz głęboko czującej ludzkiej jednostki, wyraz osiągnięty tymi samymi środkami, którymi wypowiadali się najwybitniejsi malarze różnych czasów i różnych narodów.

W ciągu półwiecza niemal, jakie dzieli nas od chwili zgonu Matejki, sztuka europejska a z nią i polska ulegała licznym przeobrażeniom.

Zanikły resztki idealistycznego akademizmu, który jeszcze za życia Matejki wiódł suchotniczy żywot w murach niejednej artystycznej uczelni; zatriumfował realizm, przekształcił się potem w naturalizm, którego subiektywna odmiana w postaci francuskiego impresjonizmu opanowała z końcem XIX wieku sztukę całego świata; zjawiała się wkrótce silna przeciw niemu reakcja, znana pod nazwą kubizmu, i w ostatecznych konsekwencjach doprowadziła do sztuki abstrakcyjnej; niemal równocześnie powstał we Włoszech futuryzm, w Niemczech ekspresjonizm, podkreślający na powrót doniosłe znaczenie wyrazu oraz swoiście pojmowanego tematu w sztuce. Dziś, w dobie sur-realizmu, jesteśmy świadkami ostatecznego przeżywania się czysto formalnego estetyzmu i hasła ”sztuka dla sztuki”, domagamy się sztuki żywej i z życiem naszym silnie związanej: wierzymy w to i wiemy, że same

elementy artystycznego rzemiosła i formy nie wypełniają jeszcze bez reszty całego, twórczego dzieła sztuki.

Po tak bogatej ewolucji możemy spojrzeć teraz innym okiem na twórczość artystyczną Matejki — trzeźwiej, obiektywniej, spokojniej, bo patrząc na Matejkę w perspektywie historycznej nie ulegamy już sugestii jego patriotycznej ideologii i historiozofii, ani też nie uważamy go jedynie za "wielkiego przedstawiciela dążeń do opanowania prawdy i życia w malarstwie", gdyż rozumiemy, że twórca "Bato-rego" inne miał cele na oku.

Takim dzisiejszym "spojrzeniem" na osobowość artysty i na rodzaj jego twórczości pragnie być moje studium o Matejce. "Spojrzaniem dzisiejszym" — bo ze stanowiska współczesnej psychologii indywidualnej, genetycznej, oraz charakterologii, jeśli idzie o osobowość Matejki, a ze stanowiska estetyki jako ogólnej nauki o sztuce, jeśli idzie o jego twórczość malarską, o jej formę i styl.

Dlatego czytelnik nie znajdzie w tej książce ani szczegółowo opowiedzianej biografii artysty, ani wyliczenia wszystkich jego prac, ani opisu ich treści, ani też szkolnej analizy poszczególnych utworów. Postawiłem sobie zadanie odmienne: na podstawie szeregu uprzednich analiz starałem się dać czytelnikowi w ostatecznym wyniku tylko syntetycznie opracowany obraz twórczej osobowości Matejki na tle epoki i współczesnej mu sztuki europejskiej, a więc scharakteryzować jego sztukę drogą wyjaśnienia jej genezy, określenia środków wyrazu i znamion stylu.

Rezygnując z wielu ambicji autorskich uwzględniłem w szerokiej mierze zarówno bezpośrednio zwierzenia artysty, zawarte w jego listach, jak i inne dokumenty epoki, czy to w postaci "Wspomnień" I. P. Jabłońskiego, czy różnych opinii współczesnych, zwłaszcza głosów prasy francuskiej z tych lat, kiedy Matejko wystawiał swe dzieła w Paryżu. Głosy te, dzisiaj nieznane, bo zapomniane, pouczają nas dokładniej o tym, jak reagowało na główne dzieła Matejki środowisko mu obce, paryskie, przodujące i dawniej i teraz sztuce całego świata.

★

★

★

W niezmiernie trudnych warunkach pisania tej książki korzystałem wiele z pomocy i ułatwień ze strony różnych osób i instytucji. Raczą tedy przyjąć gorące moje podziękowanie pp.: Prof. dr Zygmunt Batowski w Warszawie, dyrektor Zakładu Nar. im. Ossolińskich dr Ludwik Bernacki we Lwowie, dr Helena Blumówna we Lwowie, konserwator Biblioteki Polskiej dr Czesław Chowaniec w Paryżu, kustosz Muzeum im. XX. Lubomirskich prof. dr Mieczysław Gębarowicz we Lwowie, kustosz Galerii nar. m. Lwowa dr Jerzy Güttler, prof. Władysław Jarocki w Krakowie, kustosz Muzeum XX. Czartoryskich doc. dr Stefan Komornicki w Krakowie, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie prof. dr Feliks Kopera, dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej dr Edward Kuntze w Krakowie, prof. dr Zygmunt Lisowski sekretarz gen. Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie dr Stanisław Lorentz, prezes Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa dr Józef Muczkowski, dyrektor Domu i Muzeum J. Matejki Maciej Szukiewicz w Krakowie.

M. T.

I

O MALARSTWIE HISTORYCZNYM XIX W.

Grandissima opera del pictore sarà l'istoria.
L. B. Alberti (1404—1472).

Czy malarstwo historyczne, które po roku 1830 opanowało sztukę wszystkich krajów europejskich na lat co najmniej 50, zrodziło się nagle i niespodziewanie jako osobliwy wyraz kultury XIX w.?

Czy było ono istotnie czymś zupełnie nowym, świeżym i oryginalną zdobyczą tego artystycznego pokolenia, które wystąpiło na widownię dziejową po wielkiej rewolucji francuskiej?

Czy twórczość Jana Matejki była także czymś niespodziewanym zupełnie, co nagle i bez przygotowania zaświeciło jak ognisty meteor na ciemnym jeszcze wtedy firmamencie polskiej sztuki?

Mógłby tak mniemać powierzchowny obserwator rozwoju kultury i sztuki ubiegłego wieku opierając się może na opiniach niektórych ówczesnych krytyków i malarzy — ale byłby w grubym błędzie.

Jednostki najbardziej wtedy zainteresowane, a więc zwolennicy malarstwa historycznego, zarówno u nas jak i u obcych, upatrywali w nim nową zdobycz; wierzyli w to głęboko, nawet wtedy jeszcze, kiedy cały ten kierunek przeżył się i zaczynał należeć do przeszłości.

Oto np. opinia Matejki z lat osiemdziesiątych: "Pokolenia dzisiejszych czasów nie rozumieją naszej sztuki, bo to są nowe zdobycze, a każda nowość budzi niewiarę albo lekceważenie; my Polacy pracujemy na przyszłość i dopiero przyszłość nas cenić będzie! Francuzi mają swego Delaroche'a i on dla nich wszystkim! My jednak Polacy poszliśmy dalej, bo stworzyliśmy *prawdziwe* historyczne malarstwo na podstawie historiozofii i dlatego nas dziś nie rozumieją jeszcze" (r. 1888).

Tak mniemał Matejko w czasach, kiedy Delaroche († 1856) dla Francuzów dawno już przestał być "wszystkim" i kiedy nasz twórca "Joanny d'Arc" (1886) nie: *jeszcze*, ale: *już* nie mógł liczyć na zrozumienie, nie tylko we Francji, ale nawet w Polsce.

Malarstwo historyczne jest równie dawne jak świeckie malarstwo tematowe, a więc sięga co najmniej średniowiecza, jeśli pominiemy inne dzieła tego typu, spotykane już w sztuce egipskiej, a potem w Grecji i Rzymie doby starożytnej.

Genezy jego szukać należy w średniowiecznych miniaturach iluminowanych rękopisów, we wzorowanych na nich często *tapisseries historiées* (wiadomo np. że robił to m. in. słynny tkacz paryski drugiej połowy XIV w., Nicolas de Bataille), które wykonywały w dużej ilości słynne tkackie warsztaty w Paryżu, Arras, Tournai, Brukseli, Tours, Mantui, Ferrarze, nieco później we Florencji, Beauvais, Aubusson, w paryskiej Manufacture des Gobelins, w Audenarde i w wielu innych miejscowościach, a w XVIII wieku w różnych pozostałych krajach od Madrytu aż po Petersburg.

Rodowodu tego malarstwa należy też szukać w grafice, w licznych rycinach, których celem było sławienie czynów wojennych i ilustracja dziejowych wydarzeń, dawnych i współczesnych.

Wystarczy przypomnieć choćby ryciny *Dürera* i wzorowane na nich tapiserie, wystarczy przytoczyć nazwiska takich malarzy, jak Charles *Lebrun* (1619—1690) i *Rubens*, którego styl specyficznie malarski opanował po r. 1640 wszystkie europejskie wytwórnie tapiserij, wypierając dawniejszy styl *Poussina*.

Owe arrasy i gobeliny pozostawały w ścisłej zależności od stylu malarstwa określonej epoki, ale nawzajem wielkie historyczne kompozycje malarskie, które miały zdobić ściany reprezentacyjnych pałaców właśnie w zastępstwie tapiserii, zbyt kosztownych i wymagających zbyt długiego czasu na ich wykonanie (trwało to nieraz lat 10 a czasem i więcej), wzorowane były często na tych właśnie dekoracyjnych tkaninach.

Stąd ów pokrewny styl dekoracyjny, operujący jednak umiejętnie efektami perspektywy i nadzwyczajnej plastyki, stąd też zamiłowanie do owych olbrzymich wymiarów płócien historycznych. Ch. *Lebrun* maluje np. *La Bataille d'Arbelles* w wymiarach: 4.70 m na 12.63 m, a jedną kompozycję — dla król. manufaktury w Gobelins — *Le passage du Granique*: 4.70 × 10.26 m.

We Włoszech powstają ogromne kompozycje historyczne przede wszystkim w Wenecji, w *Palazzo Ducale*, gdzie *Gentile Bellini* (1427—1507), z którym współpracuje brat jego *Giovanni* (1428—1516), staje się wprost twórcą malarstwa historycznego szkoły weneckiej.

Gentile Bellini, który bawił czas pewien na dworze sułtana Mahometa II w Konstantynopolu, jest autorem całego cyklu wielkich obrazów na temat legendy św. Marka, Cudu św. Krzyża, Relikwii św. Krzyża zatopionych w wodzie itd. Motywy te dały mu sposobność do przejawienia wysokiego kunsztu malarskiego, jaki artysta ten posiadał. W przeciwieństwie do malarzy szkoły florenckiej (*Massaccio*, *Ghirlandaio*, *Fra Filippo*), którzy w analogicznych tematowo obrazach opierali się na architektonicznej konstrukcji, na linii, podkreślającej plastykę figur, grup, *Bellini* tworzy swe kompozycje na zasadach czysto malarskich, na kontraście światła i cienia oraz zimnych i ciepłych tonów barwnych. Jego "Procesja na placu św. Marka" zdumiewa dobitną cha-



J. DOM. ROBUŠTI: BITWA POD SALMORE.

Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



2. UCZNIOWIE PAWŁA VERONESE: PAPIEZ ALEKSANDER III I DOŻA ZIANI WYSYLAJĄ
POSŁÓW DO F. BARBAROSSY.

Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

rakterystyką twarzy, umiejętnością operowania tłumem i darem uzmysłowienia tego świetnego przepychu, jaki cechował zawsze w Wenecji wszystkie uroczyste wystąpienia Królowej Lagun. Obaj bracia umieli w swych obrazach przy uwzględnieniu perspektywy nie tylko liniowej, ale i powietrznej uplastyczyć charakterystyczny czar architektury weneckiej, prawdę indywidualnego życia, a choć byli dokładni w sposobie odda-



3. L. DA PONTE BASSANO: PAPIEŻ WRĘCZA DOŻY POŚWIĘCONĄ ŚWIECĘ WOSKOWĄ.
Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

wania szczegółów, umieli harmonizować wszystkie elementy obrazu w jedną zwartą całość.

Zachowane ich prace (Gent. Belliniego w akademii weneckiej, a Giambellina "Przyjęcie posłów weneckich przez Sułtana" — w galerii Louvre'u) stanowią największe arcydzieła tego "historycznego" typu, który stał się potem najlepszym wzorem dla wszystkich malarzy historycznych następnych pokoleń, aż po wiek XIX włącznie.

Dlatego, choć nie wszyscy późniejsi artyści z tych wzorów chcieli i umieli korzystać — należało o nich wspomnieć tu nieco obszerniej.

Sala *del Maggior Consiglio* w pałacu Dożów to pierwsza wielka galeria obrazów historycznych; opowiadają one dzieje papieża Aleksandra III, doży Sebastiana Ziani i czwartej wyprawy krzyżowej, uwieńczonej zdobyciem Zary i Konstantynopola za czasów doży Enrico Dandolo w XII wieku.



4. TINTORETTO: POSŁOWIE WENECCY ŻĄDAJĄ W IMIENIU PAPIEŻA ALEKSANDRA III
ZAWARCIA POKOJU.

Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

Dawniej istniały tam inne świetne obrazy i freski, również opowiadające o przeszłości Wenecji. Autorami ich byli, prócz braci Bellinich: *Tycjan*, *Vivarini*, *Pisanello*, *Gentile da Fabriano*. Pożar, jakiemu uległ *Palazzo Ducale* w r. 1574 i 1577, zniszczył jednak wszystko.

Cały zastęp mistrzów z *P. Veronese* i *J. Tintoretto* na czele przystąpił tedy do ponownego ozdobienia wnętrza tej wspaniałej sali, z górną 15 m wysokiej, 25 m szerokiej a 54 m długiej. Freski ze względu na klimat Wenecji zastąpiono płótnami.



5. PALMA IL GIOV.: PAPIEŻ I DOŻA UPOWAŻNIAJĄ KS. OTTONA DO ZAWARCIA POKOJU.

Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Alinari).

Owoce ich pracy jest 31 malowideł historycznych na stropie i 20 innych większych na obu ścianach dłuższych. Na ścianie poprzecznej, nad tronem dożów, umieszczony jest tam największy obraz świata (wymiary: 7 m × 22 m) — *Il Paradiso*, pędzla Jakuba Tintoretto i syna jego Dominika.

Rzućmy okiem na niektóre bodaj przykłady tego historycznego malarstwa.

Oto „Bitwa morska pod Salvore” (*D. Robusti*) obraz, który ma nam dać wrażenie zamętu, walki, chaosu i niepokoju — osiąga w zupełności swoje zadanie: składa się on z mnóstwa drobnych epizodów na tle statków wojennych, ich masztów, sznurów i wioseł, tak że w tej gęstwinie kresek oraz plam ciemnych i jasnych oko daremnie, z bliska czy z daleka, szuka punktu oparcia dla zorientowania się w całości przedstawionej sceny.

„Aleksander III i doża Ziani wysyłają posłów do Fryderyka Barbarossy”: Dzieło



6. F. ZUCCARI: FRYDERYK BARBAROSSA KORZY SIĘ PRZED PAPIEŻEM.
Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



7. ALIENSE: DOŻA E. DANDOLO KORONUJE HR. BALDWINA.

Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

uczniów Pawła Veronese. Moment, zdawałoby się, nader poważny, doniosły. W oczy rzuca się jednak przede wszystkim zbity, niesforny tłum; właściwa scena zajmuje najwyżej czwartą część obrazu.

Dopiero w obrazie Leandra *Bassano* ("Papież wręcza doży poświęconą świecę woskową"), pomimo naiwnej gestykulacji u wielu postaci, hieratyczny układ figur na dru-

gim planie dobrze podkreśla uroczystość chwili. Twarze zindywidualizowane wprowadzie, ale pozbawione wszelkiego wyrazu i udziału w akcji.

W kompozycji *Tintoretta* ("Posłowie weneccy u cesarza żądają w imieniu papieża zawarcia pokoju") zdumiewa przestrzeń, naturalny, dobrze jednak przemyślany układ figur w prawej części obrazu, a nade wszystko charakter powagi i dostojności, nadany obu postaciom posłów, które górują nad wszystkim i nad wszystkimi, nie wyjmując samego cesarza, osadzonego w cieniu, niemal na krawędzi obrazu.

Czterej inni malarze: *Palma il Giovine*, *Zuccari*, *Vicentino* i *Aliense* — pomimo pewnych niewielkich odchyłeń w kompozycji właściwej, tj. głównej grupy figur (*Palma* mł. pokazuje nam ks. Ottona od tyłu, gdyż tak mu wypadło wobec frontalnego układu doży na tronie i asystujących mu dostojników) — bardzo są do siebie podobni, jeśli idzie o ogólny charakter ujęcia, o sposób uplastycznienia historycznego wątku. Wszędzie piękna, w pełni już dojrzała renesansowa architektura, choć to dopiero wiek XII, a nie XVI, wszędzie tłum, mało związany z akcją, przedstawiony jakby na rodzajowym obrazku, wszędzie ciasno, hałaśliwie, bo ogólny zgiełk i zamieszanie potęgują jeszcze dzieci, psy, konie. W obrazie *Vicentina* koń wspina się już na stopnie i wnet stanie przed dożą!

Otóż nawet te nieliczne próbki i przykłady weneckich historycznych obrazów pouczają nas wcale dokładnie o rekwizytorni pomysłów, akcesoriów i środków malarskich, jakimi od tego czasu będzie się posługiwał każdy niemal malarz historyczny.

Uderza przede wszystkim bogate tło fantastycznej architektury oraz barokowość kompozycji, niepokój w układzie. Figury bywają poprzecinane dołem i z boku — ramą obrazu. Na pierwszym planie widzimy porzucone rekwizyty, jak broń i sprzęt żołnierski, oglądamy różne scenki rodzajowe, nie związane z akcją główną (i rozpraszające uwagę widza); w scenach na wolnym powietrzu nieodzowne są: konie, dzieci i psy. Zwłaszcza psy.

Tron papieża, cesarza, doży — zwykle umieszczony z boku, prawie na krawędzi obrazu i w profilu. Jeśli tron ustawiony jest na wprost (*Palma il Giovine*), wówczas większość ważniejszych figur odwraca się od głównej postaci ku widzowi — jak w dawnym albo w lichym współczesnym teatrze — dla pokazania twarzy, czasem motywując swój ruch gestem, który ma wskazywać widzowi akcję.

Brak tu tylko jednego może ważnego teatralnego *practicable*: przewróconego na przodzie obrazu fotela, który ma podkreślać dramatyczność sceny. Ale rekwizyt ów wejdzie w stałe użycie dopiero w XIX w.

Takich (poza *Tintorettem*) obrazów będziemy mieli potem w XIX w. całe dziesiątki, setki nawet, we Francji i poza Francją.

Tylko że u tych średnich i mniej niż średnich mistrzów weneckich drugiej połowy XVI w. mamy coś, czego daremnie szukalibyśmy u historycznie wykształconych malarzy wieku XIX. Ci drugorzędni Wenecjanie, choć nacechowani własną manierą a naśla-



8. VICENTINO: BALDWIN OBRANY CES. KONSTANTYNOPOLA 1203 R.
Pałac Dożów, Wenecja (Fot. Anderson, Rzym).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



9. A. J. GROS: BITWA POD ABOUKIR.
Versailles.

downictwem Veronesa czy Tintoretta, mają humor, fantazję, mają urok swobody i bezpośredniej świeżości w sposobie rodzajowego raczej traktowania tematu.

Groteskowe scenki i figury, znane z bordiur, obramień dawnych tapiserii, zeszyły u nich do samych obrazów i wmieszały się w tłum, będący świadkiem historycznego zdarzenia.

Ludzie z wieku XII mają tu fizjonomie i stroje otoczenia współczesnego malarzom, a więc epoki seicento. To daje im życie, osobliwy charakter i styl.

Tego wszystkiego nie spotykamy już u malarzy historycznych XIX w., wykształconych na odkryciach, studiach i zabytkach archeologicznych, u takich malarzy-naukowców, dla których ścisłość historyczna była niewzruszonym dogmatem, główną zasadą i podstawą ich twórczości.

Inaczej przecież wygląda na obrazie człowiek, wzięty przez malarza z najbliższego, dobrze mu znanego otoczenia, człowiek żywy, o określonym charakterze, w ubraniu, do którego przywykł i w którym swobodnie się porusza, a inaczej wyszukany model, ukostiumowany, przebrany na parę godzin w obcy mu strój króla czy wojownika. Czyż przy najlepszej nawet woli artysty i modela może taki nieszczęsny manekin, z trudem upozowany przez malarza, skrępowany narzuconym mu gestem i kostiumem — robić na widzu korzystne, naturalne wrażenie? Czy może budzić wiarę w autentyczność historycznej postaci, przedstawionej w obrazie?

Nie! Chyba wyjątkowo tylko, u takich nielicznych malarzy genialnego pokroju, których moc twórcza wszystko ujarzmi, wszystko opanuje, stapiając w ogniu indywidualnej wizji malarskiej najrozmaitsze obce sobie elementy w jedną żywą i zwartą syntezę, tak jak miedź, cynk i cyna dają stop szlachetnego brązu.

Postulat prawdy historycznej, znawstwa autentycznych kostiumów i akcesoriów, pojawia się już około połowy XVIII w.

W r. 1765 Cochin w paryskiej akademii malarskiej zajmuje się tą kwestią wygłaszając rzecz pt. *Sur le costume dans la peinture*.

Pogłębienie wiedzy archeologicznej i historycznej w XIX w. z jednej strony dało świeży i obfity materiał artystom uprawiającym malarstwo tematowe oparte na wątku dziejowym, z drugiej zaś kryteria prawdy naukowej i archeologicznej ścisłości, narzucone przez ducha czasu malarzom, wysuszyły źródła ich inwencji i artystycznej swobody, odsunęły na dalszy plan zagadnienia czysto malarskie i zmusiły — przynajmniej słabsze talenty — do zajęcia stanowiska sztucznej i nieszczerzej pozy pseudonaukowca, wypowiadającego się mozolnie za pośrednictwem kształtu i barwy, w myśl z góry przyjętego, wyrozumowanego programu.

Zjawisko to było tym groźniejsze, że epoka ówczesna, doba stale wzmagającego się narodowego poczucia, stawiała sztuce wyraźnie sformułowane postulaty. Sztuka musiała opowiadać, pouczać i wzruszać, jeśli miała zwracać na siebie uwagę szerokiej demokratycznej społeczności. Rozwiązywanie czysto artystycznych problemów nie wystarczało bynajmniej. Domagano się tego, co już L. B. *Alberti* określił wyrazem *l'istoria*, tj. wyraźnego jakiegoś tematu, określonego czasem i miejscem, zawierającego pewną treść anegdotyczną, przemawiającą do uczucia, wyobraźni czy bodaj do intelektu widza.

Niektóre myśli z *Essais sur la Peinture* (Paris 1796) Denis *Diderota* informują nas doskonale o tym, jak na tę kwestię zapatrywały się sfery najbardziej wykształcone, najbardziej zbliżone do sztuki, najlepiej tedy wyrobione pod względem artystycznej kultury.

Obraz, z którym się dyskutuje, obraz, który porywa widza i miesza go z aktorami swej akcji, obraz wreszcie, który daje człowiekowi rozkoszne przeżycia, nie jest nigdy — zdaniem Diderota — złym obrazem.

”Powiecie może, że jest on lichy w kolorze — zgoda!... Że jest tępy, monotony — niech będzie! Ale on wzrusza, on zastanawia; cóż bowiem znaczy dla mnie twoja wyrozumowana skala tonów czy walorów, twój czysty i poprawny rysunek, siła twego kolorytu, magia twego światłocienia, jeśli obrany przez ciebie temat pozostawia mnie zimnym? Malarstwo to sztuka działania na duchową stronę człowieka za pośrednictwem oczu. Jeśli cały efekt obrazu ogranicza się do wzroku, malarz odbył dopiero mniejszą część swej drogi”.

Tak głosił Diderot, jeden z najświetlejszych umysłów owych czasów. I dalej jeszcze:

”Ale wróćmy do kompozycji, do układu figur” — pisze Diderot. ”Można, trzeba nawet poświęcić coś na rzecz techniki. Ile? jak dalece? — nic o tym nie wiem. Ale nie chcę, ażeby to miało odbić się choćby w najmniejszej mierze na ekspresji, na ogólnym wrażeniu tematu. Wzruszaj mnie, zadziwiaj mnie, rozdzieraj mi serce, każ mi drżeć, płakać, dreszcz uczuwać, nawet oburzać się zrazu! Potem dopiero, jeśli potrafisz, będziesz bawił moje oko”.



10. FR. GERARD: WJAZD HENRYKA IV DO PARYŻA.

Versailles.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



11. P. DELAROCHE (1828): ŚMIERĆ KRÓLOWEJ ANG. ELŻBIETY.

Paryż, Louvre (Fot. Braun & Cie).

”Po co masz rozcierać swe farby, brać pędzel do ręki, po co masz czerpać ze wszystkich źródeł twojej sztuki, jeśli mnie przejmiesz mniej niż pierwsza lepsza gazeta?”

Zdając sobie dobrze sprawę z artystycznych walorów dzieł *Greuze'a* i *Chardina* — marzy Diderot: ”Ach! gdyby jakieś poświęcenie, jakaś bitwa, jakiś triumf czy jakaś scena z życia publicznego mogły być odmalowane z tą samą prawdą we wszystkich szczegółach, jak to widzimy w scenach z życia prywatnego *Greuze'a* i u *Chardina!*”

Równocześnie jednak tenże autor rozgranicza wyraźnie malarstwo historyczne i rodzajowe stwierdzając, że praca historycznego malarza jest nieskończenie trudniejsza od pracy malarza rodzajowego. Malarz historyczny albo w ogóle nigdy nie widział swojego tematu, albo tylko na krótką chwilę. A następnie, malarz rodzajowy jest po prostu zwykłym naśladowcą, kopistą świata pospolitego. Malarz historyczny zaś jest twórcą



12. P. DELAROCHE (1835): ŚMIERĆ STRAFFORDA.

świata idealnego i poetyckiego. Kroczy on w kierunku niezwykle trudnym do utrzymania...

Takie zdecydowanie jasne poglądy szerzył Diderot (1713—1784), encyklopedysta, artysta i krytyk, filozof.

Czyż dziwna, że poglądy te trafiały do przekonania najbardziej nawet wykształconym ludziom we Francji i w całej oświeconej Europie poza Francją, zwłaszcza że nie były one znowu tak bardzo nowe, jakby się mogło wydawać?

W 300 lat po Albertim A. J. *Dezallier Dargenville* (1680—1765) dowodził: Historia to najszlachetniejszy przedmiot malarstwa, najbardziej pouczający i taki, który wymaga największego wykształcenia. A *La Font de Saint-Yenne* w swych "Uwagach na temat obecnego stanu francuskiego malarstwa" dał wyraz przekonaniu, że jedynie malarz historyczny jest malarzem duszy; wszyscy inni malują tylko dla oka!

Później, w czasie ożywionego ruchu społecznego i narodowego tego rodzaju poglądy zyskiwały sobie jeszcze liczniejszych i jeszcze bardziej gorliwych wyznawców.

Celem sztuki — pisał w r. 1839 *Al. Decamps* — jest przemawiać do ludu i przewodzić mu drogą budzenia w nim narodowego poczucia. *H. Robert* (1842) domagał się: Artyści powinni być kapłanami narodowego charakteru. A znakomity malarz-orientalista *E. Fromentin* wierzył, że sztuka ludzka winna pełnić misję tłumacza i apostoła. *Prosper Haussard* (1843) radził wyżej stawiać artystę-myśliciela niż naturalistę, wyżej cenić uczucie niż naśladownictwo, a ducha wyżej niż sprawność ręki.

Aug. Thierry, Ad. Thiers, Fr. Mignet, Fr. Guizot zdobyli sobie we Francji niezwy-



13. P. DELAROCHE (1830): ŚMIERĆ MAZARINA.
Wallace Collection, London.

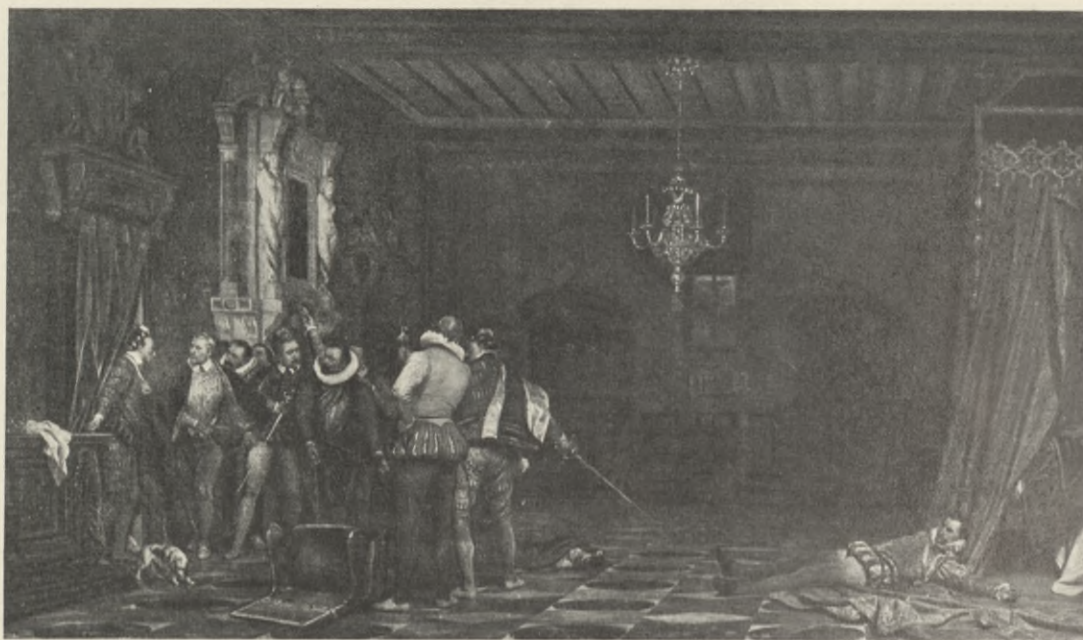
klą popularność. W ich dziełach historycznych rozczytywali się niemal wszyscy. Tym większy był odzew w najszerszych masach, jeśli sam Guizot nawoływał malarzy do czerpania tematów z historii Francji, jeśli znany wtedy mąż stanu i literat, L. Vitet, wprost wołał, że Francja potrzebuje historyków w malarstwie.

Takie konkretne przykłady można by dalej cytować bez liku, ale i te chyba starczą aż nadto dla charakterystyki epoki i ducha czasu, w drugiej zwłaszcza ćwierci XIX w.

Na tle owych haseł, przekonań i wierzeń, tak dawnych, tak mocno wkorzenionych, wspieranych coraz to innym a popularnym autorytetem krytyków, artystów, uczonych i mężów stanu — powstały niezwykle korzystne warunki dla uprawy i rozwoju historycznego malarstwa.

Malarstwo to zrazu, z początkiem ub. stulecia, pod wpływem Davida i jego szkoły miało fizjonomię klasycystyczną i zadowalało się przeważnie tematami z dziejów starożytnych. Tak było do r. 1815. Potem wskutek zmiany warunków politycznych (David wygnany z Francji osiada w Brukseli, a głową "Szkoły" zostaje br. Gros, zakapturzony zwolennik Rubensa), zwłaszcza w latach 1824—1830 widzimy przeobrażenie: klasycyzm ustępuje miejsca romantyzmowi, który wzgardził Grecją i Rzymem, a zajął się średniowieczem i dobą nowszą, okresem wieku XII do XVI: zbyt już ludziom dokuczyla "eunuchowość klasycyzmu" — wedle wyrażenia George Sand.

Klasycy i romantycy! Określenia te dotyczą raczej postawy duchowej artystów i rodzaju tematów aniżeli stylu i artystycznej formy. "Jest sporo romantyzmu u Racine'a



14. P. DELAROCHE: ZAMORDOWANIE KSIĘCIA DE GUISE.

i sporo klasycyzmu u Shakespeare'a" — zauważył jeszcze w r. 1830 Marquis de Custine, i miał doprawdy słuszną rację.

A w sto lat potem (1930) stwierdził Marcel Desbiens, że romantycy byli jeszcze bardziej klasykami, niż im samym się wydawało — i też powiedział głęboką prawdę!

Jedni i drudzy mieli pewną cechę wspólną: nie uznawali w zasadzie tematów z życia współczesnego. Z licznymi wyjątkami jednak, takimi, jak: J. L. David, który poza kompozycjami z czasów greckich i rzymskich namalował *Le Sacre de Napoléon*, obraz wystawiony 1808 r. (wymiary: 6.10 m × 9.31 m), jak: Th. Géricault (1819: "Tratwa Meduzy"), jak wreszcie: E. Delacroix (1824: *Massacres de Scio*, 1831: *La Liberté guidant le peuple*)!

Dążąc do określenia ducha czasu, z którego zrodziło się nowoczesne malarstwo historyczne w Europie, pomijam tu wszelkie kwestie bardziej szczegółowe, jak np. wzajemnego stosunku klasycyzmu i romantyzmu w plastyce francuskiej albo takich dwu artystów, jak *Ingres*, uczeń Davida, wirtuoz linii, uważany za przywódcę klasycyzmu, i jak *Delacroix*, romantyk z ducha i romantyk malarskiej formy, zwolennik założeń kolorystycznych.

Wystarczy natomiast przypomnieć, że nawet *Ingres* opowiadał się wyraźnie za malarstwem opartym na tematach z dziejów Francji: "Malujmy, o ile to możliwe, tematy francuskie — nie brak nam ani ich, ani bohaterów, wszystkich epok: Duguesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Henri IV! — i dowodził: ...Achilles i Agamemnon mniej chwytają za serce niż St. Louis, Philippe Auguste lub Louis le Jeune". Pozostawił też m. in.



15. P. DELAROCHE (1847): KAROL WIELKI W ALPACH.

Versailles.

takie dzieła, jak: *Philippe V*, *Charles V*, *Henri IV et l'Ambassadeur*, *François I*, *Voeu de Louis XIII* etc.

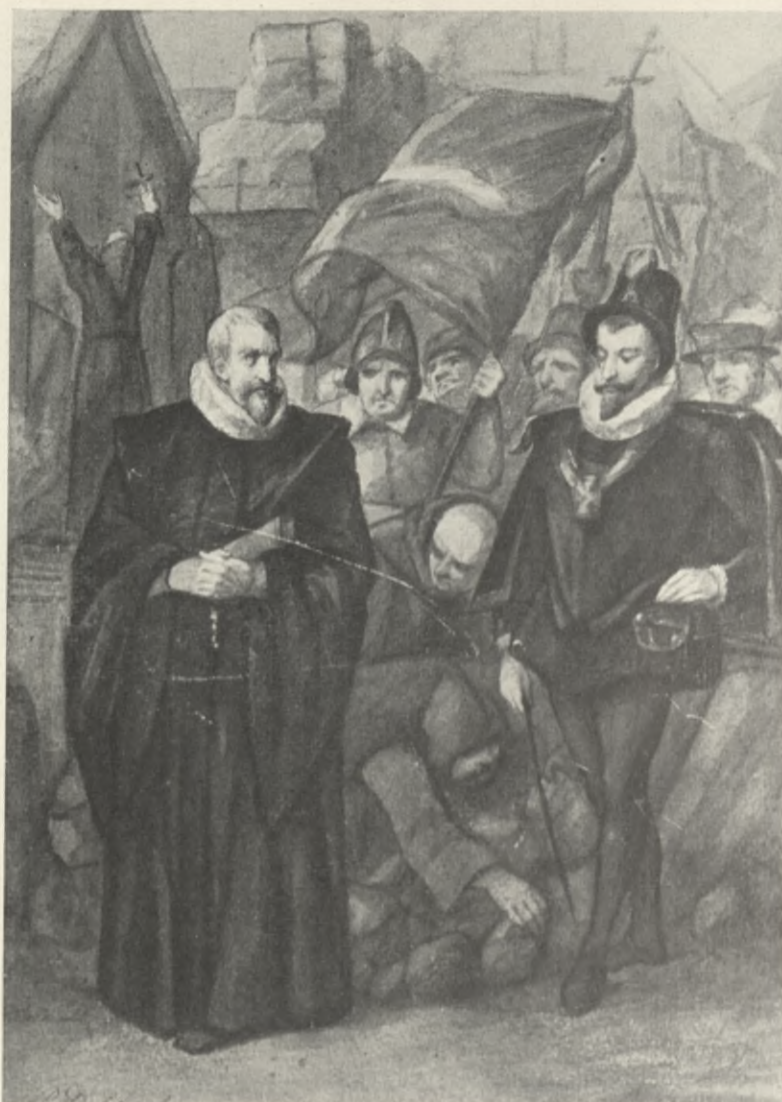
W latach 1833—1834 Ludwik Filip realizuje swój zamiar stworzenia w Wersalu osobnej *Galerie des Batailles*, poświęconej chwale oręża francuskiego.

W wielkiej sali pałacu Wersalskiego (13 m szerokiej a 120 m długiej) znalazły pomieszczenie 33 obrazy historyczne, imponujących wymiarów (przeważnie po: 4.65 m × 5.43 m, a cztery obrazy nawet: 5.10 m × 9.58 m).

Przeniesiono tam przede wszystkim 4 obrazy dawniejsze, a mianowicie dwa Fr. *Gérarda* (z r. 1810: *Bataille d'Austerlitz* i z r. 1817: *L'Entrée de Henri IV à Paris*) oraz dwa *H. Verneta*; obrazy te, rzecz dziwna, użyte były dawniej jako plafony w Palais de Tuileries.

W r. 1834 zamówiono 13 kompozycji historycznych u takich artystów, jak *A. Schef-fer*, *Delacroix* (*La Bataille de Taillebourg*), *P. Delaroche*, *Eug. Devéria*, *L. Cogniet*, br. *Gros* i i. W następnym roku zamówienie na 12 dalszych obrazów otrzymali m. in. *Couder*, *H. Vernet* i *Schopin*, uczeń *Grosa*, lichego malarza, który w latach 1835—1870 cieszył się dużą sławą.

Niektórzy artyści zawiedli. Br. *Gros*, który miał namalować bitwę pod Jeną, zlekceważył sobie zamówienie i odpisał: "Uczuwam konieczność odświeżenia się przez tematy mające bliższy związek z poważnym studium sztuki", dając w ten sposób wyraz swej pogardzie dla tematów nowoczesnych. Dwa jednak "poważne" obrazy, które potem namalował i posłał na salon 1835 r. (*Acis et Galatée*, *Hercule et Diomède*), spotkały



16. P. DELAROCHE: SZKIC DO NOCY ŚW. BARTŁOMIEJA; AKW.
Dom Matejki, Kraków.

się z ogólnym pośmiewiskiem, co wreszcie doprowadziło w tymże roku do samobójczej śmierci artysty.

„Bitwę pod Jeną” namalował potem H. Vernet i na salonie 1836 r. zyskał sobie sukces ogromny.

Zawiódł też P. Delaroche i L. Cogniet nie przysyłając na czas obrazów pomimo obietnic. Powierzone im tematy wymalowali więc inni. Dopiero w latach 1839—1845 przybyła reszta malowideł, niemniej jednak *Galerie des Batailles* została uroczyście otwarta w dniu 10 czerwca 1837 r.

Rozgłos tego wydarzenia był ogromny, nie tylko w samej Francji, lecz i w całej Europie.



17. P. DELAROCHE: PORTRET NAPOLEONA.

Lipsk.

Malarstwo historyczne uzyskało jeszcze jedną sankcję, ze strony koronowanej głowy — popularność jego wzrosła tedy w sposób niebywały. I to pomimo tego, że obrazy te, z wyjątkiem kilku zaledwie, były niewypowiedzianie liche. Na widzu dzisiejszym robią one wprost przygnębiające wrażenie brakiem inwencji, teatralnością gestu i pozy, beznadziejnie słabym kolorytem; w konsekwencji mogą one łatwo obmierzić na całe życie każdemu wszystko, co tylko z daleka trąci "historycznym malarstwem".

Inne było oczywiście wrażenie ludzi ówczesnych, którzy lubowali się samym odczytywaniem historycznych tematów i uczyli się na tych obrazach dziejów własnego kraju. Wielkie "machiny historyczne", których arcywzorem był popularny ongi obraz z 1819 roku, malowany przez L. Hersenta († 1860), pt.: "Abdykacja Gustawa Wazy" — osiągnęły tu już, zdawało się, szczyt swojego opłakanego rozwoju.



18. E. DELACROIX (PO 1830): BITWA POD POITIERS; FRAGMENT.

Louvre, Paryż.

A jednak urokowi takich i tym podobnych płócien historycznych, których mnóstwo znalazło się i w innych częściach wersalskiego pałacu — np. w *Galerie de l'Histoire de France* — i które można było podziwiać rokrocznie na paryskich Salonach, ulegało jeszcze całe jedno pokolenie, aż po lata siedemdziesiąte ub. w., a nawet i później nieco.

Archeologiczna koncepcja sztuki, brak znajomości kolorystyki sztuki angielskiej, a nawet wyraźna niechęć do niej, nadmierne uznanie dla naukowo-ideowego malarstwa niemieckiego stanowiły korzystne podłoże dla krzewienia się i coraz bardziej bujnego rozrostu "malarstwa historycznych katastrof", jak je potem złośliwie przezwał M. Schwind.

"Wydaje się, że jedynie szkoła niemiecka mogłaby rywalizować z naszym malarstwem" — pisze w r. 1837 krytyk tej miary, co Th. Gautier, a po powrocie z wycieczki do Londynu zapewnia: "...Anglicy, to polerowani barbarzyńcy... Rasy północne są pozbawione daru plastyki".

Nawet Delacroix, który tak wiele zawdzięcza sztuce angielskiej, pisał w r. 1825 z Londynu: "Anglia wydaje mi się mało zabawną".

Za to najpierwsze pióra poświęcają sztuce niemieckiej osobne studia. Pisze o niej E. Quinet, *Montalembert* kreśląc uwagi o wandalizmie i katolicyzmie w sztuce daje apologię *Overbecka*, inni piszą nader pochlebnie o nazareńczykach i o Monachium; w latach 1836—1841 ukazuje się francuska edycja 3-tomowego dzieła *A. hr. Raczyńskiego* o nowoczesnej sztuce niemieckiej.



19. E. DELACROIX (1827): ŚMIERĆ SARDANAPALA.
Louvre, Paryż.

Wreszcie widomy znak uwielbienia dla niemieckiej *Gedankenkunst*: w r. 1838 Ludwik Filip przyjmuje w pałacu Wersalskim *Corneliusa* tak świetnie, jak gdyby to nie malarz, ale monarcha był jego gościem!

Utwory francuskich malarzy historycznych, zwłaszcza romantyków i pseudoromantyków, w licznych reprodukcjach, rycinach, opisach, obiegają całą Europę, wywierają wpływ na całe pokolenia malarskie.

W dobie Ludwika Filipa największą sławą cieszy się dawny uczeń Grosa, typowy malarz *juste-milieu*, Paul *Delaroche* (1797—1856), z którym tak często i tak bardzo niesłusznie zestawia się Matejkę.

Delaroche nie był ani klasykiem, ani romantykiem. Był człowiekiem i malarzem kompromisu, który świetnie wyczuwał "ducha czasu" i sam, zresztą zupełnie szczerze, chętnie mu się poddawał.

Jako malarz o dużej wiedzy historycznej, poprawny rysownik i zdolny technik, umiał *Delaroche* utrafić we właściwy gust współczesnej sobie epoki. Sam nie posiadał

jednak wcale zdecydowanej osobowości, określonego temperamentu. Nienaganny akademizm formy zastępuje u niego jakkolwiek spontaniczność.

Więcej u niego teatralnej emfazy, melodramatycznego efektu niż szczerej pasji czy naturalnego wyrazu; więcej malarskiego komunatu, czczej i bezpłciowej, gładkiej malarskiej faktury niż wyobraźni, żywej linii czy silnej w kolorze plamy.

Z dziejów anegdotycznych Francji i Anglii Delaroche wyszukiwał najbardziej przejmujące sceny, ale przedstawiał je banalnie, w przyciszonej skali barw, w formach zaokrąglonych, konwencjonalnych. Emocja dramatyczna, historyczna anegdota — była dla niego wszystkim, była czymś nierównie ważniejszym niż wartości czysto malarskie, była głównym jego zadaniem, które sam sobie stawiał, ale zadaniem o tyle chybionym, że nie umiał plastycznymi środkami podkreślić grozy momentu, nie potrafił oddać w twarzach swych figur tego, co się w ich duszach działo, co się dziać musiało.

Delaroche chciał iść w zawody z historykami: "Dlaczego — pytał — miałyby malarzowi być wzbronione pójść w zawody z historykami? Dlaczego nie mógłby również i malarz używając swych środków pouczać o prawdach historii w całej jej pełni i dostojności? Jeden obraz mówi często więcej niż dziesięć foliów..."

Tak, ale 10 dobrze napisanych foliów nie znudzi nigdy tak, jak jeden obraz, namalowany przez człowieka bez wyrazu, bez temperamentu, bez określonej i silnej artystycznej indywidualności. A takim właśnie malarzem bez własnej fizjonomii był P. Delaroche.

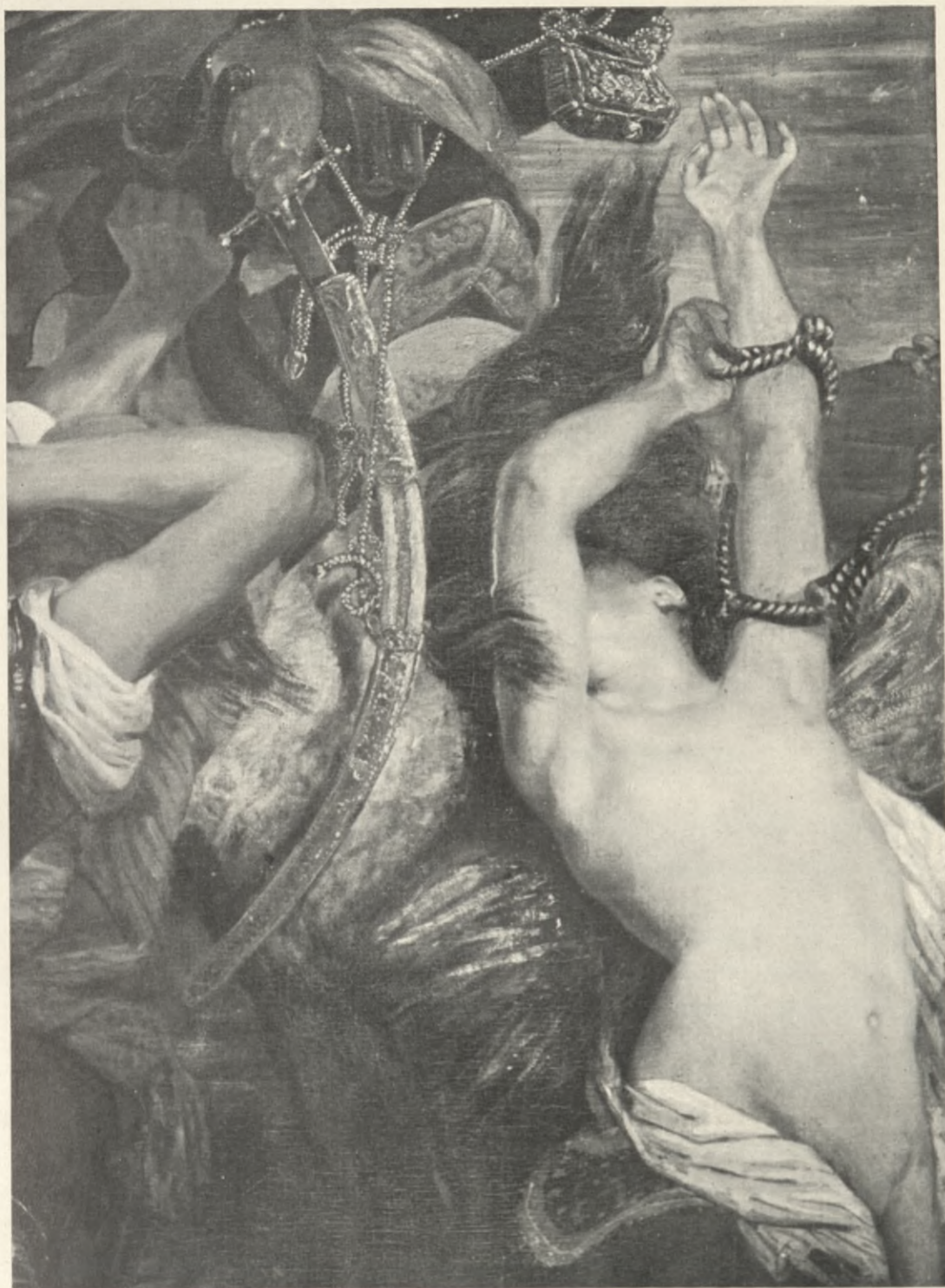
Widać to choćby z portretu boga wojny: Napoleona, gdzie prócz zabłoconych butów wszystko jest nudne i nijakie.

Pierwszy jego udział w salonie 1822 r. spotkał się z uznaniem, nawet ze strony *Géricaulta*. W latach następnych odnosił Delaroche coraz to większe triumfy takimi obrazami, jak "Joanna d'Arc", "Śmierć królowej Elżbiety", "Dzieci króla Edwarda", "Cromwell nad trumną Karola I", "Śmierć kardynała Mazarina", "Zdobywcy Bastylii", "Śmierć Strafforda", "Jane Grey", "Charlemagne w Alpach", "Noc św. Bartłomieja", "Zamordowanie ks. de Guise" (najlepsze chyba jego dzieło) i liczne dziesiątki innych.

W pierwszych swych utworach Delaroche złożył dowody, że umie operować tłumami. Wnet jednak ograniczył ilość figur w obrazie, choć nie jego wymiary (np. "Śmierć Elżbiety", obraz liczący niewiele figur, ma 4.20 m na 3.40 m), sprowadzając ją czasem do dwu a nawet do jednej figury.

Unikając wszystkiego, co mogłoby samą fakturą i nie tematem, lecz *artystyczną treścią* obrazu zwrócić na siebie uwagę widza, wysuwając na pierwszy plan historyczną anegdotę, dla ówczesnych ludzi, rozczytanych w pismach Guizota etc., łatwą do zrozumienia — stał się Delaroche bożyszczem mieszczańskiego tłumu.

Umiał operować teatralnym efektem, a robił to świadomie i celowo. Wiadomo np., że p. Jollivet z Opery W. w Paryżu niejednokrotnie sporządzał dla niego sceniczne modele, makiety, na podstawie których artysta obmyślał swe kompozycje.



20. E. DELACROIX (1824): RZEŻ W SCIO; FRAGMENT.
Louvre, Paryż.



21. E. DELACROIX: ARAB NA KONIU; RYS. PIÓRKIEM.

Delaroche, który miał wielu uczniów (m. i. Th. Couture, J. L. Gérôme), cieszył się za swego życia olbrzymim powodzeniem i sławą równie wielką, jak wielkie było później jego zapomnienie.

Ch. Blanc pisząc o nim zdobył się na taki szczery wykrzyknik: "Eh! Mój Boże! Miejmy odwagę przyznać, że Francja w gruncie rzeczy nie lubi malarstwa... We Francji lubi się to właśnie w malarstwie, co malarstwem nie jest: dowcip, pomysł, zamiar... Oto, jak łatwo można zrozumieć uwielbienie mieszczaństwa francuskiego dla p. Delaroche'a. Taka jest publiczność i — trzeba to powiedzieć — Paul Delaroche jest par excellence jej malarzem".

Kult dziejowej przeszłości wydawał tedy i takie owoce w malarstwie.

Bywały jednak i inne. Nie wszystko było liche i złe, co wyszło spod pędzla takich np. artystów, jak Eug. Devéria (1805—1865), twórca "Narodzin Henryka IV", "Śmierci Joanny d'Arc", albo uczeń jego L. Boulanger (1806—1867), autor Mazepy i Zabójstwa ks. Orleanu (*Le meurtre du Duc d'Orléans*), jak J. N. Robert-Fleury (1797—1890, *Galilée devant l'Inquisition*, *Le Colloque de Poissy*, *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien*, temat często potem powtarzany przez innych, m. in. przez Bergereta), jak Eug. Isabey (1804—1886), autor obrazu *Le Mariage de Henri IV*,

Camil Roqueplan (1800—1855), który także malował "Noc św. Bartłomieja", batalista rodzajowego typu *E. Meissonier* (1815—1891) czy wreszcie, czasem i poniekąd, z wszelkimi tedy zastrzeżeniami, *H. Vernet* (1789—1863), autor tak niezastępowanej popularnej "Śmierci ks. Józefa Poniatowskiego".

Bywały i arcydzieła, takie, które — bez względu na nikogo już dziś nie emocjonujący temat historyczny — przetrwają wieki, bodaj w ludzkiej pamięci, jeśli nawet same obrazy ulegną zniszczeniu.

Do takich dzieł należy np. *La Bataille de Taillebourg* (1837) czy "Wjazd Krzyżowców do Konstantynopola" (1841).

Twórcą ich jest *Eug. Delacroix* (1798—1863), artysta, w którym skrytyzowały się najszlachetniejsze pierwiastki malarskiego romantyzmu XIX w.

Czy był on historycznym malarzem? — I tak, i nie.

Tak, bo nie znosił epoki współczesnej i żył przeszłością:

"Nie mam żadnej sympatii — pisał — dla dzisiejszych czasów; idee, które roznamietniają i porywają moich współczesnych, pozostawiają mnie całkowicie zimnym; wszystkie moje szczególniejsze upodobania związane są z przeszłością..."

Tak, bo namalował sporo obrazów o wątku historycznym, batalii etc.

Nie! — bo wyżej stawiał malarstwo, linię, kształt i kolor niż wszystkie postulaty malarstwa historycznego razem wzięte: "Malarstwo zarówno jak muzyka — czytamy w jego Dzienniku — jest ponad sferą myśli i stąd ich wyższość nad literaturą". A w liście do *George Sand* pisał: "To, co stanowi piękno owego "przemysłu" (malarstwa), zawarte jest w rzeczach, których słowo niezdolne jest wyrazić".

Ekspresja, wyraz, stanowi istotną treść artystyczną największych dzieł *E. Delacroix*, bez względu na ich temat, niezależnie od licznych nieraz błędów jego w rysunku, kompozycji.

Trawiła go wieczna gorączka, żył w ustawicznym niepokoju i egzaltacji. Tworzył tylko w największym podnieceniu. Znał dobrze teatr, grał na skrzypcach, uwielbiał muzykę — nie opuścił ani jednego koncertu *Chopina*, jak to zaświadcza *Fr. Liszt*.

Zdumiewał swą pracowitością. Od rana mozolił się, studiował, rysował, uczył się — wieczorem dopiero przyjmując posiłek. Badał antyki, dawne medale, meble, architekturę, rysował i malował podług *Rafaela*, *Tycjana*, *Michelangela*, *Veronesa*, *Rubensa* (kopiował go tuzinami!), *Poussina*, *Tiepoła*, *Goyi*. Można by powiedzieć o nim: "Nic, co malarskiego, nie było mu obce". Pozostawił po sobie 853 malowideł, 6.629 rysunków, 60 szkicowników!

Malując *Massacres de Scio* (1824), wypożyczał odpowiednią broń i kostiumy. Później radził jednak nie trzymać się ściśle prawdziwego modelu, a posługiwać się jeno tym, co w naturze jest zbliżone do malowanego właśnie obiektu.

W r. 1825 bawił w Anglii, gdzie badał tajniki kolorystyczne mistrzów angielskich, *Turnera*, *Boningtona*, *Constable'a*.



22. E. DELACROIX: WJAZD KRZYŻOWCÓW DO KONSTANTYNOPOLA.

Paryż, Louvre.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Zauważył np., że u Constable'a zieleń składa się z mnóstwa drobno ze sobą zestawionych odcieni zielonego koloru. Dlatego ta zieleń u niego "żyje". Inni malują jednostajnym kolorem i uzyskują zieleń martwą. "To samo dotyczy innych tonów".

W r. 1832 odbył podróż do Maroko, oraz kilka tygodni spędził w Hiszpanii. Wrócił stamtąd świetnym kolorystą.

W jego szkicowniku, przechowanym w Chantilly, znajduje się rysunek, który zwał swym "chronometrem"; na jego podstawie zrobił sobie z kartonu równoboczny trójkąt (*une espèce de cadran en carton*), a na trzech jego rogach zaznaczył nazwy kolorów: czerwony, żółty, niebieski, notując w przejściach od jednego koloru do drugiego: pomarańczowy, zielony, fioletowy. W ten sposób uzmysłowił sobie *contrastes simultanés des couleurs* — jednoczesność kontrastów barw dopełniających.

Kolor, dobrze w przyrodzie zauważony, gruntownie przestudiowany i zrozumiany, stał się dla niego głównym środkiem wyrazu. Przerabiał kilkakrotnie jedną i tę samą kompozycję jedynie dla rozwiązania zagadnień kolorystycznych; np. "Medea" malowana była przez niego w r. 1838, 1847, 1856/9 i 1862.

Toteż Fromentin, jeden z najbardziej wnikliwych i rozumnych malarzy francuskich XIX w., mógł śmiało twierdzić, że u Delacroix kolor nie przestał być nigdy językiem, tj. środkiem wypowiedzenia się.

Bez inspiracji nie brał wcale pędzla do ręki. Życie miał trudne, o uznanie musiał walczyć długie czasy. Zanim wreszcie w 1857 r. został członkiem akademii, ubiegał się o to daremnie pięć razy w ciągu lat dwudziestu! Delaroche'a zaś spotkał ten zaszczyt już w r. 1832.

Gdyby nie jego wpływowy protektor, Thiers, kto wie, co by się stało i z nim samym i z jego sztuką.

Nie on jednak, nie E. Delacroix, lecz H. Vernet, L. Cogniet, a nade wszystko P. Delaroche — byli około połowy XIX w. firmowymi przedstawicielami sztuki paryskiej dla całej reszty Europy.

Paryż stał się dla artystów wszystkich narodów światową metropolią sztuki. Każdy chciał tam studiować, pragnął wystawiać tam swe prace. Wreszcie krytyka francuska tu i ówdzie zaczęła nawet alarmować opinię z powodu zalewu obcych (*envahissements de l'étranger*).

Zwłaszcza że równocześnie stwierdzano coraz większy upadek i zanik malarstwa historycznego, co składano na karb inwazji cudzoziemców. Obrazy historyczne we właściwym tego słowa znaczeniu — pisał Jules Claretie w r. 1873 — stają się coraz to rzadsze na dorocznych wystawach. Nowi przybysze gardzą nimi na rzecz japońskich błahostek (*bimbeloterie japonaise*) i małych obrazków, obliczonych na łatwą sprzedaż.

Znamiennemu przeobrażeniu uległo też zwykłe malarstwo batalistyczne. "Krew anonimowego żołnierza zaczęła grać większą rolę aniżeli bogato złożone i haftowane mundury wodzów" — zauważył J. Claretie. Dawniej była to sztuka oficjalna, arystokratyczna, reprezentacyjnego typu. Obecnie zdemokratyzowała się. Miejsce świetnych spek-

takli z upozowanymi strojnymi aktorami na wojennej widowni zajęły epizody, drobne sceny utarczek i walk albo też niewielkie obrazy o charakterze rodzajowym. Takie były np. prace E. Meissoniera, oparte w zasadzie na tematach wojennych. W czasie jubileuszu 50-lecia artysty w r. 1884 zebrano na wystawie 150 takich obrazków.

Smutny los Alzacji natchnął jeszcze kilku artystów do kompozycji o typie historycznym i batalistycznym, ale były to już ostatnie może echa dawnego ilościowego bogactwa.

W Salonie 1872 r. Alzacji poświęcił jedną rzeźbę Bartholdi (*La Malediction de l'Alsace*), a z malarzy opracowali ten temat: Henriette Brown, G. Doré, Ch. Marchal, Papst, Henner. Wszystko to utonęło w niepamięci.



23. H. LEYS: FURIA HISZPAŃSKA W ANTWERPII 1576.
Musée d'Art moderne, Bruksela.

Można powiedzieć, że wielkie francuskie malarstwo historyczne skończyło się wraz z wojną pruską w r. 1870, pomimo takich reprezentantów późniejszych, jak J. P. Laurens, Rochegrosse i i.

*

Wpływy jednak tego malarstwa rozprzestrzeniły się po całej Europie. W niektórych krajach kierunek historyczny przetrwał aż do lat dziewięćdziesiątych ub. w. Pomijam naturalnie sporadyczne wyjątki.

Naród belgijski, który w r. 1830 uzyskał nareszcie niepodległość, odczuł potrzebę uświetnienia dawnych i nowszych swych dziejów w historycznych malowidłach. Malarze chcą też coś zrobić dla ojczyzny i z hasłem: *Vive la Belgique! Vive Rubens!* —



24. E. SLINGENEYER (1848): BITWA POD LEPANTO 1571.

Musée d'Art moderne, Bruksela.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



25. E. DE BIEFVE (1841) : KOMPROMIS SZLACHTY W 1565.

Musée d'Art moderne, Bruksela.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



26. L. GALLAIT (1841): ABDYKACJA KAROLA V.

Musée d'Art moderne, Brussels.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



27. CH. DE GROUX (1860): ŚMIERĆ KAROLA V.

zabierają się ochoczo do pracy. Na tym podłożu rozkwita szybko historyczne malarstwo belgijskie.

Pomimo pewnych odrębnych cech charakterystyki głównych postaci w obrazach, wpływ francuski na artystów belgijskich jest niezaprzeczony. Niektóre kompozycje wyrosły najwyraźniej na tle "ducha sztuki" Delaroché'a.

Romantycznie nastrojony I. Wappers (1803—1874) maluje "Burmistrza van der Werff z Leydy" (obraz obwożony po różnych stolicach Europy) i "Epizod z belgijskiej rewolucji 1830 r.", obraz malowany 1835 r. pod niewątpliwym wpływem Delacroix.

Wystawienie w r. 1851 w Brukseli obrazu Courbeta pt. "Kamieniarz" — wywiera wpływ silny na belgijskich malarzy, skłania ich do porzucenia idealistycznego konwenansu i romantycznej pozy, do odnalezienia poezji i malarskiego wyrazu nawet w dzisiejszej rzeczywistości. W malarstwie historycznym przejawia się to w zerwaniu z akademickim szablonem idealnego piękna, w realizmie ujęcia tematu.

Tak postępuje np. Hendrik Leys (1815—1869), wizjoner epoki XVI w. w stylu L. Cranacha i Quentin Massysa, choć bez ich szczerzej naiwności. Jest on najpierw żywiołowym romantykiem pasji i ruchu, maluje różne furie i masakry, potem ulega wpływom holenderskim (Rembrandta), a po r. 1852 staro-niderlandzkim. W r. 1855 uzyskuje on w Paryżu złoty medal — jako jedyny cudzoziemiec obok Corneliusa — i święci potem ogromny triumf w Antwerpii. W Brukseli stawiano osobne ołtarze dla jego obrazów! W r. 1867 na paryskiej wystawie znów uzyskuje honorowe odznaczenie, a wdzięczna ojczyzna bije wtedy medal na jego cześć.

Miał on odwagę, jeden z pierwszych, podkreślać w swych obrazach to, co charakterystyczne w pozie i wyrazie. W r. 1854 maluje "Przywrócenie kultu katolickiego w kościele N. M. P. w Antwerpii, w r. 1566" — obraz, którego kompozycja żywo przywodzi na myśl "Kazanie Skargi" Matejki.

N. de Keyzer (1813—1887) i E. Slingeneyer (1820—1894) malują batalie: pierwszy "Bitwę pod Woeringen" (mal. 1839), drugi "Bitwę pod Lepanto" (mal. 1848) — oba dzieła chybione w efekcie, ale typowe dla epoki.

Niezwykły jednak, jakkolwiek mało zasłużony sukces, nieledwie triumf, przypadł w udziale dwom zwłaszcza malarzom, którzy obrazami swymi zawojowali wprost Niemcy.

Byli to: Ed. de Biefve (1809—1882), autor "Konfederacji szlachty w 1565 r." (*Compromis de Nobles*, mal. 1841 r.) oraz L. Gallait (1810—1887), twórca "Abdykacji Karola V w r. 1555", namalowanej również w r. 1841. Obie "maszyny" dziś, w 100 lat prawie po ich powstaniu, informują nas lepiej niż jakiegokolwiek historyczne wywody o duchu czasu owej epoki. Teatralny efekt, konwencjonalny układ i gest, brak żywszej ekspresji, poprawność rysunku bez wyraźniejszej indywidualnej nuty — oto ich cechy.

Do tej samej kategorii obrazów zaliczyć można także "Śmierć Karola V", malarza wielu scen historycznych i rodzajowych, nazwiskiem Ch. de Groux (1825—1870).

Wyliczenie powyższe obejmuje dla przykładu kilka tylko najbardziej charakterystycznych pozycji. W latach 1830—1870 mnóstwo było takich obrazów, przezwanych przez Wiertza *Fanfaronnades patriotiques*, dzieł malarzy, "których paleta zalatywała równocześnie wonią rubensowskiego asfaltu i prochu strzelniczego".

Ale i potem jeszcze, w późniejszych latach, odzywają się w Brukseli dawne echa. W r. 1877 A. Devriendt (1843—1900) maluje scenę "Ekskomuniki Bucharda d'Avesnes", a w r. 1872, E. Wauters (1846—1930): "Obłąkanego H. van der Goes w klasztorze zw. Rouge-Cloître" — scenę z r. 1482.

Wreszcie, na uczczenie rocznicy odsieczy Wiednia, a może dla wyzyskania niezłej okazji, tenże sam Wauters tworzy w r. 1883 olbrzymie płótno: "Sobieski pod Wiedniem" (wymiary: 6.80 m × 6.85 m), które zostało zaraz po ukończeniu wystawione w Wiedniu, gdzie przez długie lata oglądały je liczne tłumy. Jest to obraz w rodzaju panoramy: 3/4 części obrazu zajmuje pejzaż.

Było to prawie ostatnie już większe dzieło tego kierunku w Belgii, tematowo tak nam zresztą bliskie i miłe, w Polsce nawet z reprodukcją prawie że nieznaną.

W Niemczech około połowy XIX w. obudziła się żywa reakcja, z dawna przygotowywana przeciw biblijnemu, suchemu stylowi nazarenizmu, przeciwko zabójczo nudnym wytworom uczonej *Gedanken-Malerei*, której głównym przedstawicielem był Peter von Cornelius (1783—1867), autor licznych kartonów, fresków do monachijskiej Pinakoteki i Gliptoteki etc.

Drugim mistrzem tego wybitnie i typowo niemieckiego malarstwa, obywającego się bez koloru, idealistycznie-romantycznego z ducha i zamiaru a operującego głównie



28. E. WAUTERS (1883): SOBIESKI POD WIEDNIEM; FRAGMENT.

Musée d'Art moderne, Bruksela (Fot. Studio Stone).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



29. C. PILOTY: HENRYK VIII I ANNA BOLEYN.

utartym szablonem form klasycystycznych — był Wilhelm von Kaulbach (1805—1874), twórca "Zburzenia Jerozolimy", wymalowanej na olbrzymim płótnie (5.85 m × 7.03 m), autor całych cyklów ideowo-historycznych kompozycji dla Berlina i Monachium.

Kiedy jednak Cornelius był człowiekiem ideowym i wierzył w to, co robił, gardząc szczerze i z przekonania wszelkim innym rodzajem malarstwa poza historycznym, Kaulbach był człowiekiem kompromisu, schlebiał tłumom wyczuwając sprytnie, w jakim kierunku wiatr wieje. Na takim tle powstał też jego wielki cykl obrazów dla Berlina, cykl, którego zadaniem było przedstawienie głównych faz kulturalnego rozwoju ludzkości "wszelkich czasów i narodów".

W konsekwencji: prace Corneliusa, choć suche i martwe w stylu, mają swój charakter, prace zaś Kaulbacha nacechowane są także i w formie malarskiej tym łatwym kompromisem, z jakiego się zrodziły, i takim sztucznym, teatralnym, efektem, na jaki były obliczone.

Teatr wywarł wpływ ogromny na całe malarstwo historyczne XIX w., więcej może w Niemczech jeszcze niż we Francji i w Belgii.

Tak np. cała szkoła düsseldorffska pozostawała pod jego urokiem. Tam przecież, w Düsseldorfie, w latach 1834—1837 pierwszy raz Immermann wystawiał dramaty Shakespeare'a.

W Monachium znowuż teatr dworski zainaugurował w r. 1854 wzorowe przedstawienia wielkich dramatów niemieckich, zwłaszcza Schillera. Jambiczny patos sceny od-

działał tedy bezpośrednio na całe życie, a więc i na malarstwo, które z życiem usi-
łowało coraz bardziej nawiązać bliższy kontakt.

Zagadnieniu wpływu teatru na plastykę warto by poświęcić osobne studium. Roz-
piętość opinii jest olbrzymia: od Diderota, który twierdził, że jeszcze nikt nigdy nie na-
malował (i nie namaluje!) nawet kawałka znośnego obrazu wzorując się na teatralnej
scenie — aż po J. Meier-Graefego, który w monografii poświęconej Delacroix woła:
"Biada obrazowi, który nie jest teatrem".

Teatr działa bezpośrednio na tłumy, teatr daje obraz życia, teatr emocjonuje; dla-
tego to większość obrazów historycznych XIX w., lepszych i gorszych, wygląda najczę-
ściej jak "żywy obraz" skomponowany przez reżysera, jak zakończenie ostatniej sceny
V aktu opery, osnutej na tle jakiegokolwiek historycznej tragedii. Wzór teatru pociągał.

W r. 1843 wystawiono w Monachium dwa znane nam już obrazy belgijskich mala-
rzy: "Abdykację Karola V" (L. Gallait) i "Konfederację szlachty niderlandzkiej" (E.
de Briefve).

Poprzednio zaznajomiono z nimi publiczność Berlina. Wrażenie, zwłaszcza w Mo-
nachium, było piorunujące.

Nareszcie po tylu latach ścisłego postu, braku koloru, nawet farby — bo "kartony"
były raczej rysowane niż malowane — olejne obrazy o malarskim charakterze; dzieła
artystów, których sztuka zrodziła się na gruncie flamandzkim; wyraźna, krzepiąca oko
barwa w miejsce kaligraficznej, abstrakcyjnej linii; historyczna prawda, nawet po czę-
ści realizm, zamiast dotychczasowej uczonej, suchej ideowości, oderwanej od życia.

Od razu nastąpił w Niemczech zwrot od romantycznego nazareńskiego heroizmu
kartonów Corneliusa i jego szkoły do malarskiego stylu bardziej realnie i życiowo poje-
tych kompozycji historycznych, przemawiających nie tylko do rozumu, ale i do oka i do
uczucia.

Obrazy belgijskie były oczywiście tylko iskrą, która padła na dawno w Niemczech
nagromadzone beczki prochu.

Już w latach trzydziestych XIX w. w miejsce tematów religijnych zaczęto zwolna
opracowywać świeckie tematy historyczne. Ale zrazu wybierano tematy mało znane,
z odległych bardzo epok, a więc dość obojętne. Obrazy historyczne odpowiadały w Niem-
czech duchowi czasu; koily one tęsknotę polityczną za mocą i zjednoczeniem przez to,
że stawały przed oczy wspomnienie dawnej świetności. Były one zarazem niezbędnym
odpowiednikiem całej romantycznej literatury, ballad, dramatów, historycznych opo-
wieści.

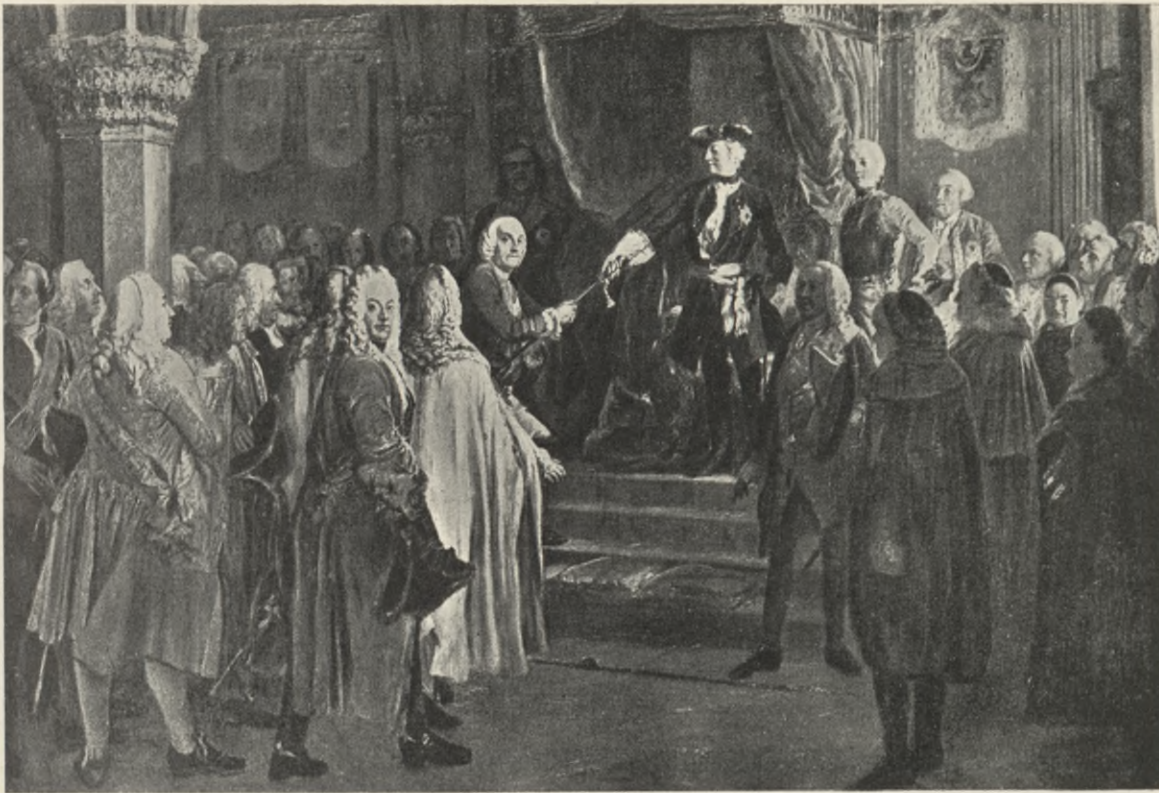
Najlepszym wyrazem tego historycznego malarstwa, wzorowanego na Francji i Bel-
gii, był w Monachium Carl Th. von Piloty (1826—1886), syn litografa, który znał nie-
źle Wenecję, Antwerpię, Paryż (po r. 1852) i pracownię Delaroche'a. W krótkim czasie,
wcześnie, bo w 30 roku życia, został on profesorem monachijskiej akademii; od r. 1874
był jej dyrektorem. Stąd miał Piloty wpływ ogromny na całe artystyczne życie mona-
chijskie, nade wszystko zaś na styl nowszego niemieckiego historycznego malarstwa.



30. F. KAULBACH (1861): KORONACJA KAROLA WIELKIEGO.

Maximilianeum, Monachium (Fot. Fr. Hanfstaengl).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



31. A. MENZEL (1855): HOŁD STANÓW ŚLĄSKICH WE WROCŁAWIU 1741.

Z pracowni jego wyszli głośni potem w Niemczech uczniowie: Makart, Defregger, Lenbach, Grützner, G. Max i i.

Za czasów Piloty'ego studiowali w Monachium także niektórzy z polskich artystów, jak Czachórski, bracia Gierymscy, Gottlieb, Grotzger, Gryglewski, Młodnicki, Matejko; ten ostatni nigdy uczniem Piloty'ego nie był (zapisał się na kurs prof. Anschütza), niemniej jednak za takiego nieraz go uważano: nazwisko Piloty'ego stało się bowiem niejako firmą tej uczelni i przyćmiło swym blaskiem innych profesorów.

Zaznajomienie się z malarstwem szkoły weneckiej, francuskiej i belgijskiej sprawiło, że Piloty, *Praeceptor Artis Germaniae* — jak go Niemcy po dziś dzień chętnie nazywają — wprowadził odrodzenie do sztuki niemieckiej przez koloryt, dla którego przed nim ani szkoła düsseldorfska, ani monachijska nie miała żadnego zrozumienia.

Jako malarz, rozpatrywany w perspektywie czasu, nie miał Piloty ani wybitnej indywidualności, ani niezwykłego talentu, ani też odrębnego w swej formie artystycznej wyrazu.

Kompozycje swe pojmował raczej dekoracyjnie, w duchu teatralnych efektów, mieszał materializm z realizmem, siląc się na wirtuozowską imitację takich materiałów, jak jedwab, brokat, klejnoty, konkurując niejako ze słynnym mistrzem, prestidigitatorem tego rodzaju imitacyjnego malarstwa we Francji, Blaise Al. Desgoffem, który celował

w malowaniu drobnych przedmiotów z bukszpanu, górskiego kryształu, szkła, agatu, wyrobów emaliowanych itd., a który za te prace uzyskał na Salonach paryskich w latach 1843—1848 nagrody w postaci medali wszystkich trzech klas.

Piloty miał jako malarz takie właśnie oblicze, jakie wyziera ku nam choćby z tych dwu płócien tutaj reprodukowanych: "Wjazd Gotfryda de Bouillon do Jerozolimy" (1862) i "Utworzenie Ligi przez ks. Maksymiliana I bawarskiego" (1853), które należą istotnie do lepszych malowideł monachijskiego *Maximilianeum*: poprawna akademicka robota, historyczna prawda teatralnych kostiumów i rekwizytów, wyidealizowane piękne twarze bez krzty żywszego wyrazu, nawet u jerozolimskich pohańców, deklamatorska gestykulacja, sposób malowania gładki, beznamiętnie staranny, wyraźny, drobniagowy rysunek — oto główne znamiona tych doprawdy nudnych ilustracji dziejowych wydarzeń, które zbytnio nie przejmowały malarza, tak jak i nas dzisiaj nie obchodzą.

Jego "Thusnelda w triumfalnym pochodzie Germanicusa" (wymiary: 4.89 m × 7.11 m) albo "Aleksander W. na łożu śmierci" jeszcze mniej emocjonują widza, choć ongi takie właśnie historyczne maszyny największy przynosiły rozgłos ich cierpliwemu autorowi. A ileż innych, mniejszych prac Piloty'ego kryje się dziś wstydliwie w różnych niemieckich galeriach. Nie mogę sobie odmówić podania bodaj tytułu jednej z nich (mal. 1868 r.), przechowanej w Galerii Królewca: *Die Äbtissin des Klosters Frauenchiemsee schützt es im 30-Jährigen Krieg durch ihren Mut und ihre Geistesgegenwart vor Plündernden schwedischen Soldaten*.

Takie tytuły, rzecz arcyznamienna, były wtedy modne; mieliśmy ich sporo także w Polsce.

Do najlepszych jego obrazów należy "Seni nad zwłokami Wallensteina" (1855), rzecz pojęta w duchu P. Delaroche'a.

Krytyka niemiecka przyznaje Piloty'emu wielkie zasługi pedagogiczne. Nikt jednak nie łudzi się co do wartości jego dzieł. "...Jest rzeczą równie jasną — pisze H. Uhde-Bernays — że brakowało mu zupełnie głębszego odczucia, pasji malarskiego spojrzenia, zrozumienia dramatycznego (nie teatralnego) momentu, a nawet, rzecz dziwna, owego jakiegoś mistrzostwa, za które go kiedyś sławiono".

Zarówno jak Kaulbach, chciał Piloty świadomie być narodowym niemieckim malarzem. Dla Niemców jest jednak takim malarzem i Schwind, i Feuerbach, nawet Cornelius, tylko nie Kaulbach, tylko nie Piloty.

Przykład wersalskiej galerii, stworzonej przez Ludwika Filipa, był naturalnie zbyt pociągający i olśniewający, ażeby nie miało z niego skorzystać Monachium w dobie swego artystycznego rozkwitu. Toteż król Ludwik II bawarski osobnym rozporządzeniem z dnia 20 sierpnia 1876 r. funduje (kosztem 800.000 guldenów, tj. ok. 1,400.000 mk. w złocie, z zapisu Maksymiliana II) instytucję pod nazwą *Maximilianeum*, gdzie już istniał zawiązek galerii w postaci 30 obrazów i 24 marmurowych biustów.



32. C. PILOTY (1853): UTWORZENIE LIGI PRZEZ KS. MAKSYMILIANA BAWARSKIEGO.
Maximilianeum, Monachium (Fot. Hanfstaengl).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



33. C. PILOTY (1862): WIAZD GOTFRYDA DE BOUILLON DO JEROZOLIMY.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



34. A. MENZEL (1867): STUDIUM GŁOWY.

(Fot. P. Kleye, Berlin).

Znalazły się tam z czasem freski i obrazy olejne z lat 1853 do 1872 w dużej ilości, tak dużej, że galeria ta stanowi dziś istną *Schreckenskammer* niemieckiego historycznego malarstwa.

Od strony południowej gmachu jest tam godna uwagi ciekawostka dla Polaków, kompozycja z r. 1865 Feodora Dietza (1813—1870), zatytułowana: "Rozproszenie pod Wiedniem Turków z Karą Mustafą na czele, przez kurfürsta Maksa Emanuela bawarskiego oraz przez króla polskiego Jana Sobieskiego..."

Nazwisk malarzy, poza takimi, jak K. Piloty, Fr. i W. Kaulbach, J. Schnorr v. Carolsfeld, P. Hess — lepiej nie cytować; znają je dziś jedynie obszerne słowniki artystów i to wystarcza.



35. A. MENZEL (1880): STUDIUM GŁOWY RABINA.
(Fot. P. Kleye, Berlin).

Malowane w nadmiernej ilości "nieszczęśliwe wypadki dziejowe" (M. Schwind: *Unglücksfälle der Weltgeschichte*) sprzykrzyły się z czasem wszystkim. Obok batalistyki powstają też różne sceny historyczno-obyczajowe; wzbogaca się przez to historyczna tematyka.

W sferach protestanckich wielkim sukcesem cieszyły się obrazy C. F. Lessinga (1808—1880) z dziejów Hussa, kompozycje oparte na walce państwa z Kościołem, na sporach cesarzy niemieckich z papieżami itp.

Były to odmienne tematy, ale tylko tematy; z punktu widzenia czysto estetycznego ciekawsze były jednak obrazy Piloty'ego, który bardziej niż Lessing przywiązywał wagę do koloru.

Wśród artystów niemieckich owej doby był jeszcze jeden, "wielki uczyony", jak go nazwał A. Boecklin, ale największy malarz historyczny w swoim kraju, przerastający o wiele wszystkich innych: Adolf Menzel (1815—1905).

Był uczyony, bo przestudiował całe biblioteki, archiwa, całą epokę rokoko znał na



36. A. MENZEL (1876): PODEJRZENIE.
(Fot. P. Kleye, Berlin).

wylot, a z Chodowieckim obcował jakby ze swym towarzyszem. Ilustrował "Dzieje Fryderyka W." Kuglera (400 drobiazgowych drzeworytów), następnie pisma tego króla, musiał tedy poznać z pruską pedanterią wszystko, co się z tym wiązało, choćby to miały być guziki oficerskich mundurów.

Ale był on przede wszystkim malarzem, którego zajmowały czysto artystyczne zagadnienia światła, powietrza, ruchu i koloru. Był jako malarz autodydakta i bystrym obserwatorem życia i jego zjawisk. Zwłaszcza w latach 1839—1850, a więc tuż po wystawie dzieł Constable'a w Berlinie, Menzel przedstawia się naszym zdumionym oczom jako prekursor realizmu i impresjonizmu, głównie w swych pejzażach, widokach przedmieść berlińskich, wnętrzach (1845: *Das Balkonzimmer*). Przedmiotem jego obrazów w tym pierwszym okresie jest gra światła i barw, zjawiska atmosferyczne, chmury, mrok kościelny, efekt lampy w mieszkaniu, itd. itd. Ten człowiek maluje mnóstwo takich rzeczy, których nikt przed nim nie malował, rysuje wszystko, bo rysunek jest jego okiem, zauważa i studiuje wszystko.



37. A. MENZEL: SZKIC DO OBRAZU
"FRIEDRICH'S ANSPRACHE".
(Fot. P. Kleye, Berlin).

Później, od czasu zaprzyjaźnienia się z E. Meissonierem w Paryżu (1867), ulega nieco jego wpływowi, daje się opanować więcej rodzajowej treści tematu aniżeli jego malarskiej, zjawiskowej formie.

Ulegając nie tyle wrodzonym skłonnościom ile duchowi czasu i różnym zamówieniom — staje się Menzel malarzem historycznym. Przygotowanie do tego posiadał rzeczowe, gruntowne, bo był przecie Niemcem, a miał już poza sobą setki rysunków i drzeworytów z epoki Fryderyka W. Stworzył tedy cykl ośmiu wielkich obrazów, tzw. *Friedrichbilder*, w latach 1849 do 1859; do cyklu tego należy m. i.: "Fryderyk II i Voltaire przy stole w Sanssouci" (*Tafelrunde*), "Koncert króla na flecie", "Hołd stanów śląskich we Wrocławiu w 1741 r." i "Spotkanie Fryderyka W. z cesarzem Józefem II".

Są to najbardziej słynne jego dzieła, ale to drobna tylko część olbrzymiego artystycznego dorobku Menzla w tej dziedzinie, do której należą też takie chybione dzieła, jak np. "Vicelin szerzy wiarę chrześcijańską wśród Wendów" lub "Borussia".



38. A. MENZEL (1873): STUDIA KONI.
 (Fot. F. Nitzsche, Berlin).



39. A. MENZEL: W GALERII SANSSOUCI. PODŁUG DRZEWORYTU.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



40. J. M. TRENKWALD (1872): WJAZD KS. LEOPOLDA DO WIEDNIA
PO POWROCIE Z WYPRAWY KRZYŻOWEJ 1219.

"Hołd śląski" niewiele odbiega od normalnego typu niemieckich historycznych malowideł o teatralnym układzie, o słabym wyrazie toczącej się akcji: niektóre postacie obrazu więcej uwagi zwracają na widza niż na Fryderyka W. i na ważny chyba moment hołdowniczej przysięgi.

Uwierzyć trudno, że obraz ten malował ten sam artysta, spod którego pędzla wyszedł *Théâtre Gymnase* (1856), "Walcownia żelaza" (1875), wspomniany już *Balkonzimmer* czy liczne studia chmur, ulic, parków.

Berlińska wystawa Menzla, urządzona ku uczczeniu 120 rocznicy jego urodzin, a 30 jego śmierci, w Pruskiej Akademii Sztuk P. w 1935 r., wykazała naocznie, jak wielkim malarzem był Menzel, kiedy rzucał szkic historycznej kompozycji, traktując wtedy temat syntetycznie, szeroko, czysto po malarsku, jak gdyby miał oddać ruchliwą scenę z współczesnego życia, a jak zatracił swój artystyczny temperament, kiedy wykończył duży obraz do najmniejszych szczegółów; uczony historyk i wierny ilustrator dziejowy zabijał w nim wówczas malarza, urodzonego zresztą, mieszczańskiego typu realistę.

Wiedeńskiej Akademii Sztuk P. kierunek "wielkiego" malarstwa historycznego nie mógł być oczywiście też obcy. Początki tego kierunku odnajdujemy u H. Fügera (zm. 1818), autora "Pożegnania Hektora z Andromachą"; jego uczeń I. Abel (zm. 1818) hołduje również akademickiemu klasycyzmowi, tak samo jak i malarze późniejsi: K. Russ (zm. 1843), J. P. Krafft (zm. 1856), którego "Powrót z wyprawy wojennej", malowany w r. 1820, odezwał się potem echem w naszym malarstwie w obrazach Loefflera — J. Führich (zm. 1876) i Chr. Ruben (zm. 1875), uczeń Corneliusa w Düsseldorfie, a od r. 1852 dyrektor wiedeńskiej akademii. Trochę ożywienia wnosi batalista F. L'Allemand (zm. 1866) oraz K. Blaas (zm. 1894), twórca 45 olejnych szkiców do

historycznych kompozycji dla wiedeńskiego Arsenалу z lat 1859—1871; z innych malarzy winien być tu wymieniony K. Wurzinger (zm. 1883), autor obrazu "Ferdynand II", którego przedziwny a dla epoki wysoce charakterystyczny tytuł podaje w "Przypisach", dalej Ed. Engerth (zm. 1897), wreszcie I. M. Trenkwald (1824—1897), uczeń Chr. Rubena, a od r. 1872 profesor akademii wiedeńskiej, którego reprodukowany tu obraz "Wjazd ks. Leopolda do Wiednia", malowany w 1872 r. — typowe dzieło bezdusznie akademickiego historyzmu, ubogie i czerze w inwencji, suche i na szkolny sposób poprawne w kompozycji a pozbawione wszelkiego śladu jakiegokolwiek osobistego wyrazu — "dobrze" reprezentuje cały ów dawniejszy kierunek.

Warto przypomnieć, że akademia wiedeńska, w której kształciło się tylu artystów polskich, wywierała podówczas wcale doniosły wpływ na artystyczną kulturę całego zaboru austriackiego, a więc i na krakowskie środowisko.

Kierunek nowszy reprezentuje H. Makart (1840—1884), od r. 1869 profesor Akademii S. P. w Wiedniu.

Nie mając szczęścia, jak i nasz Matejko, do prof. Rubena w Wiedniu, przeszedł on do Piloty'ego w akademii monachijskiej, a w kierunku kolorystycznym poszedł dalej jeszcze niż mistrz posługując się z czasem ogromną malarską brawurą i łatwizną barwnych efektów.

Abundantia — to nie tylko tytuł jego alegorii, to zarazem termin, jakim można by określić charakter jego malarstwa, tak co do tematu jak i formy. Nie malował "katastrof" dziejowych, lubował się na ogół w pogodnych scenach triumfów i świetnych orszaków, przy czym nie krępował się wcale — w tej epoce! — wymaganiami prawdy historycznej, archeologicznej ścisłości, gdyż dbał przede wszystkim o kolorystyczny malarski efekt, o czysto zewnętrzny blichtr szmatek i gałganków. Jego kompozycje historyczne to jak gdyby malowane bale kostiumowe.

Niepróżno zyskał sobie we Francji nazwę *le peintre d'oripeaux*. Poprzestawał na powierzchownej świetności zapożyczając się u Wenecjan i u Rubensa, operując ograniczoną skalą koloru, która zasada się na zestawieniu ciepłego brązu z barwą jasno-niebieską za pośrednictwem nasyconej ciemnej czerwieni.

Dawał pozór niesłychanego bogactwa, barokowej świetności, a nie miał w sobie nic z tego, co zwiemy psychicznym pogłębieniem. Jego figury w obrazach — też nie. Już w kilka lat po śmierci Makarta, którego życie było jednym pasmem sławy i powodzenia, stwierdzał R. Muther, że jego postacie to ludzie, którym brak duszy, to ciała, którym brak kości, to tylko kolor a zupełny brak rysunku; to manekiny przybrane w kostiumy, twory, które nie myślą, nie żyją. A H. Focillon w 35 lat po Mutherze, mając na myśli jego "Triumf Ariadny" i słynny "Wjazd Karola V do Antwerpii" (1878), zauważa, iż dzieła te robią wrażenie, jak walc straussowski, grany na miedzianych dętych instrumentach w salach pałacu Dożów!

Sława Makarta zagasła tedy prędzej, zanim asfalt, którego nadmiernie używał, zjadł powierzchnię jego płócien.



41. R. GIANNETTI: GIOV. BARBANZO I MARIA KRÓLOWA WĘG.
W TWIERDZY CASTELNUOVO.
Wenecja (Fot. Anderson).

Budzący się wszędzie nacjonalizm XIX w. powołał do życia nowoczesne malarstwo historyczne także we *Włoszech*. Ponieważ jednak klasycystyczne tradycje akademickie utrzymywały się tam najdłużej, więc prawie całe to malarstwo nacechowane jest ogromną monotonią i nudą, pomimo zmiany tematów mitologicznych na narodowe. Brak mu było krwi i życia, jakie daje kolor.

Fr. Hayez (1791—1882) malował obrazy w stylu Delaroche'a, a w r. 1867 w Paryżu wystawił 3 prace, m. i. "Bitwę pod Magentą", którą zauważyła krytyka francuska. Spośród innych malarzy tego typu, jak El. Pagliano (1826—1903), autor "Solferina", Raf. Casnedi (1822—1889), który wslawił się w r. 1865 swym "Przywróceniem królestwa Italii", Enrico Scuri (1806—1892), popularny twórca melodramatycznej "Ostatniej nocy Nerona" (1875), albo jak P. Molmenti (1819—1890), który podjął popularny około połowy XIX w. temat, przedstawiający sceny z życia dawnych malarzy i stworzył obraz pt. "Giotto i Cimabue", czy jak S. Ussi (1822—1901), który w swych teatralnie pojętych kompozycjach nigdy nie wyszedł poza poprawność — najbardziej zasługuje na uwagę Dom. Morelli (1823—1901) jako malarz wybitnie narodowy, który w długim swym życiu odbył całą ewolucję, od klasycyzmu poprzez realizm aż do impresjonizmu. Ongi znane były takie jego obrazy, jak "Ikonoklaści" (1855) i "T. Tasso" (1864).

Równie mało ciekawe było historyczne malarstwo *hiszpańskie* tej doby, które jed-

nak przetrwało aż po lata dziewięćdziesiąte ub. w. Ze znanych wtedy i często reprodukowanych malarzy, dziś pogrążonych w niepamięci, wystarczy wymienić takich, jak E. Rosales, autor "Testamentu Izabelli katolickiej" (1864), Moreno Carbonero, Fr. y Ortiz Pradilla ("Poddanie Granady", *Jeanne la Folle* 1877), który miał duży wpływ na malarzy włoskich i Mario Fortuny (1838—1874).

Również i na Północy odezwał się kierunek historyczny dość żywym echem.

W Anglii przejawiał się on najpierw w stylu klasycystycznym i miał takich przedstawicieli, jak James Barry (który dla *Society of Arts* namalował sześć kompozycji, przedstawiających dzieje kultury), J. Northcote (autor popularnego ongi, dzięki licznym rycinom, obrazu: "Zamordowanie dzieci Edwarda IV"), H. Fuseli, R. Haydon i W. Etty, który usiłował naśladować koloryt mistrzów weneckich.

Świeższy kierunek, bardziej rzeczowy, obywający się bez teatralnego i akademickiego patosu, reprezentują dwaj malarze rodem z Ameryki, B. West oraz John Singleton Copley (jego *The Death of the Earl of Chatham* w 3 ujęciach przechowuje *National Gallery* w Londynie); obaj malowali historyczne sceny współczesne, portretując udatnie główne postacie swych obrazów. Daniel Maclise tworzył liczne kompozycje o motywach patriotycznych, przy czym starał się oddawać je z realizmem. Nawet D. Wilkie, świetny malarz rodzajowy, przeszedł po swej podróży, odbytej w latach 1825—1829 do różnych krajów Europy, do malarstwa w "wielkim stylu", co prawda z małym powodzeniem (znane jest jego "Kazanie Johna Knox'a" z 1832 r.). Wreszcie R. P. Bonington, doskonały kolorysta, uczeń Grosa i prekursor francuskiego romantyzmu, malował także sceny historyczne, ulegając duchowi czasu.

W Szwecji zaś, gdzie z czasem uwidoczniły się wpływy Paryża, Antwerpii i Monachium, sztuka narodowa budziła się z trudem do życia i kierunek historyczny oddziaływał na jej powstanie i rozwój nader korzystnie. Nie brak tam zresztą pewnych analogii z Polską.

Jak u nas (Klaczko), tak i tam nie wrócono sztuce nic dobrego. K. hr. Ehrensvärd pisał z końcem XVIII w.: "Nie można oczekiwać w północnym klimacie ani prawdziwej sztuki, ani prawdziwie dobrego smaku... Nikt nie oczekuje sztuki od Szwecji, która leży na tak dalekiej północy". A W. Scholander (1816—1881), nie tylko poeta, ale i architekt, rysownik, akwarelista, twierdził: "Sztuka jest kwiatem zbyt południowym, aby mogła zrodzić się na szwedzkiej glebie".

Niemniej jednak hasło sztuki narodowej liczyło wielu zwolenników. Podobne hasło krzewił w Danii Höyen. Miała też Szwecja swego ucznia Davida; był nim Per Krafft mł. (1777—1863), który malował portrety, batalie, uroczystości koronacyjne itp. W r. 1811 powstał Związek Gotycki, który w 1818 r. zorganizował pierwszą wystawę na nordyckie tematy.

W r. 1855 duże wrażenie wywiera obraz K. Wahlboma (1810—1858) pt. "Śmierć Gustawa Adolfa pod Lützen".



42. K. P. BRIUŁŁOW: ŚMIERĆ INEZ DE CASTRO.

Równocześnie z publikowaniem "Wzorów sztuki średniowiecznej w Polsce" (Rastawiecki i Przeździecki) ukazują się w Paryżu, w latach 1855—1862, *Monuments scandinaves du Moyen-Age*, opracowane przez N. M. Mandelgrena.

Przyczynia się to do obudzenia ambicji artystycznych, skłania szwedzkich malarzy do zajmowania się narodowymi tematami, choć pod przemożnym wpływem malarskiej formy francuskiej.

Takim jest np. A. Malmström (1829—1901), uczeń Couture'a, zapatrzony w Delacroix i H. Verneta. J. F. Höckert (1826—1866) nie potrafi się jeszcze zdobyć na odpowiednio silny wyraz, ale umie już operować kolorem (np. jego "Pożar zamku król. w Stockholmie w 1697 r.", wystawiony r. 1866).

Dwaj najwybitniejsi szwedzcy malarze historyczni — to G. Cederström, który w r. 1878 w Paryżu odniósł duży sukces swym "Pogrzebem Karola XII", a nade wszystko hr. Georg v. Rosen, autor "Eryka XIV" i innych dzieł, uczeń H. Leysa w Antwerpii i Piloty'ego w Monachium, właściwa głowa szkoły historycznej. I u niego przeważa motyw, treść duchowa nad wartościami malarskimi, ale zdobywa się on, nawet pomimo pewnej teatralności, na określony i zdecydowany, osobisty wyraz.

W Rosji utrzymywał się kierunek akademicki o wyraźnie cudzoziemskim obliczu aż po lata sześćdziesiąte ub. w. Jakże miało być inaczej, skoro profesorami petersburskiej akademii byli przeważnie artyści obcy, zwolennicy klasycyzmu, nie wychodzący poza kierunek: Rafael-Poussin? I tam zrazu panował brak wiary w możliwość powstania własnej sztuki o narodowym obliczu. Wątpił w to nawet Gogol, który wskazując Rzym jako jedyne centrum i źródło sztuki wołał z ironią: "Artyści petersburscy! Artyści

w kraju śniegu, artyści w kraju Finów, gdzie wszystko mokre, gładkie, równe, szare, mgliste!...”

”Ostatni dzień Pompei” — melodramatyczny obraz K. P. Briułłowa (zwał się pierw-
wej: Bruleau, 1799—1852), pierwszego romantyka, był ”pierwszym dniem rosyjskiej
sztuki”, mówiła kantata, napisana na jego cześć. Pomysł do tego obrazu był zaczerp-
nięty z opery Pacciniego, granej w Neapolu pod takim właśnie tytułem.

”Pompei”, namalowane z powierzchowną łatwością, wyglądało istotnie jak finał
oper, ukazany w bengalskim świetle. Te ”fajerwerki i bengalskie ognie” były pono
Rosji bardzo potrzebne w latach 1830—1840, może jako reakcja przeciw klasycyzmowi,
do cna pozbawionemu koloru. Obraz robił furorę w Rosji, w Paryżu zrobił zupełne
fiasko. Niemniej rodacy przewali Briułłowa ”rosyjskim Delacroix”!

Briułłow, autor innych jeszcze dzieł historycznych, jak ”Śmierć Inez de Castro”
lub ”Oblężenie Pskowa przez Stefana Batorego”, niezły rysownik i portrecista, w obra-
zach swych zdobywał się albo na czczy patetyzm tylko, albo na czysto pierwotny, bru-
talny wyraz (”Inez”).

Okolo r. 1860 budzi się silna reakcja, powstaje nowy ruch. Wybitny publicysta
i krytyk, W. W. Stasow stwierdzając, że nie ma jeszcze rosyjskiego malarstwa i stylu
w dotychczasowej sztuce, opowiada się za nowym kierunkiem, który polega na przeo-
brażeniu się realizmu tematowego, ideowego w realizm artystyczny.

Daremnie ówczesny rektor akademii F. A. Bruni dowodzi, że krytyk (Stasow),
który nie jest malarzem, nie może mieć słuszności, nie jest człowiekiem fachowym, że
jedynie antyczne tematy kształcą malarza, oraz że na rosyjskie malarstwo historyczne
jest jeszcze za wcześnie, bo... i historia Rosji nie jest jeszcze dostatecznie zbadana i mu-
zeum akademii jeszcze niegotowe!...

W r. 1863 wybucha wśród studentów w akademii petersburskiej mała rewolucja;
przewodził jej malarz J. N. Kramskoj. Doprowadziła ona potem do zrzeszenia się ma-
larzy ”codziennego realnego życia” w Tow. Wystaw Objazdowych (1874 pierwsza wy-
stawa).

”Pieredwiżnicy” chcieli wypracować sztuce rosyjskiej ”własny język i własny po-
gląd na świat”. Chcieli, aby sztuka służyła celom społecznym, w myśl wskazań Czerny-
szewskiego. Celu tego nie osiągnęli, ale odegrali w życiu sztuki rosyjskiej rolę doniosłą
zblizając ją do mas.

I znów zarysowały się dwa wyraźne kierunki: społeczny i czysto artystyczny. Sam
Kramskoj (1837—1887) odezwał się, po refleksji, w r. 1874: ”Sztuka tak dalece zasa-
dza się na formie, że jedynie od tej formy zależy nawet idea w sztuce”!

Rosja miała wielu historycznych malarzy. Artystą najwyższej miary był wśród nich
W. I. Surikow (1848—1916), pochodzący z Syberii, malarz o duchu szczerze rosyj-
skim, ale przede wszystkim plastyk, którego droga nie prowadziła od idei i historycz-
nego tematu do artystycznego wykonania, lecz raczej na odwrót: najpierw powstawała
w nim czysto malarska koncepcja, oparta na obserwacji natury, a potem dopiero znajdo-



43. M. MUNKACSY: SZKIC DO OBRAZU Z CZASÓW LUDWIKA XIII.

wała ona w nim zastosowanie do historycznego wątku oraz ideowe pogłębienie. W ten sposób jego tragiczne epepeje, jak "Ranek strzeleckiej kaźni" (1881), jak "Bojaryni Morozowa" (1887), były harmonijnym wytworem pomysłu, zamiaru i plastycznego ujęcia. Surikow obywatel się przy tym bez uczonych archeologicznych studiów wołał ten czas obracać na setki szkiców, na dziesiątki projektów jednej i tej samej kompozycji, a epokę dawnej Rosji odczuwał wprost intuicyjnie.

W Europie jednak więcej od niego miał rozgłosu W. W. Wereszczagin (1842—1904), słynny malarz-pacyfista, autor cyklu obrazów napoleońskich, które były wystawione także w Warszawie (w r. 1899), autor scen rodzajowych i typów z Wołody, z dalekiego Wschodu itd., który był nie tyle malarzem ile podróżnikiem-observatorem, krajoznawcą i ideowym pacyfistycznym bojownikiem.

Z malarzy innych może nas obchodzić tylko I. E. Riepin (1844—1930), wysoce uzdolniony malarz realista o wielkim temperamentem, autor "Burlaków na Włodze" (1872), słynnego obrazu "Iwan Groźny i jego syn" (1885), "Zaporożców" (1891) i i.

Wielki ten bezsprzecznie artysta żył ustawicznie na rozdrożu: to chciał służyć idei i być myślicielem społecznym, to znowuż hołdował czystej malarskiej formie wyznając: "Nawet najszlachetniejsze zamierzenia malarza nie zatrzymają mnie przed lichym obrazem!"

Znał on wiele dzieł Matejki, cenił je wysoko. Miał z nim może niejedną rys wspólny. Różnił się jednak od twórcy "Grunwaldu" zasadniczo: tym właśnie, co odróżnia duszę rosyjską od polskiej. Chciał on poznać Matejkę i przyjechał dlatego do Krakowa: trafił jednak właśnie na jego pogrzeb. Na uroczystości ku czci Matejki, jaka odbyła się w dniu



44. M. MUNKACSY: SZKIC PIÓRKIEM DO "ARPADA".

2 stycznia 1909 r. w petersburskiej Akademii Sztuk P., przemawiał też Riepin i scharakteryzował świetnie naszego artystę w jednym zdaniu: "Jan Matejko był artystą-rycerzem w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu".

Na *Węgrzech*, po smutnej walce o niepodległość 1848/9 roku, panował stan taki, jak w Polsce: szukano pocieszenia, pokrzepienia serc i ducha we wspomnieniach przeszłości.

Patriotyczne obrazy historycznego kierunku nadsyłają do kraju nawet studenci, kształcący się za granicą. Społeczeństwo, jak u nas, entuzjazmuje się ich treścią, a nie zauważa ich lichej malarskiej formy. Al. Wagner (1838—1919) i Al. Liezen-Mayer (1839—1903), ekliwy autor obrazu pt.: "Królowa Elżbieta podpisuje wyrok na M. Stuart", który nie wychodzi poza styl Piloty'ego — są profesorami w Monachium. M. Zichy (1827—1906), raczej rysownik i ilustrator w guście G. Dorégo, przebywa głównie w Petersburgu. Jako malarze historyczni wybijają się na pierwszy plan: Victor Madarász (1830—1917), uczeń Waldmüllera i Cognieta, ulegający wpływom Delaroché'a i Gallaita, zaprzyjaźniony z Th. Gautier i dlatego znany w Paryżu, dalej B. Székely (1835—1910), uczeń Piloty'ego, ale o wyraźnej fizjonomii madziarskiej, a zwłaszcza G. Benczúr (1844—1920), również wykształcony u Piloty'ego, który jednak o tyle jest ciekawszy od innych, że studiował sumiennie koloryt mistrzów weneckich. Portrety jego, ongi cenione, miały czysto reprezentacyjny charakter.

Najlepszym jednak wyrazicielem epoki na *Węgrzech* był M. Munkacsy (1844—1900), którego działalności towarzyszyły wprost legendarne sukcesy. Studiował on



45. V. BROŽIK: POSŁOWIE KROLA WŁADYSŁAWA CZESKIEGO PROSZĄ KAROLA VII O RĘKĘ JEGO CÓRKI MAGDALENY.

w Wiedniu, w Monachium, ulegał wpływowi Al. Wagnera i Kaulbacha, nawet Knausa w Düsseldorfie, ale miał to szczęście, że był w r. 1867 w Paryżu, przestudiował sobie wystawę dzieł Courbета, urządzoną wtedy w baraku, i potrafił się przejąć stylem courbetowskiego malarstwa. To dało mu potem ów wpływ na współczesnych, jaki wywierały jego realistyczne obrazy: "Ostatnie chwile skazanego na śmierć" (1870, medal złoty w Paryżu), "Śmierć Milтона" (1878, zdaniem *Revue des Deux Mondes* — "największy triumf malarstwa paryskiej wystawy"), a dalej: "Chrystus przed Piłatem", "Kalwaria" (1884) i "Śmierć Mozarta".

Z plein-airem nie umiał jednak sobie poradzić; dawał harmonię tonów i oświetlenie sceniczne, nie zaś światło słoneczne.

W malarstwie *czeskim* J. Manes (1820—1871) zrywa z Corneliusem i z monachijskim romantyzmem, któremu zrazu hołdował (obraz pt. "Laura i Petrarca"), nawiązuje swą sztukę do charakteru i tradycji własnego kraju, tworzy ilustracje do "Króldworskiego rękopisu" oraz 20 kompozycji historycznych (sceny z życia św. Ludmiły i św. Wacława), po czym maluje typy ludowe Czechów, Morawian i Słowaków i w rezultacie staje się twórcą nowoczesnego, narodowego malarstwa Czech, opartego o bezpośrednie studium natury. Z malarzy historycznych, poza J. Čermakiem (1831—1878), uczniem Wappersa i Gallaita, zasługuje na naszą uwagę przede wszystkim Vac-lav Brožík (1851—1901), który jako student akademii praskiej poprzysiął sobie przed obrazami Matejki, że zostanie historycznym malarzem, i został nim istotnie, uzyskując w swoim czasie duży sukces nie tyle austriacko-patriotyczną kompozycją pt. *Tu felix*

Austria nube! — ile raczej efektownym, na teatralny sposób skomponowanym obrazem pt. "Wyrok na Hussa w Konstancy". Kształcił się w Pradze u M. Trenkwalda, następnie pięć lat w Monachium u Piloty'ego, potem w Paryżu, gdzie ulegał wpływowi Munkacsy'ego, z którym się zaprzyjaźnił, a miał tę wielką zaletę, że studiował koloryt Rubensa.

*

Ów, z konieczności nader zwięzły i pobieżny tylko przegląd malarstwa historycznego w różnych krajach Europy około połowy XIX w. — o czymże świadczy?

Przede wszystkim o tym, że to z dawna już istniejące malarstwo przeobraziło się całkowicie i nabrało cech żywotnych. Stało się to na tle reakcji nowych społeczeństw przeciwko sztuce oderwanej od życia, przeciw malarstwu idealistycznemu, o typie klasyczno-akademickim. Dlatego nowy kierunek zrywa nawet z dawnym zasobem tematów: antycznych i biblijnych czy religijnych, a obiera sobie tematy nowsze, związane z dziejami własnego kraju. Postulat prawdy historycznej prowadzi w konsekwencji do realistycznego stylu tego malarstwa. Zrywanie z idealizującym szablonem akademickim odbywa się radykalnie, w imię hasła romantycznych, które idą w parze z ruchem wolnościowym i z obudzeniem się narodowej świadomości.

Ambicja narodowa staje się w wielu krajach źródłem tęsknoty za własną rodzimą sztuką, która ma zarazem być pokrzepieniem serca i ducha, a więc ma służyć celom społecznym.

Wobec braku własnej tradycji i środków malarskiego wyrazu wszyscy — poza Francją i Belgią — uczą się opracowywać własne narodowe tematy w cudzej na razie formie; wzorów tej formy dostarczają głównie: Delaroche, Biefve, Gallait, a nieco później i z drugiej ręki: Piloty.

Wszyscy niemal malarze historyczni różnych krajów kształcą się w Paryżu, Antwerpii, Brukseli i Monachium ulegając mniej czy bardziej wyraźnie wpływowi tych obcych mistrzów. Wszyscy oni, od Madrytu i Rzymu aż po Stockholm i Petersburg — stanowią niejako jedną wspólną rodzinę, której członkowie, chociaż mówią na różne tematy i choć z różnych pobudek to czynią, posługują się wspólnym językiem malarskiej formy.

II

OSOBOWOŚĆ JANA MATEJKI
I JEGO ŚRODOWISKO

Był mały jako ludzie ciałem drobni i przygarbiony nie wiekiem, lecz pracą; był z tych, którzy są aniołom podobni, których żywoty wiele wykołacza...

...głowę chylił w długich lokach, z oczu mu gorzał żar — taki w prorokach.

(*St. Wyspiański*).

Matejko umarł nie tak dawno: 45 lat temu. Jest jeszcze wielu ludzi, którzy go dobrze pamiętają. O tym, jak wyglądał, jakie były charakterystyczne cechy jego powierzchowności, wiemy może i dzisiaj nawet więcej, aniżeli wiedzieć możemy o jego indywidualnej psychice.

Materiał, jakim rozporządzamy, jest nader ograniczony. Główne źródło, najbardziej autentyczne, to jego listy, głównie do St. Giebułtowskiego, przyjaciela lat najmłodszych, i do żony Teodory. W listach tych jednak Matejko jest dziwnie skąpy w wyurzenia osobistej natury. Oczywiście, już to samo właśnie rzuca znamienne światło na rodzaj jego usposobienia; ale to informuje nas zaledwie o jednym tylko, nie najważniejszym rysie jego duchowej struktury. Poza listami swymi, w życiu codziennym był Matejko jeszcze bardziej w sobie zamknięty. Nawet zwierzenia jego jako artysty, o sztuce w ogóle, o zadaniach malarstwa, choćby tylko historycznego, opinie jego o innych twórcach są niezmiernie rzadkie i znamy je przeważnie tylko z drugiej ręki: z drukowanych kronik biograficznych pióra Mariana Gorzkowskiego, przyjaciela artysty a zarazem sekretarza krakowskiej Szkoły Sztuk P., z monografii St. Tarnowskiego, z wspomnień innych osób, zwłaszcza zaś z pamiętnika I. Pawłowicza Jabłońskiego, kolegi Matejki.

Niemniej jednak nawet te stosunkowo nieliczne dane, wzięte razem i zestawione z całą artystyczną działalnością Matejki, pozwalają nam zrekonstruować jego duchową fizjonomię, określić jego postawę wobec świata, ludzi, własnego życia i własnej sztuki. Bez tego psychologicznego studium, umożliwiającego nam wniknięcie w ducha artysty, nie podobna spokojnie, a więc sprawiedliwie i możliwie obiektywnie ocenić jego twórczości.



46. MATEJKO, KARCAĆY SYNÓW. RYS. OŁ.

Wł.: Maria Nowińska, Warszawa.

Był takim, jakim go widział, zapamiętał i opisał Wyspiański: niepokąźny, bo małego wzrostu, nie tęgi, o zapadniętej klatce piersiowej, w późniejszym wieku prawie że ułomny, bo przygarbiony i pracą, i troskami życia, i tym zbyt ciężkim brzemieniem zadań swej sztuki, jakie dobrowolnie sam za młodu wziął na swoje drobne i słabe ramiona.

Jeśli tedy o fizyczną stronę idzie, miał typowo asteniczną budowę ciała. Predestynowało go to niejako z góry do pewnych, jeśli nie schorzeń, to bodaj zaburzeń psychofizycznego ustroju. Mógł mieć w oczach żar proroka, dlatego właśnie, że nie przedstawiał okazu zdrowego, silnego, pod każdym względem "normalnie" rozwiniętego osobnika, obdarzonego równomiernie, a więc bezpostaciowo i bezbarwnie ukształconym charakterem.

Już na pierwszy rzut oka odbiegał tedy od typu zwykłego człowieka.

Miał poza tym słabe oczy, źle widział; był krótkowzroczny. "Męczybuła-Ślepowron" — wołano na niego w Szkole Sztuk P. przezwiskiem wymyślonym przez A. Grabowskiego. Od pierwszych chwil pobytu w Szkole (1852) — jak notuje I. P. Jabłoński — "z powodu krótkiego wzroku przykładał do lewego oka szkiełko w czasie roboty, dla lepszego zrozumienia danego wzoru".

W szkolnych studiach z natury nie mógł on nigdy uchwycić okiem właściwej wielkości figury czy przedmiotu: zawsze albo powiększał, albo zmniejszał proporcje. Z cza-



47. MATEJKO NA PRZECHADZCE. RYS. OŁ.

Wł.: Maria Nowińska, Warszawa.

sem zaczął używać okularów, które stale nosił i w których malował. Wzrok J. Matejki badał na podstawie zachowanych jego szkiców prof. K. Majewski, który w swym studium, drukowanym najpierw w "Klinice Ocznej" (1936), stwierdza, że niezupełne wyrównanie miopii — lekarze zapisywali dawniej wklęsłe szkła słabsze — powodowało u artysty stałe niedowidzenie.

Szczegół to bardzo ważny, wart zapamiętania.

Zdrowie Matejki było nader wątłe; złe warunki materialne przez długie lata stan jego zdrowia jeszcze bardziej pogarszały.

W Monachium ciężko chorował, dwa miesiące leżał w szpitalu. Trawiony ustawiczną gorączką pracy — "kuje a kuje" mówiono o nim w Szkole Sztuk P. — gardził nawet w późniejszym wieku normalnym posiłkiem, całe dni spędzając w pracowni, o czarnej kawie i papierosie.

Miał tedy wyniszczony organizm, prawie jak anachoreta. Stwarzało to tym podatniejsze tło dla rozwoju i skryzalizowania się tych wszystkich rysów i objawów, które w terminologii E. Kretschmera (*Körperbau und Charakter*, 1922) i w jego klasyfikacji dwu zasadniczych grup temperamentów u ludzi zdrowych cechują tzw. typ schizotypika o astenicznej budowie ciała.

Człowiek tego typu, zazwyczaj o wyrazistej twarzy i oryginalnym zaroście, na ogół dość obojętny na różne zewnętrzne podniety, odznacza się psychiką skrytą, trudno dostępną, skrajną drażliwością, przeczuleniem, samemu sobie niedostatecznie uświadomionym, odcięciem od świata, wpatrzaniem się w głąb swojej jaźni, a zarazem subtelną uczuciową wrażliwością. "Schizotypik", oderwany od codziennej rzeczywistości, najchętniej samotny, pogrążony we własnym świecie marzeń, skłonny zwykle do mistycyzmu, często ulegający stanom depresji, potrafi być zarazem człowiekiem niezwyklej energii, pracowitości, który zmierza uparcie i z pewnym pedantyzmem do swego celu. Znamionuje go także pewnego rodzaju autocentryzm: odnosi on do swej osoby najbardziej nawet obojętne zjawiska, ma poczucie nieomyślności czy pewności siebie, wierzy głęboko w swą ideową misję, jest żądny władzy, chętnie przenosi się myślą do epoki zamierzchłej przeszłości. W sztuce posługuje się stylizacją, a w każdym razie nagina rzeczywistość do własnej woli i koncepcji; jest mu bliski patos, fanatyzm nie jest mu obcy.

Takie tedy byłyby predyspozycje psychiczne Matejki. Był to istotnie samotnik, prawie pustelnik. Cichy i zamknięty w sobie, dziwnie nieprzystępny, mało mówny, a jeśli już doszło do rozmowy, to zawiły, trudny, niejasny i mętny w sposobie wyrażania się. Obdarzony "wybuchowym temperamentem o histerycznym podkładzie" — jak to stwierdza M. Szukiewicz — a jednak prawie zawsze opanowany, człowiek ten o niezwykle głębokiej wierze w swą misję, w siebie samego, ugruntowanej na żywym poczuciu własnej wartości, ambitny, nawet dumny, uparty w swej pracowitej ideowości, wytrwały w dążeniu do osiągnięcia swych celów, patetyczny w wyrazie i w sposobie wystąpienia na zewnątrz — był jednocześnie osobnikiem niezmiernie prostodusznym, szczerym, szlachetnym, naiwnie bezkrytycznym i dobrym.

St. Tarnowski wystawia mu świadectwo — a możemy w nie wierzyć — takiej pobożności, jaka może cechować jedynie prostego chłopca czy dziecko. Mając lat 20 pisał Matejko z najgłębszym przekonaniem: "Bez religii, i to katolickiej, nic nie można zrobić, co by się nawet miernym zwać mogło". Mając przystąpić do malowania "Skargi" modlił się wprzód u jego grobu.

Nie sprzedał nigdy żadnego religijnego obrazu, jakkolwiek namalował ich przy różnych okazjach sporo, gdyż sprzeciwiałoby się to jego przekonaniom, jego sposobowi



48. MĘCZYŻNA W STROJU Z XVI W. RYS. OŁ.
Wł.: Anna i Jadwiga Goldberżanki, Warszawa.

odnoszenia się do "rzeczy świętych". Był poważny, smutny, a jak wolno wnosić z opowiadania I. P. Jabłońskiego, do śmiesznej przesady cnotliwy i skromny.

Temperament człowieka to ogół jego dyspozycji uczuciowych. Zdecydowane jednak typy ludzkiej indywidualności, *charaktery*, zależą nie tylko od rodzaju i form życia uczuciowego, ale także od rodzaju intelektu i woli.

Życie uczuciowe wyprzedza życie intelektualne (Ribot); ono tedy, tzn. życie uczuciowe stanowi przede wszystkim o podmiotowej "barwie" jakiegoś osobnika, gdyż inteligencja, pierwiastek intelektualny ma raczej nieosobowy charakter, a w każdym razie nie jest elementem tak ściśle podmiotowym jak uczucie.

Dlatego może należało zacząć od wyliczenia pewnych bodaj cech, które świadczą aż nadto jasno o tym, że Matejko był *uczuciowcem*, typem wybitnie sensoryjnym, wzruszeniowym, o dużej wrażliwości systemu nerwowego na zewnętrzne, przyjemne i przykre podniety, ale o przewadze czuciowości wewnętrznej i o wyraźnej skłonności do pogłębionego życia wewnętrznego: w przeciwstawieniu do typów aktywnych, obdarzonych dążnością do życia zewnętrznego, typów, które nie łatwo albo i wcale nie poddają się kontemplacji i najrozmaitszym czysto wzruszeniowym bodźcom działania.

A jak przedstawia się *intelektualna* strona psychiki Matejki? Jego pamięć, fantazja, rozum — jego talent?

Pamięć to zdolność przypominania sobie, a więc odnawiania treści przedstawieniowych albo po prostu, luźnie, tj. bez związku z przedstawieniami, jakie się miało już w swym doświadczeniu poprzednio, w przeszłości, albo w formie wyższej: w związku z przeszłością, tzn. z lokalizacją ich w czasie.

Matejko, typ wzrokowca, obdarzonego pamięcią lokalną, wykształcił w sobie tę wrodzoną zdolność w bardzo wysokim stopniu dzięki temu, że od lat najmłodszych kopiował i rysował, notował sobie wszystko, cokolwiek budziło jego zainteresowanie. Tak powstało jego rysownicze archiwum, słynny "Skarbczyk" (zwany "Słownikiem Matejki"), który umiał nie tylko sobie stworzyć i ułożyć, ale z którego potrafił też w każdej chwili korzystać; właśnie dzięki swojej pamięci.

To, że Matejko do wszystkiego potrzebował wzoru czy modelu, bo z pamięci niczego prawie nie malował — to pochodzi z jego pasji realistycznej i z jego założeń: ażeby wszystko, nawet każdy szczegół stroju oddać tak, "jak było naprawdę".

Fantazja to myślenie obrazami, tym różne od myślenia logicznego, że nacechowane jest żywością i naocznością przedstawień a brakiem elementów pojęciowych i odpowiadających im symboli, którymi posługuje się ludzka mowa (Wundt).

Bez asocjacji i dysocjacji wyobrażeń nie byłoby fantazji. Fantazja polega na sposobie łączenia przedstawień wedle jakiegoś planu. Fantazja bierna to zwykła, niczym nieskrępowana gra wyobrażeń, jakimi się w swym doświadczeniu rozporządza — a fantazja czynna to wybór i dobór nasuwających się wyobrażeń.

Taka właśnie fantazja czynna cechuje każdego prawdziwego artystę-plastyka.

Nie trzeba tylko sądzić, że ów wybór i dobór wyobrażeń odbywa się w formie logicznego aktu myślenia ze strony artysty. Tak samo koncepcja dzieła sztuki, jaka powstaje w artyście normalnie pod wpływem takiego czy innego bodźca, wrażenia zmysłowego czy uczucia, nie powinna być i nie jest nigdy — w swej formie czystej i rzetelnej — produktem rozumowania.

Tylko estetyczna analiza już gotowego dzieła sztuki, a więc czynność wtórna, *ex post*, jeśli ma być rozumna i rzeczowa, nie może obyć się bez takiej pracy myślowej.

Dzieło sztuki, zrodzone przez proces czysto myślowy, to twór poroniony: to sztuka "programowa", sztuka dydaktyczna, sztuka tendencyjna, sztuka, służąca pozaartystycznym ideom, tj. wartościom i celom, obcym poezji, muzyce czy plastyce.

Taki produkt intelektualny np. w malarstwie może być co najwyżej dobrą ilustracją jakiegoś wydarzenia, opowiadania czy też hasła lub programu, nigdy jednak obrazem o swoich własnych, autonomicznych walorach, który przemawia z duszy artysty do duszy widza za pośrednictwem oka, z wyłączeniem wszelkich elementów obcych i postronnych.

Wyrozumowany, zrodzony nie z wyobraźni i uczucia, lecz z czysto myślowych założeń obraz, to prawie to samo, co np. dydaktyczny poemat: jest tam i rytm, i rym, tylko



49. ARCYBISKUP HENRYK KIETLICZ. RYS. OL.

Wł.: Hieronim Wilder, Warszawa.

poetyckiego tchnienia tam nie ma; poeta musiał ustąpić, aby zrobić miejsce nauczycielowi.

Doprawdy — "Sztuka malarska kończy się tam, gdzie zaczyna się filozofia. Gdzie pisarz mógłby chwycić za pióro, tam malarz powinien wypuścić z rąk swój pędzel" (Paul de Saint-Victor).

Malarstwo kończy się tedy tam, gdzie zaczyna się historiozofia...

I tak było nieraz, aż nazbyt często u Matejki, kiedy gwałcił swą czysto malarską fantazję, kiedy chciał pouczać i nauczać, kiedy wierząc w swą misję społeczną two-



50. SZKICE DWU POSTACI HISTORYCZNYCH, RYS. OŁ.

Dom Matejki, Kraków.

rzył historyczne obrazy, zrodzone nie w sercu i nie w wyobraźni, ale w mózgu, na podstawie czytanych kronik, dla tendencji, dla demonstracji, kiedy "skarżył się na nadmiar fantazji, a modlił się o przewagę myśli i rozsądku" (Gorzkowski), kiedy brał sztukę w "wyższym znaczeniu" i tłumaczył np. studentom na otwarciu roku szkolnego w dniu 16 X 1882 — sam o tym zresztą najgłębiej przekonany — że: "Sztuka jest obecnie dla nas pewnego rodzaju orężem w ręku; oddzielać sztuki od miłości Ojczyzny nie wolno" — i wołał jak ks. Marek: "Całego się powinno oddać na służbę Ojczyzny, bo inaczej Pan Bóg nie wysłucha modlitwy!"

Wtedy właśnie kończyło się malarstwo, a nawet, co dziwniejsza — sztuka przestała być "orężem w ręku", jakim u tego samego Matejki niejednokrotnie bywała (Stańczyk, Skarga, Batory).

W takich razach Matejko przestawał być plastykiem, artystą, a był niby-uczonym, niby-pedagogiem, niby-historiozofem, do czego jednak nie posiadał (na szczęście dla nas!) odpowiednich kwalifikacji i przyrodzonych danych.



51. KRAJOBRAZ. RYS. OŁ.

Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa.

Nie był to bowiem człowiek, którego świadomość ma wrodzoną skłonność do procesów logicznego myślenia, do spostrzegania związków, w których przedstawienia zyskują znaczenie i charakter oderwanych pojęć.

On był z urodzenia malarzem, który "myślał obrazami"; nie był i nie umiał być teoretykiem, który "fantazjuje abstrakcyjnymi ideami".

Jego talent zasadzał się na fantazji obrazowej, a nie kombinacyjnej, na rozumie o charakterze indukcyjnym, a nie dedukcyjnym, był więc typem artysty, obserwatora, nieraz pełnego inwencji, bo o świeżym na świat spojrzeniu, nie zaś typem spekulacyjnego analityka, uczonego.

I w tym leży wielki tragizm jego sztuki — i dla Matejki, i dla nas!

Bo oto nareszcie zdarzył się w Polsce plastyk, obdarzony jak Słowacki "nadmiarem fantazji" — i skarży się na ów nadmiar, a "modli się o przewagę myśli i rozsądku!"

Oto malarz, który posługiwał się wprawdzie znaną już wtedy — choć u nas podówczas nową — formą realistycznego ujęcia, ale który nie naśladował nigdy i nikogo, a formą swą władał po mistrzowsku i miał swój własny wielki styl!



52. MĘŻCZYŻNA W GEŚCIE ROZPACZY. RYS. OŁ.

Wł.: Stanisław Jackowski, Warszawa.

I taki artysta, prawdziwie opętany miłością Ojczyzny, oddany swej mniemanej misji, służbie społecznej, zaślepiiony historiozoficzną ideą, wyznaje w pokorze ducha:

”Ja nie mogę robić tak, jakbym chciał. Ja 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”.

Naturalnie szło mu o ”wyraz postaci lub wyrazistość grupy” nie w samym znaczeniu malarskim tylko, ale i w ideowym, historiozoficznym.

Tak! — ”Miłość Ojczyzny — pisał St. Tarnowski — zrobiła go tym, czym był; ona jest duszą jego duszy i jego obrazów, siłą popędową jego twórczości i jego intuicji. Ale czy ona także nie wiodła czasem malarza na drogi i kierunki błędne? Polak w nim malarza zrodził (!?), a przynajmniej wychował i wykształcił, rozplómił i uskrzydlił... Ale niewątpliwie Polak także opanował malarza zupełnie i nieraz na szkodę jego twórczości”.

Gdyby nie ten jeden, ponad wszystkim innym górujący afekt miłości Ojczyzny, który w Matejce znalazł o tyle niespodziewany wyraz, że z czasem pogłębił w nim istotę



53. POSTAĆ MĘSKA. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

malarza, że kazał mu narzekać na nadmiar fantazji a gardzić "warunkami artystycznej doskonałości obrazu", które dobrze znał i rozumiał — mielibyśmy dziś w sztuce naszej artystę, jakiego nawet malarstwo francuskie XIX w., pomimo Delacroix, mogłoby nam pozazdrościć.

Taka bowiem tkwi w zarodku jego sztuki "potęga, wieczysta potęga, moc nieprze-parta!..."

Ów afekt patriotyczny, o tak wysokiej skali uczuciowego napięcia, że przywodzi na myśl szczyty natchnienia w naszej romantycznej poezji, ujarzmił w Matejce wszystkie inne jego bodźce, stał się jawnym źródłem a zarazem i ostatecznym rezultatem wszystkich dominujących w duchu artysty tendencji i doprowadził do takiej psychicznej konstelacji, że graniczy ona u niego wprost z monoideizmem, tj. z pewnego rodzaju obsesją, kiedy to jedna idea wypiera i usuwa na dalsze plany wszystkie idee inne.

Wprawdzie była to — mówiąc językiem Ribota — *l'obsession créatrice*, pogłębiała bowiem jego duchowość, bogaciła jego inwencję, podsuwając mu coraz nowe pomysły i tematy, ale odsuwała go ona często skutecznie od właściwych, najbardziej istotnych zadań malarza-plastyka.

Wobec charakteru, jaki posiadał Matejko — nie mogło być inaczej.

Co to jest charakter człowieka? Jakie są jego ogólne znamiona?

Określeń jest mnóstwo, każdy prawie psycholog podaje inne, a teraz, w dobie rozkwitu charakterologii jako osobnej nauki, jest ich jeszcze więcej.

Wydaje mi się, że należy przyjąć definicję, jaką podaje H. Ebbinghaus w swej "Psychologii": Charakter to ogół indywidualnych dyspozycji, dotyczących woli jakiegoś osobnika.

Prawdziwy charakter — a więc nie: bezbarwny, niestały, bezpostaciowy, bo ten może być nabyty i urobiony przez zewnętrzne okoliczności — jest zawsze wrodzony, mówi Ribot. Cechą takiego charakteru jest: *jedność*, która polega na jednakowym sposobie działania i oddziaływania, na zestrzeleniu dążności, niezależnie od różnych podniet czy sugestii, oraz *stałość*, tj. owa jedność, utrzymująca się długi okres czasu. L. Klages (*Persönlichkeit*, 1928) kładąc silny nacisk na jakościowy rodzaj wszelkich różnic w charakterach oraz na fakt, że charakter jest właściwością człowiekowi wrodzoną — podaje aż 5 różnych cech każdego charakteru: 1. Materia (zdolności intelektualne, talenty), 2. Struktura (spoistość, tj. stosunek wielkości popędu do wielkości oporu), 3. Jakość (rodzaj kierunku popędu zależnie od tego, co ktoś uważa dla siebie za główny cel i wartość w życiu i działaniu), 4. Tektonika (układ ogółu właściwości w stosunku do cech wymienionych pod 1 do 3, tj. zależnie od tego, czy one nawzajem siebie wspierają czy nie), wreszcie 5. Aspekt (sposób zachowania się, obcowanie z ludźmi, sposób bycia, na tle którego powstają tzw. typy, np. kelnera, studenta, artysty, gentlemana etc.).

Szczegółowe to rozróżnienie typów i cech zasługuje o tyle na naszą uwagę, że pozwala nam jeszcze głębiej wniknąć w psychikę osobowości Matejki.

Człowiek osiąga cel swych pragnień i pożądań drogą woli. Wola to ster, którym człowiek kieruje swoje dążności, uczucia, nawet instynkty. Na niej zasadza się charakter. Bez silnej woli nie ma silnego charakteru.

Matejko był człowiekiem ogromnego hartu ducha, a więc żelaznej i nieugiętej woli, która w sposób decydujący oddziaływała na wszystkie jego pobudki działania i utrzymywała je niezmiennie w jednym i tym samym kierunku, ze zdumiewającą konsekwencją, przez całe jego życie.



54. POSTAĆ MĘSKA. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.



55. DWA SZKICE OŁÓWKOWE.
Dom Matejki, Kraków.

Kiedy raz, w r. 1863, określił sobie cele i zadania swojej sztuki jako malarstwa historycznego, ale na podłożu historiozoficznym, bo w tym właśnie upatrywał wyższość tego kierunku, nie odstąpił od tych zasad aż do śmierci. "Francuzi mają swego Delaroche'a — mówił, jak już wiemy — i on dla nich wszystkim! My jednak Polacy poszliśmy dalej, bo stworzyliśmy prawdziwe historyczne malarstwo na podstawie historiozofii i dlatego nas dziś nie rozumieją jeszcze". Wierzył w to głęboko, że "przyszłe malarstwo będzie w swojej istocie historiozoficzne, dydaktyczne", a brak całkowitego uznania dla siebie i zrozumienia tłumaczył sobie tym, że on tak pojętą sztuką "wyprzedza swój czas i wskazuje drogi przyszłości".

Intelekt, ów chłodny krytyk i niezawodny sprawdzian mylnych opinii, nie miał i nie mógł mieć wyraźniejszego wpływu na wierzenia Matejki, ugruntowane silnie w najgłębszych, bo w emocjonalnych pokładach jego ducha.

Inteligencja wrodzona, jaką artysta posiadał w wysokim stopniu, a jaką jeszcze bardziej wzbogacił i ukształcił rozlicznymi studiami historycznymi i artystycznymi oraz doświadczeniami swego życia, podporządkowana była u niego zawsze uczuciowości. Stąd owa wybitna skłonność do symbolizmu i do mistycyzmu, przywiązywanie głębokiego znaczenia do najprostszych i najbardziej przypadkowych zbiegów okoliczności codziennego życia, a zwłaszcza do dat — o czym tak często czytamy w jego biografiiach; stąd również ta przesądność, zadziwiająca wprost u człowieka tak pobożnego i religijnego. Czy-



56. POSTAC MĘSKA SIEDZĄCA. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

tamy na ten temat u Jabłońskiego: "Przy religijności miał on swoje, u nas praktykowane, przesady. Wychodząc z domu czy rozpoczynając pracę lub przy stole itd. zawsze się przeżegnał, a nawet znak krzyża świętego położył pędzlem, ołówkiem lub kreśląc w powietrzu, aby się ustrzec przed niepowodzeniem; ale i tak zwanym feralistą był, np. w piątek nie rozpoczynał; wychodząc z domu czy pracowni, jeżeli spotkał najpierw babę, to nieraz się wrócił, a jeżeli już z konieczności iść musiał, szedł z uprzedzeniem i w złym humorze; nieraz i zakończenie jakiejś pracy czy interesu w piątek lub dzień feralny nabawiało go niepokojem pomimo rezultatu pomyślnego budząc podejrzenie, że to nie wyjdzie na dobre; wpływ planet, uderzenie gromu równocześnie z jakimś czynem swoim nazywał "przecuciem"; nareszcie zestawienie dat śmierci ojca z ukończeniem pracy nad wydawnictwem "Strojów w Polsce", to znów zestawienie równej liczby np. miesięcy jego roboty, faktu historycznego, który malował, z dniami bitwy ukończonej".

W liście do żony, z Paryża (wrzesień 1867), pisze sam Matejko:

"Dziwnym trafem numer książeczki z biletami do Paryża i na powrót, mnie przypadł, jest rokiem treści obrazu Rejtana: 1794, tj. ostatniego rozbioru Polski... Cóż Ty na to Ośko? Traf to czy co więcej?"



57. Z GROBÓW DOMINIKAŃSKICH. SZKIC AKW.

Dom Matejki, Kraków.

Na ogół brak mu było tedy w życiu i w sztuce regulującego refleksyjnego czynnika, jakim jest wyrobiony intelekt; nie zwracał na niego uwagi. Matejko nie orientował się czasem w najprostszyc zjawiskach — o ile one dotyczyły jego wierzeń i na wierzeniach opartych jego przekonań.

Ten wielki malarz czterokrotnie (w r. 1865, 1867, 1870 i 1880) jeździł do Paryża,



58. PASTORAŁ BISK. JANA PONĘTOWSKIEGO. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

bawiąc tam czasem i po dwa miesiące, a nie widział, nie spostrzegał, co się w sztuce współczesnej dzieje, jakie w niej następowały przeobrażenia. Gdyby widział i rozumiał, nie byłby żadną miarą posyłał tam na wystawę 1887 r. swojej "Joanny d'Arc", może by jej nawet nie malował, a gdyby, to w każdym razie zupełnie inaczej, w innym duchu i w innym malarskim stylu.

Jego horyzont umysłowy nie był zbyt obszerny. Jakże mogło być inaczej u tego samouka, który nie znał przez całe swoje życie ani jednego — dosłownie! — obcego języka? Cóż mogło mu dać ukończenie szkoły św. Barbary i zaledwie trzeciej klasy (ale bez promocji) w liceum św. Anny?



59. MISIURKA. SZKICE OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

Wszystko, co wiedział, zawdzięczał raczej sobie samemu, swej własnej lekturze, na którą jednak w latach późniejszych niewiele mu pozostawało czasu. Znał dobrze Shakespeare'a i naszą poezję romantyczną, lubował się w niej (cenił zwłaszcza Słowackiego), bo odpowiadała jego romantycznej postawie duchowej.

Z Paryża pisze do żony (28 IX 1867): "Niedawno byłem na Montmartre przy grobie Juliusza, płakałem widząc go na obcej ziemi pogrzebanego, uśmiechnął się do mnie z medalionu — tak mi się zdało — wskazując okiem na Lillę Wenedę, wrytą na karcie najgłębiej. Czułem się małym i nędznym przy ducha Jego cieniu — ale kładłem ręce na grobie, prosząc o bratnią pomoc duchową..."

Czytał nade wszystko dzieła historyczne, dawne kroniki, z którymi nie rozstawał się nawet w podróży, studiując je w drodze. W ten sposób zacieśniał swój umysłowy horyzont, specjalizował się w jednym kierunku, żył przeszłością Polski tylko; dyskutował często na ten głównie temat — i wtedy, myśląc o postaciach historycznych dodawał nieraz: "Ja ich widzę jak żywych".

"Pomimo oddania się tak przeważnie malarstwu — wspomina I. P. Jabłoński — nie zaniedbywał gry na fortepianie i był wielkim miłośnikiem muzyki... Prawie żadnego roku nie opuścił sposobności usłyszenia wykonanych w kościele "Siedmiu słów" lub jak tylko była gdzie zapowiedziana podobna sposobność, w św. Cecylii dzień, a o wokalnym chórze 40 pirenejskich śpiewaków wielokrotnie wspominał".



60. ZYGMUNT AUGUST (1866). SZKIC OŁ.

Grał tańce polskie, grał Chopina. W Monachium, w domu pułkownika Tchórznickiego, gdzie bywała kolonia polskich adeptów sztuki, nieraz "Matejko zasiadał do fortepianu i grał narodowe "kawałki" z zacięciem. Gospodarz go całował, ścisnął i raczył. Po wypoczynku znów zaczynał grać, ale poważne utwory Chopina. Pani domu radziła mu, ażeby się wyłącznie muzyce oddał; powtarzało się to kilka razy..." (Jabłoński).

Tym rysem, tak pochlebnie świadczącym o kulturze jego ducha i serca — jakże pokrewny jest Matejko Eug. Delacroix, również rozmiłowanemu i w muzyce w ogóle, i w Chopinie!

Jeśli weźmiemy pod uwagę rodzaj inteligencji Matejki, stopień i zakres jego wykształcenia oraz wrodzony mu rys uporu, ambicji, dumy, a nawet zarozumiałości — zrozumiemy łatwo jego chorobliwą wprost obawę przed wpływami obcymi i paniczny lęk przed wszelkim naśladownictwem.

Na uwagi, że arcydzieła mistrzów dawnych cechuje — w przeciwstawieniu do natłoku figur u Matejki — prosta, jasna kompozycja, która "więcej wyraża wielkości swym spokojnym szerokim traktowaniem", odpowiadał: "Ja i cnót czyichś naśladować nie chcę!" (Jabłoński).

Wystrzegając się wszelkich możliwych wpływów, nie mając już z natury żadnych wyraźniejszych skłonności do naśladownictwa cudzych wzorów — był w swoim mniemaniu malarzem oryginalnym, niezależnym jakoby od wszelkich bodźców zewnętrznych. Ale tak było pozornie tylko i ta jego programowa oryginalność była oryginalnością całkowicie subiektywną. Duch czasu i wpływ środowiska robił swoje, Matejko ulegał im często — nie wiedząc o tym.

To, że za młodu przerysowywał i po części naśladował np. ilustracje Oleszczyńskiego do "Śpiewów historycznych" J. U. Niemcewicza, że kopiował potem akwarelę M. Stachowicza "Ks. Józef na rynku krakowskim", jest objawem zupełnie zrozumiałym i normalnym, który występuje u wszystkich wielkich twórców w czasach ich wczesnej młodości.

Natura daje takiemu dziecku, przyszłemu artyście, instynkt twórczy, tj. potrzebę produkowania. Nie daje jednak wyrobienia technicznego ani dostatecznie rozwiniętej wyobraźni — więc dziecko ambitne, nie chcące poprzestać na swych gryzmołach, które go nie zadowolają, naśladowuje gotowe wzory obce, przypadające mu do gustu, tj. odpowiadające kierunkowi jego upodobań. Potem, nauczywszy się podstaw artystycznego rzemiosła, zrywa z tymi wzorami raz na zawsze i nigdy do nich nie wraca.

Tak było i z Matejką, który już w domu, za życia swej matki (a odumarała go w 8 jego roku), brał "konkursowe nagrody" za rysunki. To wcześniej obudzone jego malarskie powołanie nie jest niczym dziwnym.

Dürer przejawiał wyraźnie swoje artystyczne powołanie w 15 roku życia, Michelangelo w 13, Bernini w 12, podobnie jak Rubens i Jordaens, Giotto i Van Dyck w 10, Rafael, Guercino, Greuze nawet w 8 (Ribot).

Dziwniejsze to, że powołanie takie zostało u Matejki należycie rozpoznane i ocenione, a mianowicie przez jego brata, Franciszka, urzędnika bibliotecznego i potem docenta nauk pomocniczych do historii.

Te ćwiczenia domowe z okresu lat dziecięcych odpowiadały jego wrodzonym predyspozycjom, a równocześnie kształciły i rozwijały jego wyobraźnię, uczyły go wczuwania się w inną epokę, w postaci historyczne odległych czasów, oraz przyzwyczajały go od lat najwcześniejszych do brania żywego osobistego udziału w historycznych zdarzeniach, dramatach.

Nie trzeba wierzyć tym, którzy utrzymują, że to Kraków i krakowskie środowisko zrobiły Matejkę malarzem historycznym o głębokim patriotycznym poczuciu. Mylne to z gruntu mniemanie jest od dawna już u nas bardzo rozpowszechnione. J. Mycielski ("Sto lat dziejów malarstwa w Polsce", str. 437) pisze np.: "...Matejko wyszedł z Krakowa i tylko sam Kraków stary całego go stworzył..."

Matejko nie byłby został twórcą, jakim go znamy, gdyby nie miał wrodzonego instynktu malarskiego, głębokiej, wrodzonej, bo tego się przecież nie nabywa! — uczuciowości i tego swoistego *charakteru*, który z niego zrobił już w młodzieńczych latach tak potężną indywidualność.



61. KRAJOBRAZ. SZKIC OŁ.

Wszystkie dzieci urodzone w Krakowie obcowały niemal od urodzenia z krakowskimi zabytkami, z owymi "kamieniami, które mówią". Każde polskie dziecko chodziło w Krakowie do kościołów, gapiło się na stwoszowski ołtarz w kościele N. P. Marii, widziało trumnę św. Stanisława i groby królewskie na Wawelu, słuchało dzwonu Zygmunta, widziało sponiewierany majestat dawnej Rzpltej choćby w Zamku królewskim, obróconym na koszary dla austriackiego wojska; w każdym polskim domu wisiały obrazki z Kościuszką i z ks. Józefem na koniu i nie było chyba tak ubogiego mieszkanca, gdzieby nie znano, nie czytano "Śpiewów historycznych" Niemcewicza czy "Wieczorów pod lipą".

I cóż z tego?

Wśród owych kilkudziesięciu tysięcy ludzi, którzy urodzili się w Krakowie, Jan Matejko był tylko jeden!

Żadne środowisko nie wytwarza geniuszy ani wielkich indywidualności; środowisko płodzi jednostki przeciętnego typu, takie, które nie mając wrodzonych cech silnego charakteru są wytworem bezpostaciowym i bezbarwnym, o znamionach nabywanych od otoczenia.

Nie indywidualność zawdzięcza swój charakter charakterowi środowiska, tylko na odwrót: jednostki o potężnym indywidualnym charakterze formują środowisko; one to nadają mu odrębne i niezatarte piętno, one stają się jego najlepszym "wyrazem" — jak przywykliśmy mówić — bo wznoszą jego zbiorową psychę na tak zawrotne wyżyny, o jakich to środowisko poprzednio nawet marzyć nie umiało!

Wiadomo: "Czym człowiek jest wyższy i ma większe znaczenie dla ludzkości, tym silniej się wiąże z rasą, która go wydała. Najwięksi ludzie są najwierniejszymi przed-



62. GOŁĘBIE. SZKIC OŁ.
Dom Matejki, Kraków.



63. KARCZOWISKO. SZKIC OŁ.
Dom Matejki, Kraków.



64. CHŁOPAK OD TYŁU. SZKIC OŁ.
Dom Matejki, Kraków.



65. STUDIUM RĄK. SZKIC OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



66. SZKIC DO OBRAZU I. RYS. OŁ.

stawicielami narodowości, do której należą. W nich znajduje wyraz i objawia się *in actu* to, co leży *in potentia* na dnie właściwości ich ojczyznoznawstwa. Czym dąb głębiej zapuszcza w grunt, na którym wyrósł, korzenie, tym ma potężniejsze konary i tym większą przestrzeń wokoło ocienia” (M. Sokołowski).

A więc nie duch Krakowa emanował z siebie Matejkę, tylko Matejko stworzył Kraków, tj. ten Kraków, jaki dopiero w matejkowskiej epoce zyskał swoją specyficzną fizjonomię, Kraków, który dopiero przez pryzmat ducha Matejki i jego twórczości nabral w duszy każdego Polaka świetnego blasku i barw nieopisanych, Kraków, gdzie wielki spadkobierca matejkowskiej idei, St. Wyspiański, stał się znów ”wyrazem” całego pokolenia na przełomie XIX i XX wieku.

Znając już po trosze osobowość Mistrza, wiemy, że tak było w istocie i że inaczej być nawet nie mogło.

Z tego nie wynika bynajmniej, ażeby ”środowisko” było czymś zupełnie obojętnym i zasługiwało na zlekceważenie.

Nie! chociażby dlatego, że jest ono niejako *tworzywem* w ręku genialnej jednostki, że daje ono twórcom określone tło, atmosferę i wytwarza ze swej strony tzw. ”ducha czasu”, wobec którego wielka indywidualność twórcza musi zająć zdecydowane stanowisko w formie silnej afirmacji czy też negacji.

Wszystko to, co artysta o wybitnie indywidualnym charakterze zastaje w środowisku, w którym się rodzi i zaczyna działać, jest dla niego czynnikiem zewnętrznego bodźca, wpływającego na jego psychikę i na jej produkt w formie twórczości; bodźca, który może występować w dwojakiej postaci i może albo wzmacniać i potęgować aspiracje i tendencje wrodzone duchowi artysty, albo też je tamować i osłabiać.

O tyle, i tylko o tyle może środowisko wpływać na indywidualność artysty o niepospolitej skali charakteru i talentu.

Z tego względu teraz, po spojrzeniu na osobowość Matejki, po rozważeniu jej wrodzonych cech istotnych, zwróćmy nieco uwagi na środowisko polskie, na atmosferę polskiej sztuki, w szczególności zaś na środowisko krakowskie w owym czasie.



67. STUDIUM REKI I. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

Skoro historyczny kierunek tak dużą odgrywał rolę w malarstwie europejskim około połowy XIX w., skoro wyrósł na gruncie duchowych potrzeb i tęsknot tylu obcych społeczeństw — jak było w Polsce, w tym środowisku, w którym urodził się, wzrastał i tworzył Jan Matejko?

”Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850 — było po prostu nic”, zapewnia człowiek owych czasów, Marcin Olszyński, cytowany przez St. Witkiewicza w książce o J. Kossaku.

”Wiesz na jakim stanowisku u nas w kraju sztuka stoi, duchowego znaczenia zupełnie nie ma — jest rzemiosłem zbytkowym, tolerowanym dlatego chyba tylko, że oświeczone narody Zachodu przywykło się nałogowo małpować — cóż chcesz, abyśmy mieli do pisania o sztuce albo o sobie, skoro się jest ledwie z łaski cierpianym a szkodliwym krajowi indywidualum!” — pisze z goryczą W. Gerson do Fr. Tepy we Lwowie w liście z dnia 1 lutego 1859 r., a więc w dwa lata po ukazaniu się artykułu J. Klaczki ”O sztuce polskiej” w paryskich ”Wiadomościach Polskich”.



68. STUDIA SZAT I RĘKI. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

Jakże mieli wierzyć w swoją gwiazdę, w doniosłość swej misji polscy malarze tych czasów, kiedy Klaczko dowodził w sposób zdawało się niezbity, że "sztuka plastyczna u nas zawsze tylko pozostanie krzewem egzotycznym, w cieplarni amatorstwa mozolnie pielęgnowanym; nie będzie ona nigdy pełnym soków i ziaren owocem, samorodnie dojrzewającym na drzewie naszego życia". I wróżył: "Artyści nasi będą tylko polskimi osadnikami w szkołach francuskich i niemieckich, nie założą oni nigdy jakiegoś samoistnego polskiego państwa w świecie sztuki..."

Wywody Klaczki odezwały się głośnym echem w prasie całej Polski. Odpowiedział na nie w r. 1858 w Paryżu Cyprian Norwid osobną broszurą, wydaną własnym nakładem, pt. "O sztuce — (Dla Polaków). — Objawienie, uzasadnienie i obrona sztuki u Polaków".



69. STUDIUM RĘKI II. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

Głos jego nie docierał jednak tam, gdzie wierono w autorytet Klaczki. A zwłaszcza w Krakowie — wierono i to bardzo!

Inaczej było w Warszawie — pomimo opinii Hadziewicza ("My pigmeje o własnej sztuce myśleć nie możemy i nie powinniśmy"), gdyż tam przeciwstawiał się prorocztwu Klaczki wyraźnie i W. Gerson, i L. Buszar, który stwierdzał (1860), że "dziś sztuka malarska, jakkolwiek jeszcze na niskim stopniu będąca... nosi w sobie niezaprzeczoną cechę narodowości". A jeszcze ważniejszym, bo żywszym zaprzeczeniem wywodów Klaczki był poziom sztuki warszawskiej tego czasu.

Matejko miał wtedy lat 19, kończył właśnie naukę w krakowskiej Szkole Sztuk P., był już autorem wielu studiów, portretów, nawet historycznych kompozycji, malowanych akwarelą, pracował nad wykończeniem większego olejnego obrazu: "Gustaw Adolf i ks. Szymon Starowolski przy grobie Wł. Łokietka na Wawelu". Miał zbyt wielki zapal do sztuki i zbyt wielkie aspiracje, ażeby mógł Klaczce uwierzyć.

Paryskie przestrogi i wróżby J. Klaczki były jednak wołaniem na puszczy; daremne było piętnowanie owego *delirium artisticum*, jakie zdaniem jego opanowało prasę polską, zwłaszcza warszawską. Duch czasu okazał się silniejszy ponad wszystko; zbyt wielki był w społeczeństwie polskim głód sztuki, zbyt silna tęsknota za własnym malarstwem narodowym, a więc — wedle mniemań ówczesnych — opartym na swojskich, historycznych motywach. Duch czasu wymagał też, aby malarstwo to było archeologicznie wierne, ściśle oparte na studiach dawnych polskich zabytków, aby mówiło o życiu i świetności dawnej Polski, aby ilustrowało utwory znakomitych pisarzy.

"Piękne jest takie zadanie artysty — pisał B. Podczaszyński w "Pamiętniku Sztuk P." (Warszawa 1850) — a jak obszerne pole pracy: iluż to szczytnych wieszczów oczekuje zdanego i zamiłowanego pędzla, by nowym zabłysnąć życiem. Ileż to znowu pamiętników, którym brak podobnego tłumacza, jakiego w p. Ant. Zaleskim znalazły "Pamiętniki" Paska; albo jakim jest p. Al. Lesser dla historii piastowskich czasów. Potrzeba tylko, ażeby artysta, który się takiemu poświęci zawodowi, przejął się tak charakterystyką rodową, jak p. Ant. Zaleski, który nią po mistrzowsku włada — a w historycznej i archeologicznej prawdzie postępował w ślad za p. Lesserem i podobnie liczne a mozolne czynił poszukiwania i studia, w celu zbadania dawnych zwyczajów, obrządków, ubiorów, zbroi, broni, sprzętów, budownictwa i innych szczegółów domowego i zewnętrznego pożycia, jak to p. Lesser czyni".

Był to czas, kiedy powstawały zarodki polskiej historii sztuki; zwrócono się do badania przeszłości — bo po utracie niepodległego bytu nauczono się ją cenić i kochać, a zresztą w całej Europie wiek XIX zaczynał nabierać wyraźnych cech wieku wzmożonych badań historycznych i archeologicznych, opartych na naukowych nowoczesnych zasadach.

Ukazują się "Starożytnego Krakowa zabytki" pióra A. Grabowskiego, które nie mogły być obce Matejce, zawsze głodnemu książek o historii i jej zabytkach, wychodzi mnóstwo innych dzieł tego rodzaju, jak M. Fajansa "Wizerunki polskie" (1851), "Wi-



70. SZKIC DO OBRAZU II. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

zerunki Xsiażąt i Królów Polskich od VI do XVIII wieku, podług najdawniejszych rysunków i pomników zebrane, a teraz w drzeworytach wydane” (Kraków, nakł. D. E. Friedleina), dalej ”Wizerunki hetmanów polskich”, które wydał Żegota Pauli u Milińskiego we Lwowie, wspomniane już ”Wzory sztuki średniowiecznej”, wreszcie serie rycin o polskich tematach J. Lewickiego, A. Oleszczyńskiego, W. Kielisińskiego itd.

Zabytki były to jedyne — zdawało się — widome znaki i symbole dawnej polskiej chwały, to były narodowe klejnoty!

”Jak matka konająca — pisał J. Kremer — zostawia z błogosławieństwem dzieciom pierścień z wizerunkiem N. Panny, by je strzegł od złego, tak przeszłość w grobie zapadła puścizną po sobie zostawia nam budowania swoje, stare kościoły i groby; są to klejnoty familijne każdego narodu, co idąc od pokolenia do pokolenia stroi one czią, boleścią i tęsknotą swoją”.

Ludzie poruszeni i podnieceni utworami romantycznej polskiej poezji, która stawała przed oczami wyobraźni czarujące zjawy przeszłości, chcieli te zjawy sprawdzić, unaocznic, ucieleśnić, zakłac je w kształt realny, dla każdego dostępnym: ”Kto kocha, widziec chce choc ciec postaci...” (C. N.) Rok 1830/31, rok 1848 wzmógł jeszcze bardziej narodowe poczucie, spotęgował patriotyczne aspiracje i tęsknoty.

Marzyły się ówczesnym Polakom wielkie ojczyste muzea — na wzór tych, których tak wiele w owym czasie na Zachodzie powstawało — marzyła się sztuka własna, o na-



71. BOLESŁAW WSTYDLIWY.
RYS. WEDŁ. STAREJ PIECZĘCI (DRZEWORYT).

rodowym obliczu, zbliżona do tej, która powstawała we Francji, Belgii, w Niemczech, o czym opowiadali i pisali ci, co tam byli jako podróżnicy czy studenci.

Marzył o tym nawet J. Słowacki, który w liście do W. K. Stattlera (z dnia 15 stycznia 1844) na temat jego "Machabeuszy" dowodził "zupełnej polskości tego obrazu" i widział w nim "brzask różany kiedyś przyszłego malarstwa polskiego".



72. BOLESŁAW WSTYDLIWY. KOPIA DAWNEJ PIECZĘCI.
Dom Matejki, Kraków.

Obraz ten, nagrodzony w Paryżu 1844 r. najwyższą nagrodą, bo złotym medalem Ludwika Filipa, był to pierwszy wielki polski obraz *patriotyczny*. Tak! Mamy na to dowód, chociażby i w tym, że policja rosyjska zakazała wystawienia "Machabeuszy" w Odessie...

Dziś wydaje się to nam rzeczą nieprawdopodobną!

Toteż w zgodzie z duchem czasu był inny poeta, w kraju niezmiernie popularny, Wincenty Pol, kiedy w r. 1839 w rozprawie swej pt. "O malarstwie i jego żywiołach w kraju naszym" nakreślił niejako cały program muzealno-artystyczny:

"Potrzeba nam wizerunków ruin zamków, chat, dworów i kościołów, rysunków medali starożytnej Polski, pieczęci koronnych, ruskich i litewskich, klejnotów ziem, miast i rodzin szlacheckich; potrzeba nam posiadać jak najzupełniejsze zbiory portretów historycznych, obrazów, rycin i cacek, rysunki strojów i rynsztunków, wizerunki grobów



73. WITOLD. RYSUNEK WEDŁ. STAREJ PIECZĘCI (DRZEWORYT).

i mogił, nagrobków i widoków ziemi, starych charakterów i ozdób, wizerunki świętych i głośnych kraju obszarów i całego widoku drewnianej i murowanej Polski.

”Zbiory takowe byłyby zapewne surowymi dopiero żywiołami; ale bez budulca nie postawi gmachu i trudno budowę zamku lub kościoła od krzyża i złotej bani poczynać, z góry na dół prowadzić! Wszakże zbiory podobne stałyby się u nas abecadłem histo-



74. WŁADYSŁAW WARNEŃCZYK. RYSUNEK WEDŁ. STAREJ PIECZĘCI.

Dom Matejki, Kraków.

rycznego malarstwa; o nie dopiero mogłaby się oprzeć sztuka, one byłyby także stanowiskiem, z którego by ogół wychodził i mógł sądzić o wartości dzieł malarskich. Podobne zbiory stałyby się szkołą starożytności dla narodu, a żywe pojęcie onych utworzyłyby dla sztuki symbolikę własną. Tak leży np. w herbach starożytnej Polski cała tajemna mowa podań narodowych, które właściwie pojęte i szczęśliwie użyte, stałyby się może symboliką sztuki ojczystej. Szkoła, na takich zasadach oparta, nie poszłaby Europą i krajem po żebrach: nie potrzebowałaby stylu i chleba prosić po świecie!”



75. DOMY DREWNIANE W WIŚNICZU I.
RYS. (DRZEWORYT ZABŁOCKIEGO).

Czyż programu tego nie zaczął realizować, naturalnie w skali swoich możliwości — młodociany Matejko, kiedy kalkował i przerysowywał dawne ryciny, portrety, herby, kiedy gromadził przez 8 lat materiały do swego "Skarbczyka", do publikacji "Ubiorów w Polsce", wydanej własnym nakładem już w 22 roku swego życia (1860)?

W tymże r. 1860, tj. na dwa lata przed matejkowskim "Stańczykiem", ukazuje się w Dodatku do krakowskiego "Czasu" obszerna rozprawa zacnego człowieka, ale mizernego lwowskiego pacykarza, Szczęsnego Morawskiego, pt. "Malarstwo dziejowe polskie".

O S. Morawskim jako malarzu czytamy w "Pamiętniku Sztuk P." B. Podczaszyńskiego (1850—54):

"Morawski dużo posiada wiadomości potrzebnych do historycznego malarstwa, lecz nie tyle artystycznego usposobienia i praktyki. Obrazy jego pod względem układu i myśli bywają dobre, lecz wykonanie im nie odpowiada, zasługują wszakże na uwagę obrazy następujące: "Zebrzydowskiego przeproszenie", "Morsztyn ciągnący za sobą Tatarów na sznurze" i "Konaszewicz ścina głowy Turkom".

Jeśli zważymy, że Szczęsny Morawski (1818—1898), zarazem autor "Sąddecki", był krytykiem, publicystą i malarzem, który trzy lata spędził w akademii wiedeńskiej, że był kustoszem biblioteki Ossolińskich i człowiekiem, który dość wcześnie poznał się



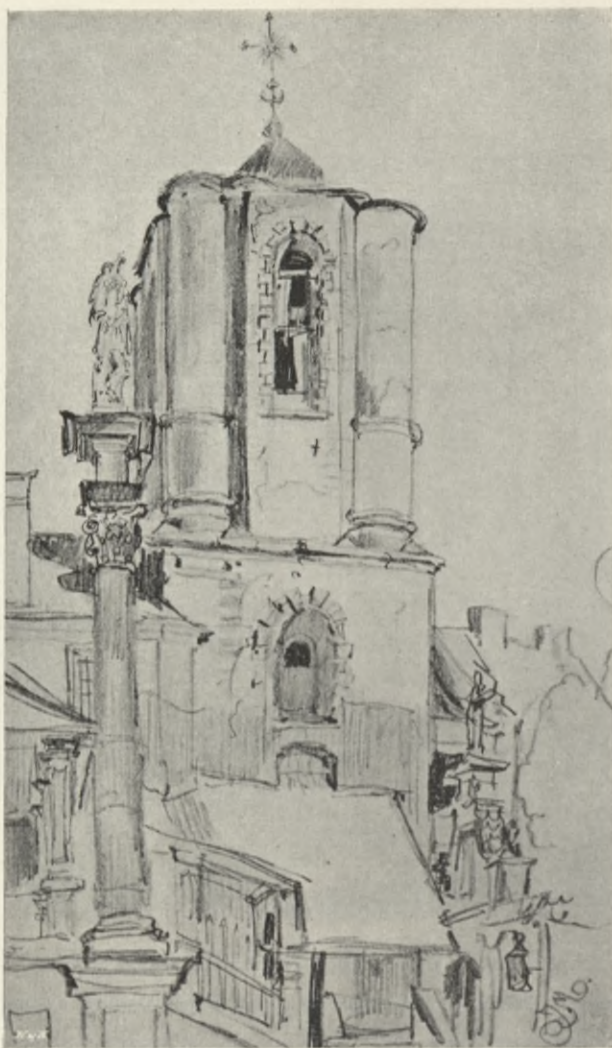
76. DOMY DREWNIANE W WISNICZU II. RYS.

na J. Kossaku, darząc go przyjaźnią i opieką — to uznamy niezawodnie, że rozprawa jego stanowi znakomite źródło i wprost nieoceniony dokument epoki. Dokument, który najlepiej świadczy o tym, jak ludzie oświeceni, ocytani, fachowi, zapatrywali się u nas w latach 1850 do 1860 (niestety i grubo później także!) na istotę malarstwa w ogóle, a na zadania malarstwa historycznego w szczególności.

Rozprawa Morawskiego obejmuje wstęp ogólny, który świadczy o zależności autora od niemieckiej idealistycznej filozofii, oraz rzecz właściwą, tj. na 81 stronach druku opisane projekty "Obrazów dziejowych polskich" — najwidoczniej do powszechnego użytku naszych malarzy...

"Wstęp" ów ma krótkie rozdziały osobno tak zatytułowane: "Piękno życia ludzkiego — Piękno życia narodów — Umnictwo narodowe — Duch czasu — A jakież to duch czasu wieje?"

Pomimo ogromnej pokusy trzeba zrezygnować z analizy treści tego wstępu, a ograniczyć się do zacytowania najbardziej tylko charakterystycznych ustępów, zwłaszcza że "dokument" ten jest dziś zupełnie zapomniany. Oto najważniejsze zdania i opinie.



77. KATEDRA ORMIAŃSKA WE LWOWIE. RYS. OŁ.

Dom Matejki, Kraków.

Opisując rolę szlachty w dawnej Polsce pyta Morawski:

"Cóż pozostało z tych świetnych i rzewnych czasów?"

"Mamyż zebrane oblicza tych królów, tych wodzów, tych wojowników dzielnych? — Nie! —

"Znajome dotąd wydawnictwa licin królów i hetmanów nie są prawdziwe, nie są podobne. Chęć wyzyskiwania narodu, czczącego ich pamięć, powodowała spekulantów do fałszu albo nie umiano rozróżnić prawdy. A i te fałsze-błędy trzyma naród w poszanowaniu, tak droga jest mu pamięć jego królów i bohaterów.

"Zastępy one świetne i mężne, co świat czynami swymi zdumiewały — znaneż są narodowi? — Nie!



78. ZABUDOWANIA PRZY KOŚCIELE ŚW. BARBARY W KRAKOWIE, RYS.
(DRZEWORYT F. SZYMBORSKIEGO).

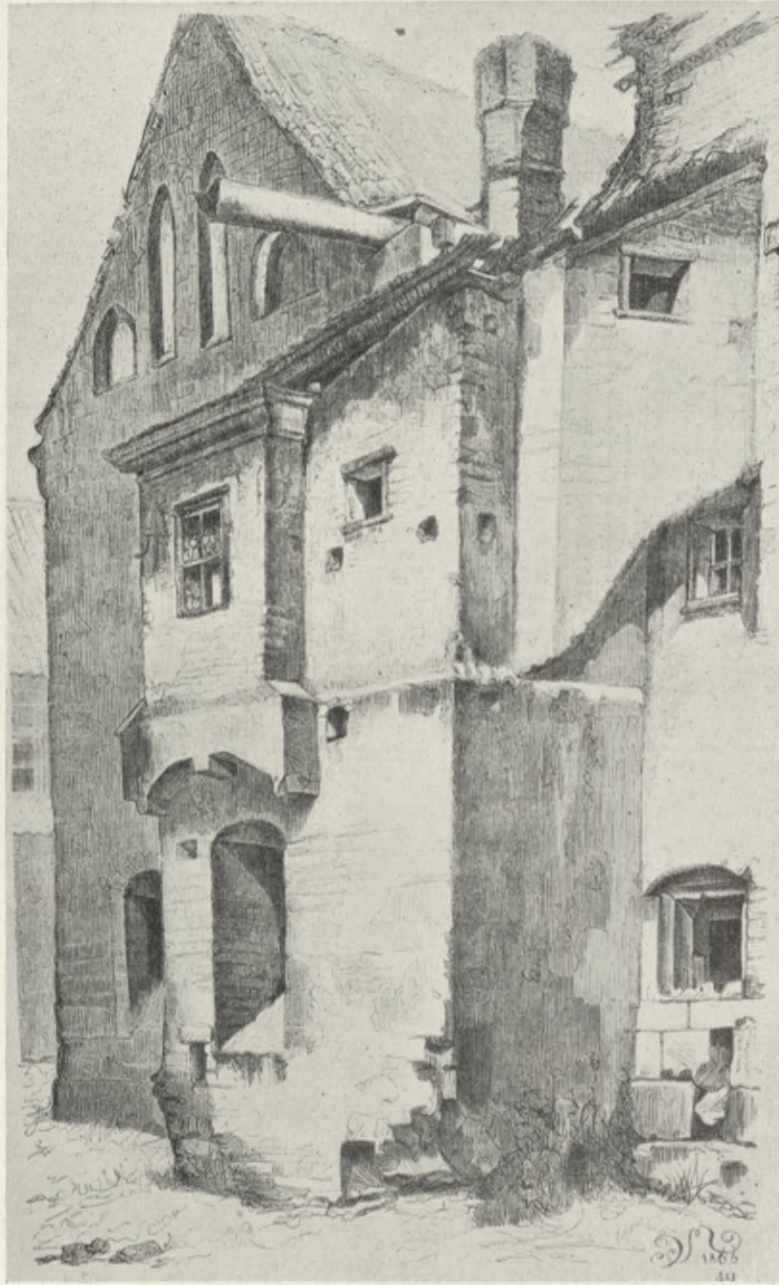
„Dotąd nie zdobyła się Polska na wierne ich wyobrażenie: Duch czasu nie wiódł po temu. — Po ilustracjach nowszymi czasy ogłaszanych figurują cudzoziemcy. Francuzi uzbrojeni, niemieckie rittery i ich dziewice grają rolę Litwinów w „Wallenrodzie” ilustrowanym, pikielhauby rosyjskie noszą towarzysze Paska w ilustracji warszawskiej. — Tak wszędzie! Mistrz rytownictwa polskiego, Oleszczyński, pierwszy świętokradzką do potwarzania dziejów przyłożył rękę i nadał otuchy innym.

„A mimo tego, mimo znanej i rażącej nieprawdy, idą te dzieła z rąk do rąk, a biedna dziatwa pożerając wzrokiem myśli: że owi zacni mężowie, owe niewiasty wielkoduszne, że istotnie tak błahe nosili oblicza, tak błazeńskie mieli ruchy!!

”I czemuż widząc nędzne i nieprawdziwe postacie, w których krwi i serca polskiego dopatrzeć się ani podobna, z których lichota cudzoziemska rażąco zieje, czemuż naród patrzy na te wyobrażenia, czemuż je chowa gdyby relikwie świętych??

”Och! bo naród ma zdrowe serce! naród czuje ducha czasu!” (str. 519—520).

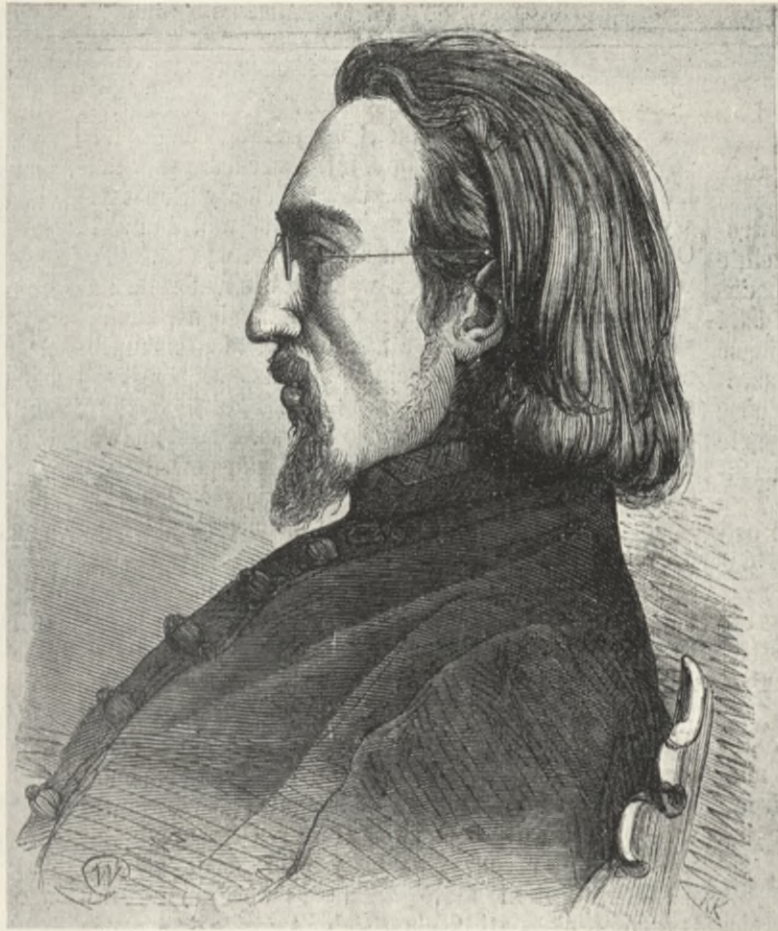
Czytajmy dalej:



79. BUDOWLE ROZEBRANE Z GMACHU BIBLIOTEKI JAGIELL.
W KRAKOWIE, RYS. (DRZEWORYT "KŁOSY", 1866).

"...Pamięć zacnych pradziadów obudziła się; wnuki chcąc im dorównać w cnotach radzi by się im przypatrzeć: a tu ich nie ma!

"Ani pamiątek po nich nie ma! zbroice przerobione na rondle, miecze na lemieszce przekute; liciny drogie sercu zmarniały, nic nie przypomni bohaterskiego lica i wyrazu cnoty, a nawet kości i trumny rozwiane, rozrzucone!!



80. MATEJKO PODŁUG FOTOGRAFII RZEWUSKIEGO W KRAKOWIE
(DRZEWORYT W "TYG. ILLUSTR." 1865).

"Więc skrzętnie zbierać ostatnie okruchy pamiątek! więc za szkło oprawiać, co wprzód na ziemi butwiało; więc zestawiać, badać, cieszyć się: że przecie nie wszystko zmarniało. Więc głęboko czcić, co pozostało.

"Wionął duch dotąd niezważany: Duch wspomnienia, duch czci dla przeszłości.

"Duch przeszłości ożył w narodzie! a naród ugiął kolan przed nim, boć to duch dziadów jego, a dziadowie byli zacni!!...

"Dziś ciągnie nas ku sobie ta spełniona prawda Boża; dziś radzibyśmy ją oglądać. Nawet przekrzywione jej oblicze, ogląda naród skwapliwie... Bo dziś duch czasu taki. Naród czuje, że przychodzi chwila, gdzie się prawda Boża, wykonywana krwawą pracą praojców narodu, ma objawić: barwą i rzeźbą" (str. 520—522).

Podając projekty kilkudziesięciu obrazów ogranicza się Morawski do szczegółowego zazwyczaj opisu tematu, tj. historycznej treści obrazu; czasem zdarzają się wskazówki kostiumologiczne — natomiast wskazówki dotyczące strony malarskiej, techniki i formy, stanowią wyjątek.



81. STARE DOMY W BIECZU, RYS. (DRZEWORYT Z "ALBUMU WARSZAWSKIEGO").

Oto jedyna próbka, dotycząca obrazu "Królowa niebios, Matka litości" (zdobycie klasztoru w Pokrzywnicy przez Tatarów-Mongołów 1240 r.):

"Oświetlenie obrazu: górą jaśniejsze. Tło jednak nieba nie żółte, mianowicie nie mocno żółte!...

"Ubarwienie nie efektowe; bo szkoda pięknych postaci i wyrazów, aby ginęły w wzajemnej walce barw i światła z cieniami. Ubarwienie tak poważnego obrazu powinno być silne, potężne, lecz bez łamanych skoków.

Polacy w stroju różnobarwnym. Niewieście szaty krojem do zakonnych zbliżone; męskie do ludowych, w prostocie, bez wymysłów. Długie i szerokie mianowicie u niewiast" (str. 526).

Swoje *credo* artystyczne, odpowiadające w zupełności "Duchowi czasu", podał Morawski w "Uwagach nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847" drukowanych w "Bibliotece Naukowego Zakładu im. Ossolińskich" (Lwów, 1847, tom II, str. 199—224).

A więc: "Obraz jest myślą piękną wcieloną, pod zmysł wzroku podpadającą... Myśl jest duszą, wykonanie ciałem obrazu... Sądząc zatem obrazy trzeba je sądzić co do pomysłu, potem co do wykonania".

Następnie podaje autor hierarchię wartości obrazów. "System w całym świecie przyjęty, nad którego prawdziwością rozszerzać się tu nie będę, jest: Obrazy religijne, religijno-historyczne, obrazy historyczne, rodzajowe, czyli sceny życia prywatnego, alegorie, mythus, studia, portrety, zwierzęta, widoki i kwiaty, architektura i sprzęty".

I pomyśleć, że dopiero St. Witkiewicz obalił u nas niewzruszoność tego "systemu".

Należy jednak przypomnieć sobie opinie różnych autorów obcych na temat malarstwa i roli treści czy idei w sztuce, od Diderota aż po Czernyszewskiego; wtedy nie przyjdzie nikomu do głowy utrzymywać, jakoby Polska, dzięki swym wyjątkowym warun-



82. BOŻNICA W ŻÓŁKWI, RYS. (DRZEWORYT A. ZAJKOWSKIEGO).

kom życia społecznego i politycznego, była specjalnie pod względem estetycznym zafana i upośledzona.

Zwłaszcza że nie brak było czasem głosów wyraźnie nawet krytycznych, odmien-nych.

Oto Stattler, sam jako artysta dostatecznie chyba ideowo nastrojony, widząc, że w Polsce krzewi się malarska lichota pod przykrywką sztuki narodowej, tak się odzywa w swym "Pamiętniku" (str. 44):

"...Bierzemy wszystko jak trawsko naciśnieni głodem i wynosimy pod niebiosa wszelkie akwarele, wszelkie pastelline, wszelkie karykatury i rzuty myśli na prędcie złowione, usmażone i dobrze zapłacone — bo to wszystko genialne, pomnikowe, a co lepsz! narodowe... Dużo mamy znawców rozszerzających takie światło — za które potomność da swoją podziękę!!!"

A na publicznym zebraniu Tow. Naukowego w Krakowie 1849 r. miał Stattler dowodzić, "że w Polsce nie ma sztuki, jest tylko nędza artystyczna, że wszystkie lepsze utwory są pracą zagranicznych artystów, wprawdzie Stachowicz byłby został może Rafaelem u nas, gdyby przedwczesne pochwały nie wzbiły go w zarozumiałość".

Bywała też kwestionowana owa hierarchia wartości, i to w sposób zupełnie wyraźny. W lwowskim "Dzienniku Literackim" z r. 1852 znajdujemy opinię — którą odzukał Kozicki — że malarstwo portretowe wcale nie jest niższe od historycznego i że w ogóle wartość dzieła sztuki nie zależy od tematu; tamże w r. 1853 dr St. Pilat omawiając "Portret matki" Rodakowskiego utrzymuje, że portret jest czasem trudniejszym



83. ALBERT ŁASKI, RYS. WEDŁ. STAREJ PIECZĘCI
(DRZEWORYT STYFIEGO).

i wyższym dziełem sztuki niż scena historyczna, gdyż tam idea historyczna z góry już dana stanowi dla malarza wielkie ułatwienie, a "prawda obecna nie śledzi z całą surowością swych praw" jak w portrecie.

Istniała więc już wtedy żywa wymiana poglądów estetycznych, istniał nawet w Warszawie osobny organ poświęcony wyłącznie plastyce: "Pamiętnik Sztuk Pięknych", wydawany przez B. Podczaszyńskiego; wnet ukazały się tam inne pisma, które w ruchu artystycznym odegrały dużą rolę ("Tygodnik Ilustrowany" 1859, "Kłosy" 1865, "Przyjaciel Dzieci"), powstała wreszcie słynna Drzeworytnia warszawska.

W Poznaniu, w części pod wpływem ruchu artystycznego Berlina, odbywały się już w latach 40-ych licznie obsyłane wystawy malarskie, z których prasa miejscowa zamieszczała sprawozdania, godne nieraz uwagi nawet dzisiejszego czytelnika, jak np. rzeczowa krytyka pióra R. Berwińskiego w poznańskim "Tygodniku Literackim" (1841). Sprawozdania takie, jednak zupełnie amatorskie, drukował nawet gen. Fr. Morawski ("Przyjaciel Ludu", 1837). Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk P. liczyło w r. 1838 aż 1.158 członków; na jednej z wystaw w r. 1841 zgromadzono 440 obrazów. Zainteresowanie sztuką było więc tam już w owych czasach bardzo duże.



84. STARE DOMY W WISNICZU, RYS. (DRZEWORYT F. ZABŁOCKIEGO).

W r. 1854 zawiązało się w Krakowie Tow. Przyjaciół Sztuk P., w r. 1861 rozpoczyna swą działalność warszawska Zachęta, a w r. 1867 powołuje i Lwów analogiczną instytucję artystyczną do życia. Wystawy publiczne przestają być efemerydą, wchodzą w stały zwyczaj, sztuka nawiązuje także dzięki temu bezpośredni kontakt z szerszymi warstwami społeczeństwa.

Poza tym w różnych miastach polskich, w Wilnie, Warszawie, Lwowie i Krakowie istniały artystyczne uczelnie.

Najstarsza z nich, *wileńska* istniała jako Wydział Sztuk P. przy uniwersytecie od r. 1795 i chlubiła się słynnym nazwiskiem Fr. Smuglewicza jako swego profesora (1797—1807). Panował tam za jego czasów niepodzielnie duch akademickiego klasycyzmu, bo taki był kierunek, jakim artysta ten, uczeń Mengsa w Rzymie, na stałe się przejął. Świadczą o tym nawet jego niby patriotyczne kompozycje z dziejów Polski.

Jego następca J. Rustem nawiązał jednak do sztuki Norblina, którego był uczniem, i wprowadził do swej szkoły nowy styl, na obserwacji życia oparty.

Niestety, w r. 1832 uniwersytet wileński, a z nim i Wydział Sztuk P. został zamknięty. Wilno jako żywe polskie środowisko artystyczne zanikło na długie czasy.



85. JERZY PIPAN, RYS. WEDŁ. STAREJ PIECZĘCI
(DRZEWORYT STYFIEGO).

Uczelnia *warszawska* przy uniwersytecie trwała krótko, bo tylko od r. 1818 do 1831; miała ona jednak za kierownika poza A. Blankiem artystę wysokiej miary, zwłaszcza jako portrecistę, A. Brodowskiego, ucznia Fr. Gérarda; on to związał szkołę warszawską z kierunkiem francuskiego klasycyzmu i utrzymywał ją od 1819 r. na wysokim poziomie. Syn jego Tadeusz Brodowski, uczeń Blanka i Kokulara, a potem H. Verneta w Paryżu, zapowiadał się jako malarz historyczny i batalista (malował "Oblężenie Wiednia" i "Ks. Józefa nad Elsterą"), umarł jednak bardzo młodo, w 27 roku życia (1821—1848).

Warszawa ma też od r. 1819 począwszy okresowe wystawy dzieł sztuki.

W r. 1844 powstała nowa szkoła, w której uczyli m. i. Hadziewicz, Kaniewski, Kokular i Piwarski, a kiedy i tę zlikwidowano wskutek styczniowego powstania, tradycję podtrzymywała Szkoła Rysunkowa, założona w r. 1865. Młodzi malarze warszawscy zawdzięczali jednak najczęściej może kursom prywatnym w pracowniach Kokulara, Piwarskiego, a następnie W. Gersona (1831—1901), który był uczniem Briułłowa i Cognieta.



86. ANDRZEJ BATORY, BISKUP WARMIŃSKI. RYS. WEDŁ.
WSPÓŁCZ. MEDALU (DRZEWORYT ZABŁOCKIEGO)

We *Lwowie* kierownikiem Szkoły Rysunkowej przy tamtejszej Akademii Stanów Gal. był Jan Maszkowski (zm. 1865), lichego malarz, choć kształcił się w Wiedniu i w Rzymie, ale niezły pedagog, który miał to szczęście, że do uczniów jego należał wysoce utalentowany rysownik, syn jego Marceli oraz Juliusz Kossak i A. Grottger. *Lwów* pozostawał jeszcze pod dość silnym wpływem Wiednia i miał wtedy jednego dobrego portrecistę, Alojzego Rejchana (zm. 1861), a jako środowisko artystyczne nie odgrywał ważniejszej roli.

W *Krakowie* szkolnictwo artystyczne stało bardzo nisko, jakkolwiek Uniwersytet Jagielloński jeszcze w r. 1745 "zgrupowanie, tj. cech malarzów krakowskich, jako sztuki wyzwolonej mężów do znaczenia sztuk wyzwolonych" przypuścił. Właściwa Szkoła powstała dopiero w r. 1818 przy Uniwersytecie jako osobny wydział.

W szkole tej uczył J. Peszka, średniej miary uczeń i naśladowca Smuglewicza, niezły portrecista w stylu Bacciarellego, autor "Pomysłów do dziejów Polski", oraz Józef Brodowski, za którego czasów poziom szkoły tak się obniżył, że kopiowano liche rysunki uczniów akademii wiedeńskiej, a nawet malowano "szyldy sklepowe". Poziom

szkoły podniósł się dopiero później, za czasów W. K. Stattlera i Wł. Łuszczkiewicza. W r. 1833 Szkoła otrzymała nowy statut i została związana z Instytutem Technicznym, w którego budynku znalazła pomieszczenie (1835); w r. 1852 została przeniesiona do Collegium Minus, a w r. 1873 uległa nowej reorganizacji i uzyskała, już jako odrębna instytucja, dyrektora — w osobie J. Matejki.

W latach 1852—1862, a więc w czasie, kiedy Matejko kształcił się, dojrzewa i ten pierwszy okres swej twórczości zamyka młodzieńczym arcydziełem pt. "Stańczyk", istniała już w Polsce cała plejada malarzy historycznych, pracujących w różnych środowiskach.

Wszyscy oni na ogół opracowywali polskie dziejowe tematy posługując się obcą formą malarską, zależnie od tego, gdzie się dłuższy czas kształcili, czym wpływom ulegali, w Paryżu (Delaroche, Cogniet), Wiedniu, Monachium (W. Kaulbach, K. Piloty), Berlinie czy Petersburgu.

Dla uzmysłowienia charakteru epoki i rodzaju tego malarstwa, dla krótkiej orientacji w tym, co zastał Matejko i jakich miał w sztuce komparsów, musi nam tutaj wystarczyć sucha tabelka nazwisk i dat, dotycząca ówczesnych — wybitniejszych tylko — naszych artystów oraz wczesnych ich dzieł, nieraz reprodukowanych w pismach, w premiach dorocznych Towarzystw Sztuk P. itd.

Oto współcześni Matejce malarze polscy historycznego kierunku, a w każdym razie malarze, którzy dali się poznać także z prac o tematach zaczerpniętych z dziejów dawnej Polski:

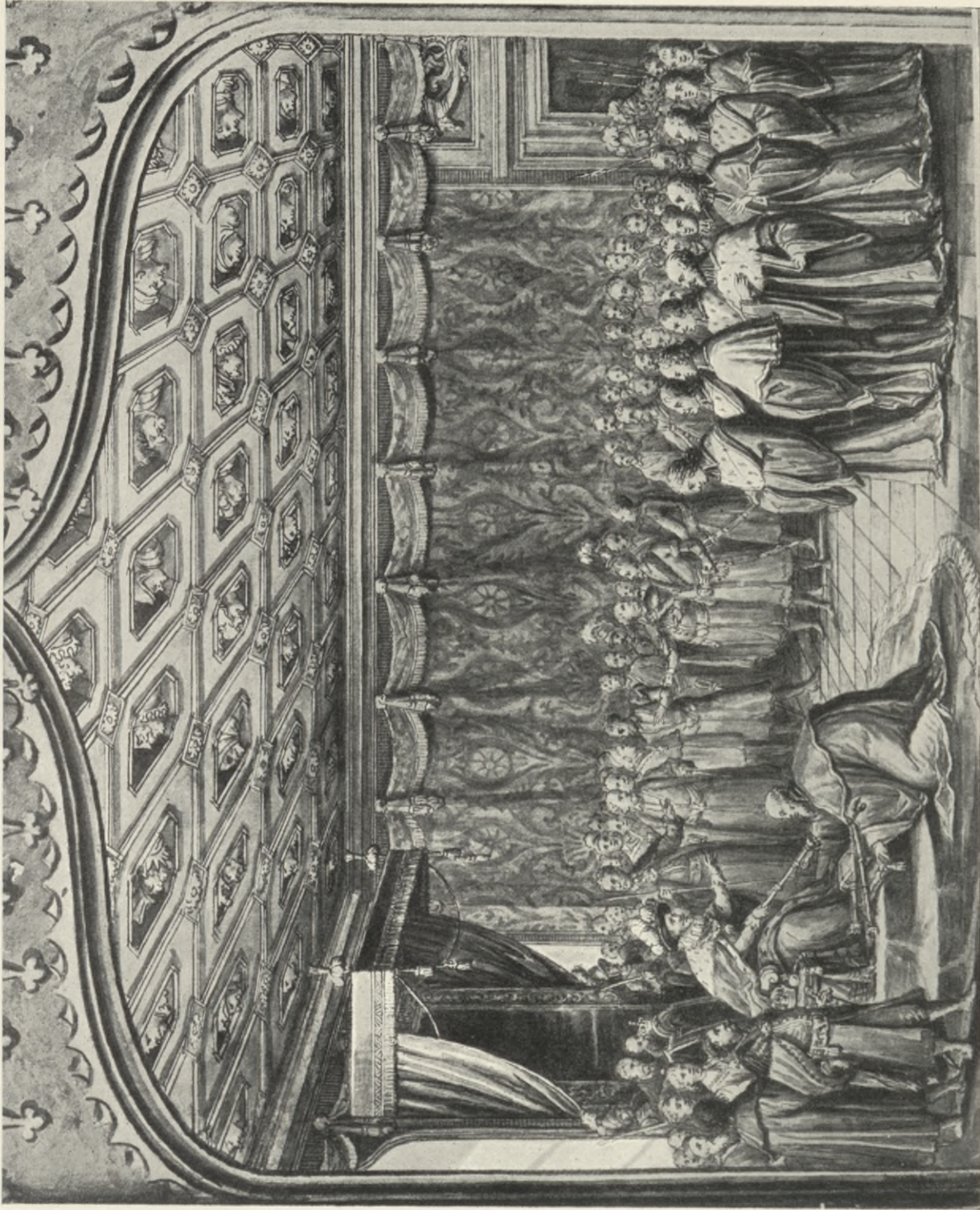
Suchodolski J.	1797—1875	("Obrona Częstochowy", 1854).
Piotrowski M.	1813—1875	("Ostatnie chwile Wandy", 1858).
Lesser Al.	1814—1884	("Śmierć Wandy", 1855).
Rodakowski H.	1823—1894	("Gen. Dembiński", 1852, "Bitwa chocimska", 1855).
Simmler J.	1823—1868	("Śmierć Barbary", 1858).
Kossak J.	1824—1899	("Bitwa pod Żółtymi Wodami", 1854).
Kapliński L.	1826—1873	("Obrona Częstochowy", 1855).
Łuszczkiewicz Wł.	1828—1900	("Ścięcie S. Zborowskiego", 1854).
Leopolski W.	1830—1892	("Powrót z boju", 1860).
Loeffler L.	1828—1898	("Powrót rycerza spod Wiednia", 1857).
Gerson W.	1831—1901	("Opuszczenie Krakowa przez żaków", 1855).
Pillati H.	1832—1894	("Stefan Czarniecki", 1857).
Chlebowski St.	1835—1884	("Bitwa pod Warną", "Odsiecz Wiednia").
Grottger A.	1837—1867	("Jan III i ces. Leopold pod Wiedniem", 1859).
Cynk Fl.	1838—1915	("Św. Jadwiga ks. śląska", 1859).
Eljasz W.	1840—1905	("Jan III przed bitwą", 1858).
Brandt J.	1841—1915	("Pochód Lisowczyków", 1863).



87. M. STACHOWICZ: ZAŁOŻENIE UNIwersYTETU PRZEZ KAZIMIERZA W.

Bibl. Jagiell., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



88. M. STACHOWICZ: AUDIENCJA REKTORA J. NAJMANOWICZA U ZYGMUNTA III W SALI POSELSKIEJ NA WAWELU.

Bibl. Jagiell., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



89. M. STACHOWICZ: PROTEST UNIWERSYTETU PRZECIW OKUPACJI SZWEDZKIEJ W RATUSZU.
Bibl. Jagiell., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



90. H. RODAKOWSKI (1861): POSŁOWIE PAPIESCY I CESARSCY BŁAGAJĄ JANA III O POMOC DLA WIEDNIA.

Wł.: St. hr. Rejowa, Montrésor.

Do tego wykazu należałoby dodać jeszcze dwa nazwiska, M. Stachowicza (zm. 1835), którego malowidła historyczne Matejko bardzo często w Krakowie oglądał, oraz Piotra Michałowskiego (zm. 1855), którego prace — w Krakowie! — były mu również dobrze znane.

P. Michałowski cieszył się za młodu nadzieją, "że będzie mógł rozślawić pędzlem chwałę oręża polskiego" oraz "marzył o Sali Hetmanów" na Wawelu; pozostawił on po sobie prócz konnych postaci Czarnieckiego, Jana III, Napoleona, takie m. i. prace, jak: "Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa" oraz "Atak kawalerii polskiej pod Samo-Sierra" — może tedy być zaliczony do malarzy historycznych. Rzecz inna, że Michałowski, który zajęty działalnością społeczną nie oddawał się sztuce zawodowo, umierając w r. 1855 "nieledwie żadnego wrażenia swymi utworami ani na dojrzałych, ani na uczących się artystów współczesnych mu nie robi" — jak pisze J. Mycielski — "a i «zrobić» tego — dodaje od siebie złośliwie St. Fiat, który w "Ateneum" z 1898 r. omawiał "Sto lat dziejów malarstwa w Polsce" — nie mógł, skoro był ciągle zamknięty i odgradzony kratką arystokratyczną od swych współtowarzyszy i pracowników na niwie artystycznej plebejuszowskiego autoramentu..." (str. 509).



91. H. RODAKOWSKI (1876—1880): OBRONA CZĘSTOCHOWY. SZKIC AKW.
Wł.: St. Kamienobrodzki, Warszawa.

H. Rodakowski dopiero w r. 1867 wraca na stałe do kraju po 20-letnim z górą pobycie w Paryżu. Obrazy jednak swoje wystawiał, także w Krakowie, już przedtem. Najznakomitszy ten portrecista polski XIX w. był dziwnie słaby jako malarz historyczny.

Polegało to — jak stwierdza entuzjastyczny zresztą monograf tego artysty Wł. Kozicki — „na nienależytym uświadomieniu sobie istoty i granic swego talentu. Nie mając ani wyobraźni dość bujnej i lotnej, ani poczucia dramatyczności i zmysłu narratorskiego, ani zdolności ujmowania życia w jego ruchu i płynności, będąc słowem, talentem wybitnie plastycznym, i to typu statycznego, a nie literacko-dynamicznym, chciał być malarzem historycznym” (str. 179). Najlepszy obraz Rodakowskiego z tej dziedziny „Wojna kokosza” (1872) ani dawniej, ani dziś nie robi zamierzonego wrażenia. „Jeśli była w tym jaka wina Rodakowskiego — pisze Kozicki — to należy jej szukać w tym chyba, że obraz mało ma cech polskiego historycznego obrazu i że kto nań patrzy, ma wyobrażenie, że rzecz przedstawiona dzieje się gdzieś we Włoszech, pod pięknym niebem, wśród zbyt wykwintnych ludzi i zbyt wykwintnej architektury” (str. 346). To prawda, moim zdaniem jednak podstawowa przyczyna nader małej wartości historycznych kompozycji tego malarza polega na tym, że „obrazów historycznych nie malował Rodakowski z wewnętrznej potrzeby, która była motorem jego malarstwa portretowego i rodzajowego, ale wskutek przymusu, narzuconego przez modę” (Kozicki, str. 518). Dlatego też daremnie apeluje Wł. Kozicki w sprawie „Wojny kokoszej” do dzisiejszego pokolenia „o rehabilitację..., o wyznaczenie jej miejsca zaszczytnego w rzędzie największych arcydzieł naszego malarstwa historycznego”. Nie — to byłaby przesada, bo dystygnowany ten obraz nie ma w sobie własnego życia i nie odpowiada temu zada-



92. H. RODAKOWSKI (1872): WOJNA KOKOSZA, FRAGMENT.

Wł.: Z. Rodakowski, Kraków.

niu, jakie w nim sam autor sobie postawił. Wydaje się, jak gdyby flirt Bony z Gamratem był głównym wątkiem tej kompozycji, a cel artysty był przecież zupełnie inny.

Musimy pozostać przy opinii, jaką o nim wyraził w r. 1872 krytyk paryskiego "Figara", a mianowicie — tej treści: "Ta kompozycja, dobrze rozważona jako całość, wykonana z rzadką pewnością ręki i przy pomocy świetnej techniki, zawiera kilka szczegółów wielkiej wartości".

Rodakowski był wielkim artystą tylko wtedy, gdy pozostawał w bezpośrednim kontakcie z naturą — inaczej nie wychodził poza ramy oklepanego w całej Europie akademickiego szablonu. Całe jego malarstwo historyczne, z "Wojną kokoszą" na czele, było *un raisonnement à froid* — jak się wyraził o nim brat malarza, Józef Rodakowski.

Co o Rodakowskim myślał twórca "Batorego pod Pskowem" (1871) — trudno dziś wiedzieć. W każdym razie należało tu wspomnieć o nim obszerniej, gdyż Matejko, zostawszy dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk P. w lipcu 1873 r., zwrócił się zaraz do Rodakowskiego z propozycją objęcia kursu wyższego malarstwa z natury; kiedy ten jednak odmówił, zaproponował Matejko ministerstwu trzy inne kandydatury: L. Loefflera (który od r. 1864 był członkiem akademii wiedeńskiej, więc trudno go było pominąć), Al. Kotsisa i A. Grabowskiego. Profesorem został ostatecznie Loeffler, ale dopiero w r. 1877.

Wobec tego, co się działo w sztuce polskiej lat 1840—1850 nie podobna wierzyć Marcinowi Olszyńskiemu, że przed r. 1850 "było po prostu nic". Wystarczy wziąć pod

uwagę choćby dwa zabawne w treści obrazy H. Pillatiego: "Turniej artystów" i "Rozejście się narodów", gdzie przedstawiony jest cały niemal ówczesny świat artystyczny Warszawy i gdzie nie brak zresztą i postaci samego M. Olszyńskiego, który także był malarzem. Nie było to "nic" — w samej tylko Warszawie wielu już mieliśmy artystów.

Były to początki dopiero, zapewne, ale były. Wzmagał się ruch artystyczny, w szkołach przybywało coraz więcej młodych adeptów, wystawy budziły coraz większe zainteresowanie, a szeroki ogół marzył o polskim narodowym malarstwie biorąc zrazu za dobrą monetę wszystko, co mu podawano. Bo taki był duch czasu i nigdy jeszcze tęsknota za widowym obrazem minionej dziejowej świetności nie była tak silna jak podówczas.

A przecież mieliśmy już od dawna duże kompozycje z dziejów Polski, tylko że zawdzięczaliśmy je malarzom obcym.

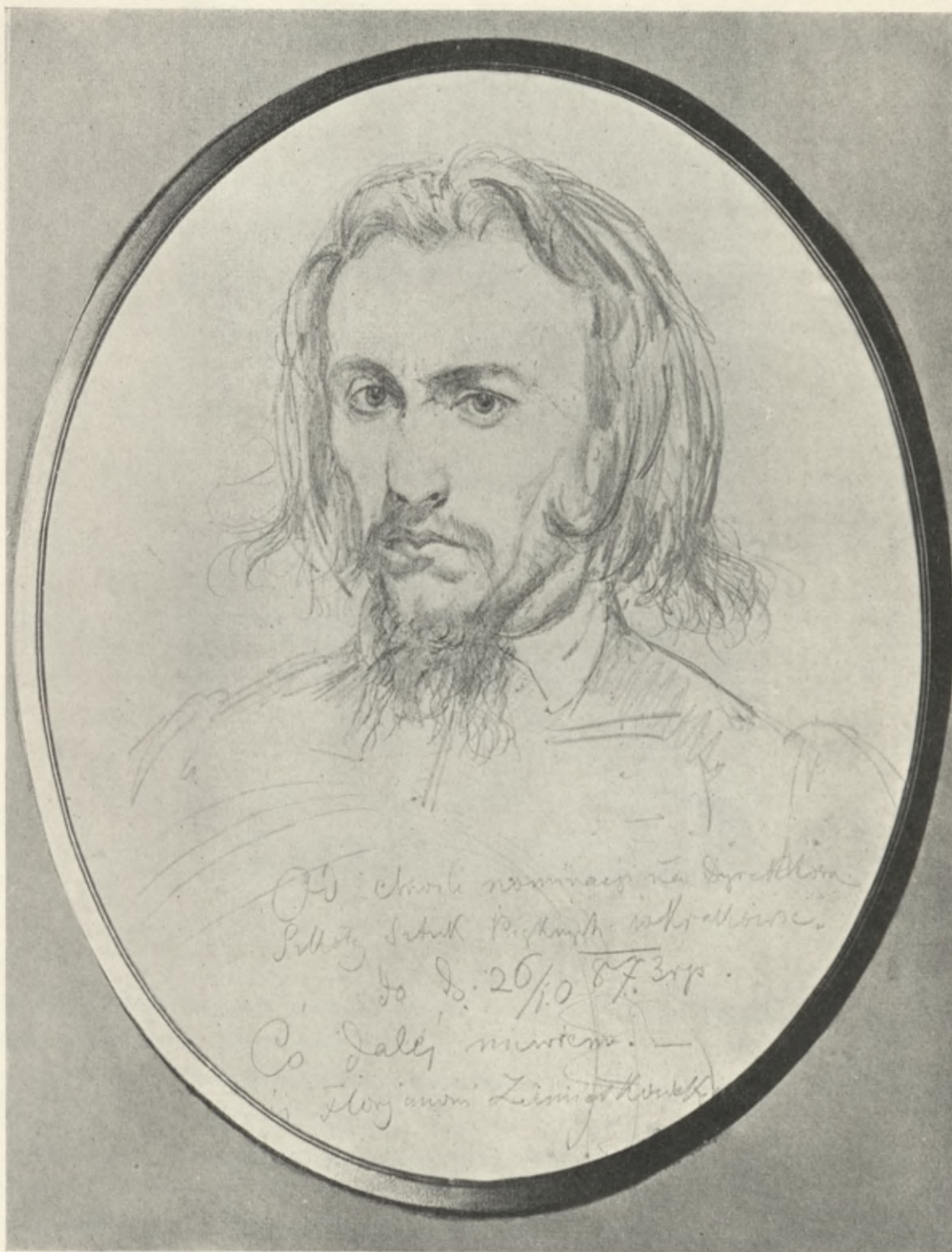
Zygmunt III, sam malarz i protektor sztuki, zaprosił na swój dwór znanego nam już z *Sala del Maggior Consiglio* w Wenecji — Aliensego; ten wprawdzie tej zaszczytnej propozycji nie przyjął, ale przysłał w r. 1600 Tomasza Dolabellę (1570—1650), który malował dla króla "Zwycięstwo Żółkiewskiego pod Kłuszynem" (1610), "Poddanie się Smoleńska" (1611) oraz "Wjazd triumfalny Żółkiewskiego do Warszawy" i "Stawienie carów Szujskich na Sejm". Dolabella utrwalił ponadto w obrazach inny jeszcze moment historyczny, a mianowicie: "Zaślubiny Maryny Mniszchówny" i "Pochód koronacyjny i koronację Maryny". Obrazy jego cechuje naiwna kompozycja, licha perspektywa, ale zarazem staranie o portretową i kostiumową wierność historyczną.

Stefano della Bella nie był wprawdzie nigdy w Polsce, ale zawdzięczamy mu cykl rycin w akwaforcie, które przedstawiają "Wjazd Jerzego Ossolińskiego, jako posła Władysława IV, do Rzymu" (w 1633 r.). Na podstawie tego współczesnego dokumentu namalował potem B. B. Canaletto w 1779 r. duży obraz pod tymże samym tytułem, znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie.

Z epoki Jana Sobieskiego mamy obrazy historyczne, niezbyt zresztą odbiegające od stylu Dolabelli, które malował w Polsce M. Altomonte (1657—1745), a więc: "Bitwę pod Wiedniem", "Bitwę pod Parkanami" i "Zwycięstwo Sobieskiego pod Chocimem" (obrazy te znajdują się w Żółkwi) oraz "Św. Jana z Dukli w czasie oblężenia Lwowa przez Turków".

Ziarno, rzucone u nas w głąb za czasów St. Augusta, nie poszło na marne. Kompozycje historyczne Bacciarellego w Zamku królewskim w Warszawie, jego galeria portretów królów polskich — obrazy, których *tematy* jedynie należą do polskiej historii, ale nie do polskiego malarstwa, właśnie dlatego, że z ducha obce, — kazały marzyć o malowidłach z narodowego, własnego ducha poczętych.

A przecież i te, choć obce z ducha obrazy, powitane zostały już w XVIII w. wdzięcznym sercem polskiego poety, ks. Woronicza, jego: "Wierszami na pokoje nowe w Zamku królewskim obrazami sławniejszych czynów polskich, portretami i biustami znakomitych Polaków ozdobione, w listopadzie 1786".



93. PORTRET WŁASNY (1873). RYS. OL.
Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



94. WIT STWOSZ: DIABEŁ (OLTARZ MARIACKI), FRAGMENT.

Cudzoziemiec Norblin otworzył Polakom oczy na ich kraj i lud, na osobliwe, tak dla artysty ciekawe, ich właściwości.

I Bacciarelli, i Norblin, każdy w innym kierunku, wskazał drogę, którą szła młodzież artystyczna nowego pokolenia.

Jedni poszli *via* Rzym, drogą idealizującego klasycyzmu, ale nawet i w tym stylu zdobywali się czasem na dzieła, które mogą być uważane za pierwsze zwiastuny przyszłego polskiego malarstwa historycznego, a nawet patriotycznego. Przykładem Fr. Smuglewicz, jego "Polska w kajdanach", jego obrazy i rysunki z postaciami Chrobrego, Kazimierza W., Jagiełły, Jana III, Czarnieckiego itd.

Inni spojrzeli za przykładem Norblina świeżym i nieuprzedzonym okiem malarza na polski typ i przyrodę dążąc do prawdy wyrazu, unikając wszelkiej idealizacji i sty-



95. WIT STWOSZ: ANIOŁ Z WNIEBOWSTĄPIENIA (OŁTARZ MARIACKI).

lizacji. Ci dali początek sztuce charakterystycznej, sztuce ekspresji. Przykładem: Orłowski i Płoński.

Do tej prawdy wyrazu zmierza każdy na swój sposób, zarówno naiwny samouk M. Stachowicz jak i artysta o wrodzonych rysach genialności P. Michałowski.

Obaj zrodzili się w środowisku krakowskim. Tylko że Michałowski rozwinął się w pełni na gruncie paryskim, a Stachowicz — poza jedną jedyną wycieczką do Warszawy — krakowskich rogatek nigdy prawie nie przekraczał. Skutkiem tego o Michałowskim więcej wiedział Paryż i Londyn niż Kraków, a Stachowicz, ów niewykształcony malarz naiwnego realizmu, jakbyśmy go dzisiaj mogli nazwać, ów *peintre populaire* nieledwie, którego "kompozycje" przywodzą na myśl francuskie *épinales* — odegrał w swym mieście mimo wszystko dużą rolę, czemu dzisiaj nie można zaprzeczyć.

Trzeba umieć odtworzyć sobie z dobrą wolą obraz Krakowa w drugiej ćwierci XIX w., ażeby nie zachnąć się na samą myśl, że młody Matejko mógł ulec swoistemu urokowi, zarówno "twórczości" Stachowicza jak i żywej po nim tradycji, zachowanej w jego rodzinnym mieście. A jednak!



96. WIT STWOSZ: ANIOŁ ZE ZWIASTOWANIA (OŁTARZ MARIACKI).

Stachowicz (1768—1825) uczył się malarstwa w szkole cechowej; chodził zawsze w polskim stroju, był człowiekiem skromnym, choć niezmiernie w Krakowie popularnym; był małomówny, zamknięty w sobie, a odznaczał się mrówczą pracowitością. Miał złe pożycie z sekutnicą żoną, którą biskup Woronicz kazał zamknąć w klasztorze augustianek dla spokoju utrapionego przez nią malarza.

Ileż analogij z Matejką!

Ów popularny malarz Raclawic i ks. Józefa był też autorem patriotycznej kompozycji, alegorii pt. "Grób Ojczyzny": Targowiczanie i zdrajcy prowadzą do grobu Ojczyznę, w żałobnym pochodzie, powstrzymywanym przez Kościuszkę...

Na uwagę zasługuje szczegół, że Stachowicz przedstawiał Kościuszkę zawsze w mundurze amerykańskim.

Malował on całe serie portretów królów polskich, biskupów, sławnych mężów (dla pałacu Biskupiego), malował także m. i. "Bitwę pod Byczyną", "Założenie Akademii Krakowskiej 1364 r.", "Sejm elekcyjny 1575 r. i głosowanie za Batorym", oraz "Nadanie przez Wł. Jagiełłę praw i przywilejów krakowskiej Akademii".

W r. 1813 rysował groby wawelskie, wydane potem przez Komisję Oświecenia Publicznego w Warszawie pt.: *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* (1822—1827, ryt. J. Dietrich przy współpracy Jak. Sokołowskiego), dekorował w r. 1816 pałac Biskupi swoimi malowidłami, które zniszczył pożar w r. 1850, a w r. 1821 ukończył malowanie tzw. sali Jagiellońskiej, dawnej auli *Collegium Maius*; malowidła te, klejowe, zostały usunięte w latach sześćdziesiątych, gdyż zwalczali je Stattler i Muczkowski, pomimo obrony ich przez Kremera i Wiszniewskiego.

Matejko znał bardzo dobrze prace Stachowicza, które od lat najmłodszych zajmowały jego uwagę, chociażby samymi tylko tematami; znał też i salę Jagiellońską, i pałac Biskupi, który stale zwiedzały tłumy, jako ówczesną największą osobliwość Krakowa.

Pierwszych lat 7 w życiu człowieka dla jego charakteru, wyobraźni, znaczy więcej niż późniejszych lat 70 razem wziętych — stwierdza L. Klages (*Persönlichkeit*, str. 22). Czyż barwne kompozycje Stachowicza, właśnie dlatego, że tak naiwne i proste, jak *Biblia Pauperum* — mogły nie oddziaływać silnie na złąknioną tego rodzaju przedstawień scen historycznych a tak pobudliwą wyobraźnię dziecięcą Matejki?

Zwłaszcza że — jak mówi o Stachowiczu współczesny recenzent (w "Pszczółce Krakowskiej" 1821) — "zacny artysta, nie szukający innej dla prac swoich nagrody i chwały nad rozkosz wywiązania się z długu wdzięcznego syna ukochanej ojczyźnie, nie szczędził najusilniejszych starań, aby we wszystkim trafił w myśl szanownego założyciela, że nawet *stroje* starożytne owych wieków, których wzory wynalazł w księgach dawnych magistratu krakowskiego, właściwymi kolorami wydane... najwierniej naśladował!"

Prace Stachowicza utwierdzały Matejkę w kierunku jego historycznych zainteresowań, bawiły jego młodą wyobraźnię, ale nie mogły go wiele nauczyć.

Dzięki temu, że brat Matejki, Franciszek, znosił mu do domu najrozmaitsze dzieła historyczne, z rycinami, z przedstawieniami bitew, miast, wybitnych postaci dziejowych, kostiumów itd., był on już zbyt wyrobiony, ażeby miał ufać w archeologiczną ścisłość i wierność stachowiczowskich kompozycji. Tym mniej jeszcze potem, gdy namalowany przez niego obrazek pt. "Stańczyk udający ból zębów" sprawił, że Muczkowski ułatwił mu dostęp do Jagiellońskiej Biblioteki i korzystanie z jej zbiorów.

Na charakter twórczości Matejki, na urobienie się jego właściwego artystycznego



97. WIT STWOSZ: ANIOŁ GRAJĄCY Z WNIEBOWSTĄPIENIA I
(OŁTARZ MARIACKI).

stylu i rodzaju jego malarskiej ekspresji wpłynęło co innego: autentyczne krakowskie zabytki, nagromadzone w tylu kościołach, u N. P. Marii, w katedrze na Wawelu.

Z tymi zabytkami, z którymi spotykał się ustawicznie, nie od święta tylko, gdyż bardzo często odwiedzał kościoły także z pobudek czysto religijnych, był Matejko związany uczuciowo w sposób niezwykle silny. To były przecież owe "klejnoty rodzinne narodu", o których z takim przejęciem pisał J. Kremer, późniejszy jego nauczyciel w Szkole Sztuk P., to byli autentyczni świadkowie tej dziejowej polskiej przeszłości, którą on tak bardzo, ponad wszystko inne ukochał z pasją namiętą, stanowiącą zasadniczy rys jego usposobienia, z pasją, która graniczyła z fanatycznym zaślepieniem.

A wśród tych zabytków właśnie do silnie uczuciowej natury Matejki najbardziej przemawiały krakowskie arcydzieła Wita Stwosza w kościele N. P. Marii i w katedrze na Wawelu.

Dzieła Stwosza o niezwykle potężnej ekspresji uczuciowej, przejawiającej się w każ-

dej rzeźbionej postaci, w rysach twarzy, w ruchu i w geście, nawet w gwałtownym sfaldowaniu szaty — odpowiadały charakterowi Matejki i jego artystycznym aspiracjom. Toteż *one* to właśnie — nie żadne inne wzory sztuki monachijskiej, wiedeńskiej czy nawet paryskiej — wywarły wpływ największy, trwały i widoczny, na artystę.

Pierwszym, który to zauważył i podkreślił, był prof. Marian Sokołowski — a uczynił to w tych słowach (1894): "Ta siła charakterystyki, ta wydatność i plastyka kształtów, oznaczająca tak wybitnie i dosadnie każdą indywidualność, idącą do przesady w swoim realizmie, uwydatniająca każdy szczegół, markująca każdą żyłą ręki, każdą kość budowy, przy niepokoju i pewnej jaskrawości nawet, co nas w norymberskim i krakowskim jednocześnie snycerzu uderza — odbiła się na jego twórczości, wycisnęła niezatarte piętno na tym wszystkim, co spod pędzla Matejki wyszło".

Wpływ ten można śledzić przez cały ciąg twórczości Matejki aż po ostatnie lata, bo aż do czasu polichromii kościoła Mariackiego włącznie (1889—1891).

Środowisko krakowskie, jakkolwiek małe i biedne, wyniszczone klęskami wojennej i politycznej natury, dało tedy Matejce ogromnie wiele. Dawało mu ono niewyczerpane tworzywo i zarazem źródło pomysłów, opartych na wątku dziejowym, właściwą sferę dla pracy jego wyobraźni, oraz niewzruszony punkt oparcia i namacalny sprawdzian dla jego historycznej intuicji.

Dlatego Kraków stał się największym jego umiłowaniem, dlatego tęsknił za swoim miastem rodzinnym w każdej stolicy Europy, nawet wtedy, kiedy jako malarz rwał się za granicę, bo tak mu jego artystyczna intuicja radziła.

"...Za granicę jechać — na to słowo budzi się we mnie jakaś dziwna tęsknota, przyczyny której odgadnąć nie mogę, a z drugiej strony konieczność domaga się wypełnienia..." — pisze w liście do St. Giebułtowskiego w r. 1856.

Dwukrotnie w listach z tego roku wspomina: "Wieczór chodzę po rynku..." — "A potem to chyba po rynku łączę".

Kiedy zaś znalazł się nareszcie za granicą, w tak żywym artystycznym centrum, jakim w owym czasie było Monachium, zwierza się temu samemu przyjacielowi, St. Giebułtowskiemu:

"...Oj! przykroć to przykro na ziemi obcej, bo choć znajduję zajęcie ze strony sztuki, boć to druga ojczyzna moja, ale to wszystko nie zastępuje spokoju domowego i kraju pocziwego. Kto nie umie cenić swoich pamiątek u siebie, niech jedzie za granicę, a przekonana się i poczuje, co to kraj" (29 XII 1858).

Później, w dniu 7 IV 1859 r. — pisze:

"...Przyznam ci się, drogi Stasiu, że tu w Monachium to nie ma jednego kościoła, gdzieby się można prawdziwie pomodlić; wszystkie takie jasne, białe — jakąż to wielka różnica od naszego Krakowa, gdzie co krok to tak jakoś podnosi człowieka". A pod koniec listu dodaje:

"...Przypomnijże tam Franciszkowi o Kochanowskim, o "Kronice" Bielskiego, o fotografiach z Madonny i z kościoła Panny Marii".



98. WIT STWOSZ: ANIOŁ GRAJĄCY Z WNIEBOWSTĄPIENIA II (OLTARZ MARIACKI).

I z Wiednia (27 V 1860) pisząc, otwarcie się przyznaje: "Dziwne skamienienie czuję w sobie, nic mnie nie zajmuje, ja zawsze tylko nad Wisłą, nie ma godziny, bym tam nie był!"

Z Krakowem łączyło go tedy wszystko. Z krakowskimi ludźmi — stosunkowo bardzo niewiele.

W domu rodzinnym, gdzie nie było matki, gdzie ojciec, stale zajęty udzielaniem lekcji muzyki na mieście, bywał tylko gościem, zawdzięczał niejedno bratu Franciszkowi; poza tym ojcu — chyba tylko umiejętność gry na fortepianie i pogłębienie wrodzonej kultury muzycznej.

W domu własnym, który założył poślubiając w dniu 21 IX 1864 r. Teodorę Giebułtowską — miał z czasem takie troski i przykrości, tak ciężkie przejścia z żoną, psychicznie chorą a rujnąjącą go finansowo, że bywał — on, człowiek tak bardzo religijny — bliski myśli samobójczej. W r. 1876 pisze np. do żony: "Zamiast spokoju, wyłącznego skupienia ducha przy obrazach moich, wobec długów niepokojących — cóż mam? — oto ciągły pożar oburzenia, który mną miota i każe przeklinać godzinę urodzenia mego. Czy życie takie długo potrwa, sam nie wiem. Niczego — nikogo mi nie żal prócz dzieci

i dlatego, jeśli kiedy postaram się o skrócenie mego raju, to zapewne w Ich towarzystwie. Może czekasz na tę chwilę, któż to wie?..." (list z dnia 14 IX).

Unikał tedy domu, bywał w nim z rzadka tylko, choć bardzo był przywiązany do swych dzieci.

Przyjaciół miał niewielu (St. Giebułtowski, I. P. Jabłoński, J. Szujski, potem St. Tarnowski i po części powiernik-sekretarz M. Gorzkowski), w domu prawie nikogo nie przyjmował, sam nigdzie nie bywał. Łatwy w pożyciu nie był: "Dowiedzieć się czego on chce, albo czego nie chce, było rzeczą niezmiernie trudną — pisze St. Tarnowski. — On sam nie tylko tego nigdy nie mówił, ale często dysymulował i naprowadzał na mylne zrozumienie swojej myśli lub woli. Najbliżsi zatem musieli go odgadywać, domyślać się, czego on chce lub nie chce, żeby mu albo dogodzić, albo oszczędzić przykrości".

Jego przekonania polityczne? Był patriotą polskim do szpiku kości, ale będąc człowiekiem mało wyrobionym, mało doświadczonym i odludkiem nie orientował się w sprawach życia współczesnego i nieraz postępował tak, że składał dowody zupełnej naiwności ducha. Bo życie współczesne w gruncie rzeczy nie go nie obchodziło. Żył cały przeszłością i myślał o przyszłości. "Kto go bliżej znał, to wie, że skoro o przyszłość chodziło, to miewał w oczach jakiś proroczy ogień, kiedy była o niej mowa" — wspomina M. Sokołowski.

Pracował dla niej, wierzył w tę przyszłość uparcie, zupełnie realnie. Ofiarowując narodowi "Konstytucję 3 maja" na ręce Sejmu galicyjskiego we Lwowie — wyraził nie tyle nadzieję, ile pewność, że "przy zmianie szczęśliwych wypadków, da Pan Bóg, "Konstytucja" na Zamku królewskim w Warszawie zawiśnie!"

A był hojny po królewsku; jak oblicza Gorzkowski, do r. 1887 rozdarował 36 obrazów olejnych; wśród obdarowanych znalazł się i papież Leon XIII, cesarz austriacki (przy odwiedzinach Matejki w jego pracowni) i niektórzy członkowie cesarskiej rodziny; Zamek królewski na Wawelu, o którym artysta wiedział, że z czasem pozbędzie się okupacji przez wojsko austriackie (co zresztą nastąpiło dopiero w dniu 7 VIII 1905 r.), otrzymał dar królewski. "Do pierwszej odnowionej sali wawelskiego zamku" — ofiarował swój "Hołd pruski".

Dar ten — do czasu zupełnego odnowienia sali Senatorskiej — przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie, "stał się poniekąd zaczątkiem zbiorów wawelskich — na długo przed wojną i wskrzeszeniem Rzpltej".

Syn Czecha i matki pochodzącej z niemieckiej dawniej i protestanckiej, w Krakowie osiadłej rodziny Rossbergów — był Matejko z uczuć swych na czeski sposób słowianofilem. Stąd braterski, przyjacielski wprost stosunek jego do Rusinów (dla których komponował ikonostasy), do Słowian południowych (ofiarował im obraz św. Cyryla i Metodego), nawet do Rosjan, do których wysłał nieopatrznie (nakłonił go do tego M. Gorzkowski) list — przez redakcję "Minuty" — list, naiwny w treści, który sporo narobił wrzawy i dużo artystcie przysporzył przykrości. We Lwowie ufundował dwa stypendia: jedno dla Polaka, drugie dla Rusina (1869).



99. BERŁO KAZIMIERZA W. (1869). RYS. OŁ.

Radykałem i liberałem nie był — jakże mógł nim być człowiek do obsesji rozkochany w dawnej szlacheckiej przeszłości polskiej? — ale do ludu wiejskiego czuł wielki sentyment. Był demokratą z ducha, nie z przynależności do jakiejś partii.

Naklejono na nim markę partyjną, zaliczono go do galicyjskiej partii politycznej "stańczyków", bo utrzymywał stosunki — jakże luźne poza jedynym St. Tarnowskim! — z arystokracją, która zamawiała u niego i kupowała obrazy i portrety.

Zrobiono stańczyka z niego, który trzymał się zasady: "Ale zawsze z boku miej pany na oku!" — z niego, który w r. 1887, gdy musiał zrezygnować z pomysłu ofiarowania "Joanny d'Arc" narodowi francuskiemu, rzucił w twarz przyjacielowi-arystokracie te twarde słowa: "Wy, panowie wszyscy, żadnych nie znacie obowiązków dla kraju, wyście potracili wszelkie poczucie, czym być dla kraju trzeba. Wy, możni, wy hołdujecie



100. WIT STWOSZ: GROBOWIEC KAZIMIERZA JAG. W KATEDRZE NA WAWELU, FRAGMENT.

tylko jeszcze możniejszym, gonicie za odznaczeniami i orderami. Gdy trzeba urządzić polowanie lub okazać kogo przyjąć, sypiecie setki tysięcy, a w obowiązkach względem narodu straciliście serce. — Wy hańbą społeczeństwa polskiego!”

Tak nie mógłby przemawiać stańczyk do stańczyka...

Wobec władz kościelnych, rządowych i miejskich zachowywał lojalność, dopóki nie czuł się urażonym w swej ambicji czy też w swym autorytecie i w uzurpowanym sobie prawie do decydowania o losach zabytków jako niezłomny ”strażnik grobów i dziejowej przeszłości narodu”.

Kiedy Czesi robili wszelkie zabiegi, ażeby pozyskać Matejkę na dyrektora Akademii Sztuk P. w Pradze, pomimo świetnych proponowanych mu warunków odmówił, w sposób niezmiernie godny, z poczucia obywatelskich obowiązków (w liście z dnia 17 V 1873) — gdyż wołał zostać w kraju, u siebie, w swym umiłowanym mieście rodzinnym, choć tam — wedle słów M. W. Wielogłowskiego, prezesa Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, w I Sprawozdaniu tego Towarzystwa — ”...wśród obfitości środków i materiałów sztuka piękna leżała dotąd w gruzach, a artyści umierali z głodu i nędzy w szpitalach”.

Kraków uczcił ten krok Matejki bankietem w sali hotelu Saskiego, artyści przesłali mu od siebie adres, a kraj w dwa lata potem — ze składek publicznych wybił na jego cześć złoty medal z napisem: ”J. Matejko 1875 r. — Nową chwałą Ojczyznę przyozdobił — Malarzowi historycznemu rodacy”...

W dniu 30 sierpnia 1873 r. Matejko otrzymał nominację na dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie.

Przyczyniło mu to wiele kłopotów, starań często daremnych o lokal, o nowy gmach, o odpowiednie dotacje, o przyznanie Szkole praw akademii. Natrafiał na brak zrozu-



101. BISKUP BODZANTA Z JANKOWA (1868?). RYS. Z PIECZĘCI.
Dom Matejki, Kraków.

mienia nawet u ówczesnego ministra skarbu Dunajewskiego, interweniował w Wiedniu (1883) za pośrednictwem posła Hausnera, gdyż posterunek swój w powierzonych jego pieczy uczelni uważał za niezmiernie doniosły dla sprawy narodowej kultury.

Nie był świetnym pedagogiem — to pewna, ale stosunek jego do uczniów nacechowany był wielką życzliwością. W r. 1887, w dniu 8 X, w przemówieniu swym na otwarciu roku szkolnego zapowiada ufundowanie osobnego stypendium (500 zł rocznie) w zakresie przemysłu artystycznego, dla studenta, który by kształcił się w komponowaniu *witraży*, gdyż bolało go to, że kościoły nasze zdobią utwory niemieckich partaczy. Jak dalece było to potrzebne, o tym świadczy choćby "Protest przeciw wprawieniu witraży niemieckich na Wawelu", zainicjowany w r. 1902 (a więc w 15 lat później!) przez F. Jasińskiego a podpisany gremialnie przez krakowską Akademię Sztuk P. i przez 18 profesorów Jag. Uniwersytetu.

Troszczył się też o przyszłość Szkoły Sztuk P. nie widząc człowieka, który by mógł go zastąpić i na otwarciu roku szkolnego 1886/1887 mówił w te słowa:

"Mnie może wkrótce zabraknąć, a nie znajduję dotąd nikogo, kto by dalej po mnie obowiązki prowadził i przykro mi, gdy pomyślę, że zejść mogę bez następcy".

Na tle korespondencji z c. k. Namiestnictwem we Lwowie — w sprawie obrazów do politechniki lwowskiej — wysłał, będąc przecie c. k. urzędnikiem, dyrektorem c. k. Szkoły Sztuk P., pismo urzędowe takiej treści, w takim tonie utrzymane, tak równocześnie dostojne, że ta najwyższa władza rządowa "kraj koronny Galicji i Lodomerii" przez cały czas swego istnienia na pewno nigdy podobnych słów nie czytała.

W sporach o los zabytków był nieustępliwy, twardy, nie przebierał w środkach, ażeby dać odpowiednio silny wyraz swemu oburzeniu.

Skutkiem zatargu z drem Mayerem o kaplicę Wąsowiczów na Wawelu — odsyła dyplom Tow. Naukowego (późniejszej Akademii Umiejętności); występuje energicznie przeciw władzom kościelnym i konserwatorskim, nawet w prasie, kiedy chciano usunąć dawny ołtarz główny na Wawelu, kiedy szło o orła polskiego na Bramie Floriańskiej, wreszcie przeciw miastu, gdy uchwalono zburzyć gmach św. Ducha.

Potrafił odesłać prezydentowi miasta berło, wręczone mu uroczystie na Wawelu, dyplom honorowego obywatelstwa, potrafił zapowiedzieć publicznie, że nigdy swych dzieł w Krakowie więcej nie wystawi i umiał groźby tej dotrzymać. Jego zatarg z komitetem budowy pomnika Mickiewicza, z komitetem restauracji kościoła N. M. Panny, odnowienia Wawelu, to sprawy dobrze znane, opisywane niejednokrotnie, głośne ongi w całej polskiej prasie.

Tak twardego charakteru był ów niepokąźny, miłością ojczyzny opętany człowiek, który miał się stać jedną z najszlachetniejszych jednostek, jakimi nasz wiek XIX może się poszczycić.

Ów niezłomny i niczym niepoahamowany charakter, ów gorący, ponad wszystko silniejszy afekt patriotyczny, przejawiał się z konieczności w całej jego twórczości i nadał jej swoiste piętno.



102. ŚNIEG W OGRODZIE (1856).
Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa.

III

TWÓRCZOŚĆ

Popatrz na moje roboty, to obraz mej duszy,
to już nawet nie uderzenia Zygmunta, to roz-
pękły głos zwierzynieckiego dzwonu za topiel-
ców...

(Z listu do St. Giebułtowskiego, 13 II 1862).

Twórczość Matejki — to z górą lat 30 spotęgowanego życia psychicznego, ciągłego wewnętrznego zmagania i spalania się, to wznoszenia się na szczyty dynamiki, to pogrążania się w głębokim smutku, melancholijnej zadumie, a nawet w zniechęceniu i rozpacz.

Widomy ślad tej twórczości to wielkie kompozycje historyczne, wielkie nie zawsze wymiarami płótna, ale zawsze wielkie potęgą nastroju, sumą włożonego w nie uczucia, siłą osiągniętego wyrazu — główne jego arcydzieła to biorąc na ilość: około 100 skończonych olejnych obrazów, co najmniej około 90 portretów, to liczne dziesiątki szkiców olejnych, to mnogie serie sięgające liczby 6.000 rysunków, na które składają się studia, szkice, notatki pomysłów, projekty kompozycji figuralnych i dekoracyjnych (polichromia, ołtarze, witraże kościelne).

Wszakże sam "Skarbczyk", zachowany w "Domu Matejki" w Krakowie, liczy 2.149 rysunków. A ileż innych rysunków zachowało się w różnych zbiorach muzealnych i prywatnych, ile zaginęło?

Olbrzymi, nieprawdopodobnie bogaty dorobek, przerastający siły jednego człowieka, zwłaszcza takiego, któremu natura poskąpiła krzepkiego zdrowia, dobrych oczu, tęgiego wzrostu i twardych mięśni, potrzebnych chociażby do samego tylko zamalowania farbą tylu setek metrów kwadratowych płótna.

Jak objąć ten rezultat gigantycznej pracy, jak ująć w naukowe formuły, jak go sklasyfikować, choćby dla koniecznej orientacji w tym ogromie produkcji?

Usiłowano podzielić twórczość Matejki na kolejne okresy. Jakaż była zasada tego podziału?

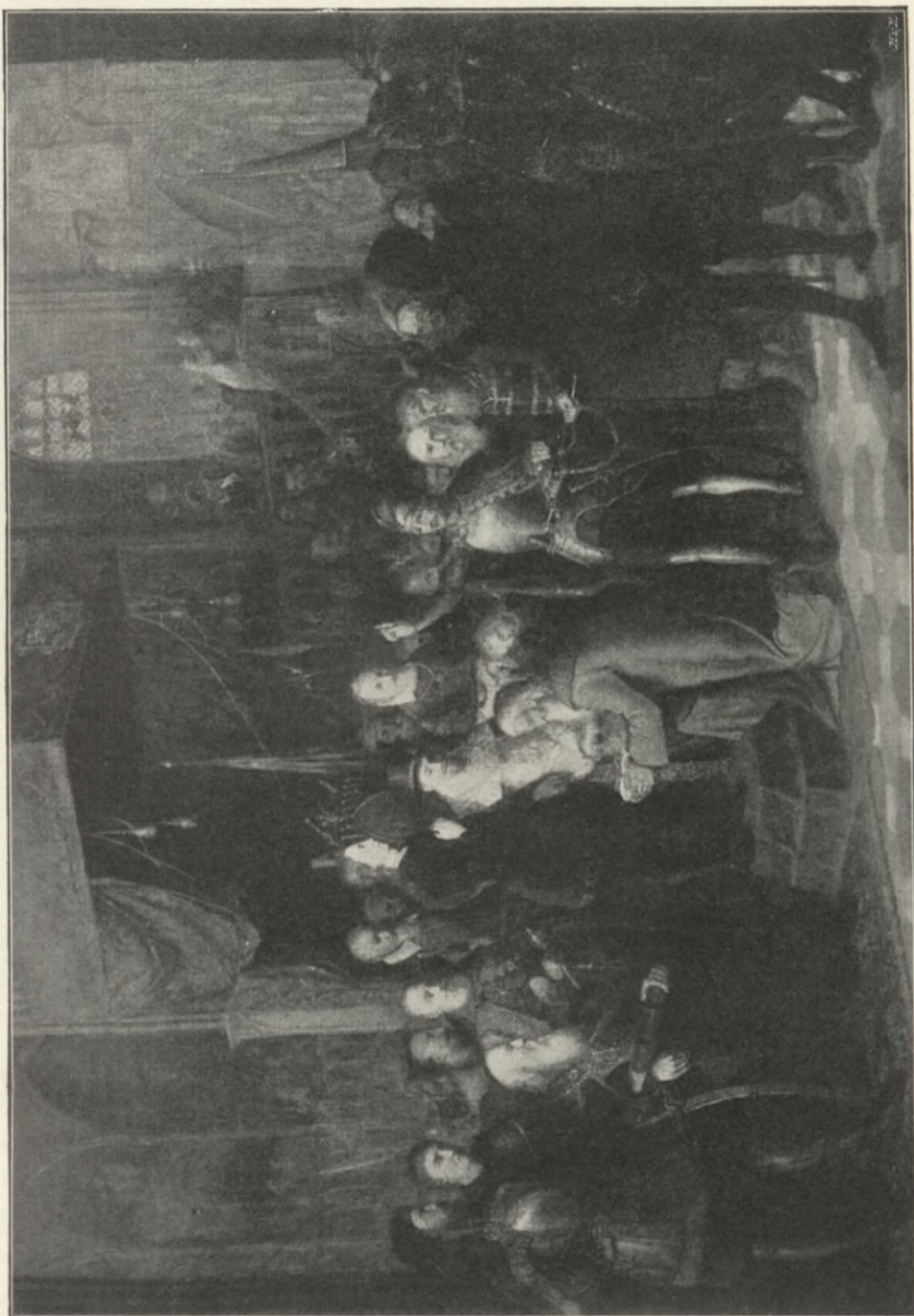


103. CAROWIE SZUJSCY PRZED ZYGMUNTEM III (1853). SZKIC, RYS. OŁ.

Wł.: Leon Berenson, Warszawa.

Jedni oparli się na planie, jaki pono Matejko obmyślił sobie za młodu. Tak postąpił St. Tarnowski, który dowodzi, że od "Skargi" artysta żąda od siebie, "ażby każda myśl jego obrazu miała w sobie jakąś naukę, żeby każda postać dawała ją także, żeby przypominała i wyobrażała jakiś jeden historyczny i moralny powód upadku, żeby w samych najchwalebniejszych chwilach triumfu ktoś przynajmniej, bodaj jeden, zadumą i troską swoją przypominał, że to skończyło się źle. On postanawia obrazami swoimi karcić, uczyć, poprawiać; a myślał, że przez obrazy dokazać tego można. A więc zakreśla sobie cały program, cały cykl obrazów z takim patriotycznym kaznodziejskim duchem i celem" (str. 28).

Z takiego założenia wychodząc dzieli Tarnowski artystyczną działalność Matejki na 3 okresy: I zamyka "Skargą" (1864). Jest to jakoby okres "spokoju i równowagi", kiedy młody artysta chce tylko być "malarzem i wielkim malarzem, jeśli zdoła, a polskim koniecznie". Okres II—zamyka się "Dziewicą Orleańską" (1886). I tu stwierdza Tarnowski: "Program się spełnił — wszystkie stopnie od sromoty do wzniosłości i cudu były już wymalowane. To, co konieczne, co miał za swój obowiązek, to Matejko już zrobił. Czy dalej miał nie nie robić? — Zaczyna się trzeci i ostatni okres jego życia" (str. 30).



104. CAROWIE SZUJSCY PRZED ZYGMUNTEM III (1853).

Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



105. WJAZD HENRYKA WALEZEGO DO KRAKOWA (1853).

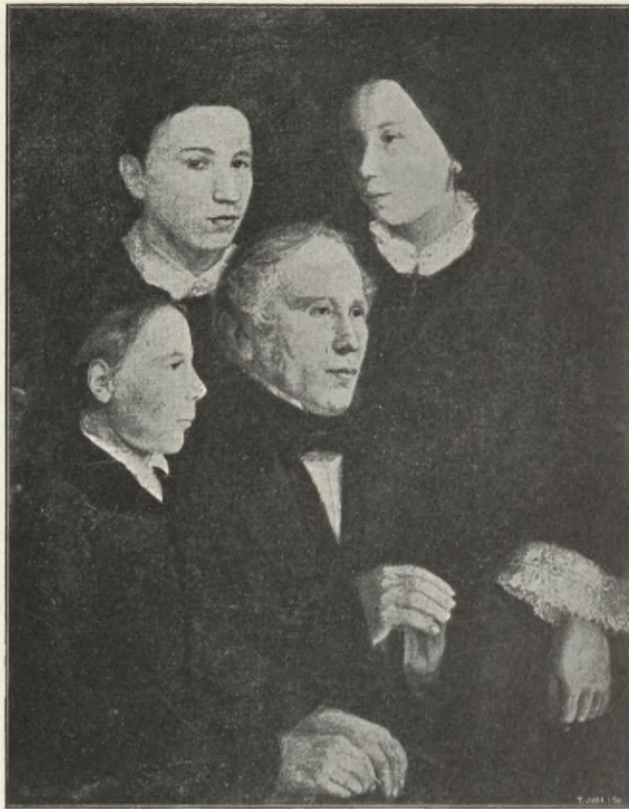
Galeria m. Lwowa.

Trudno przyjąć ten podział, trudno zwłaszcza uznać, że powód wyodrębnienia III okresu: "Program się spełnił" — "Czy dalej miał nic nie robić?" — jest pod względem logicznym dostatecznie umotywowany...

A teraz co do "programu" Matejki:

Program taki, nazwijmy go historiozoficznym, istniał rzeczywiście, w pierwszych latach przynajmniej! Ale już wtedy program ten ulegał wahaniom i zmianom. Wspomina o tym I. P. Jabłoński (str. 47): "Przed rozpoczęciem na większą skalę obrazu "Kazania Skargi" dość się jeszcze nawahał, czy ten a nie inny temat podjąć, bo jeszcze w trakcie malowania "Urszulki" inny miał plan wytknięty szeregu obrazów, mających po sobie postępować; a mianowicie następujące tematy: Unia, Batory, Śluby Jana Kazimierza, Jan III w kaplicy N. M. P. w Częstochowie albo pod Wiedniem; co innego tymi obrazami chciał przypomnieć. Nadesłane mu przez Gebethnera fotografie poległych w wypadkach warszawskich spowodowały szkic obrazu unoszącej się do niebios postaci niewieściej z czarą krwi ofiar (duch Ojczyzny) ze zroszonej ziemi Królestwa. Może one wpłynęły na postanowienie zmiany porządku zamierzonego w tematach? — «Zacznę od ran» — pomyślał".

A więc podział na zasadzie "programu" i kolejnego układu tematów — upada.



106. RODZINA MATEJKI (1853/4)

Galeria m. Lwowa.

Zwłaszcza że olbrzymia większość historycznych obrazów — wyjąwszy zaledwie 10 do 12 — nie ma nic wspólnego z tak ściśle przez Tarnowskiego określoną historiozofią: od "Wjazdu H. Walezjusza" (1854) aż po "Wpływ Uniwersytetu Jagiell. na kraj w XV i XVI w." (1893)! Nie można też, choćby nawet drogą najbardziej karkołomnych sztuczek myślowych, dowieść, że w kolejności tematów, podejmowanych przez Matejkę, jest jakaś logiczna czy ideowa konsekwencja i ciągłość. Każdy prawie myślący młodzieniec ustala sobie jakiś plan działania. Ale życie zmienia ten plan bardzo często, nieraz tak dalece, że z niego nic albo prawie nic nie pozostaje.

Plan i program Matejki bywał zmieniany stale pod wpływem najrozmaitszych bodźców, czasem uczuciowych, a czasem z powodów czysto zewnętrznej natury.

Niektóre prace Matejki powstawały okolicznościowo, dzięki jakiejś rocznicy (np.: "Unia Lubelska", "Kopernik", "J. Kochanowski", "Jan III pod Wiedniem", "Konstytucja 3 maja"), inne na zamówienie (np. "Zamoyski pod Byczyną", "Przyjęcie Żydów w Polsce", "Ślub Kazimierza Jag. z Elżbietą Rakuską", "Ks. Światopełk w Kijowie", "Poczet królów polskich"), inne znowuż z odmiennych powodów (np. "Czytanie wyroku", "Utopiona w Bosforze", "Polonia" czy "Śluby Jana Kazimierza" — temat lwowski dla Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894).



107. GŁOWA CHŁOPCA (1855). RYS. OŁ.
Wł. Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz.

Matejko miał swój plan, swój program. Ale program ten posiadał ramy bardzo szerokie:

Poruszyć i obudzić polskie sumienie, przemówić do serca, wskrzesić dawną Polskę i stawić ją przed oczy ludziom XIX w., tak aby poczuli łączność z dawnymi wiekami, aby nie zapominali, kim są, skąd wyrosli, do czego zmierzać powinni. Doprowadzić — mówiąc słowami M. Mochnackiego — "do uznania się narodu w jestestwie swoim", a Polskę wyprowadzić z mgieł dawnej historycznej legendy na dzisiejsze światło dzienne, zrobić z niej rzecz widzialną, konkretną, zaktualizować "kwestię polską" — dla swoich i dla całego świata.



108. STAŃCZYK UDAJĄCY BÓL ZĘBÓW (1856).
Wł.: Dr J. Muczkowski, Kraków.

Oto był program i plan Matejki. Na tym zasadzała się jego historiozofia, która obejmowała wszystko, zarówno kwestię upadku Polski i jego przyczyn, jak i kwestię: jaką ta Polska naprawdę była — w dobrem i w złem?

A nawet: Jak wyglądała codzienna polska rzeczywistość?

Taki program obejmuje wszystko, nie tylko Rejtana i Batorego, ale i sceny historyczno-rodzajowe i obrazy z życia i kultury dawnych wieków.

Wypełnieniu tego programu poświęcił Matejko całe swoje życie i wszystkie swe prace, więc program ten na poszczególne okresy rozbić się nie pozwala; dlatego też podział Tarnowskiego nie daje się utrzymać. Zasada tego podziału nie była racjonalna.

Inni wzięli za podstawę podziału na okresy czysto artystyczne, formalne momenty w twórczości Matejki. Tak postąpiła S. Zahorska, autorka bardzo godnego uwagi studium o matejkowskiej formie, usiłując drogą ścisłej analizy głównych dzieł Matejki wykryć pewną prawidłowość, ustalić pewne typy kompozycyjne, zamknąć je w pewne ewolucyjne okresy i określić program formalny artysty; zasadą podziału na okresy jest tu rodzaj i charakter kompozycji.

Faza wstępna szkolna: do r. 1862; okres I: 1862—1871 statyczny i okres II: 1871—1881 dynamiczny; okres III: 1881—1893 mieszany.

Dowodząc swej tezy autorka tak dalece dała się uwieść z góry powziętej koncepcji — którą chciała gwałtem narzucić Matejce — że objaśniając zmianę programu formalnego artysty (w r. 1871 następuje jej zdaniem metamorfoza statyki w dynamikę)



109. WIT STWOSZ JAKO DZIECKO (1855).

Wł.: Piotr Hr. Dunin-Borkowski, Lwów.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

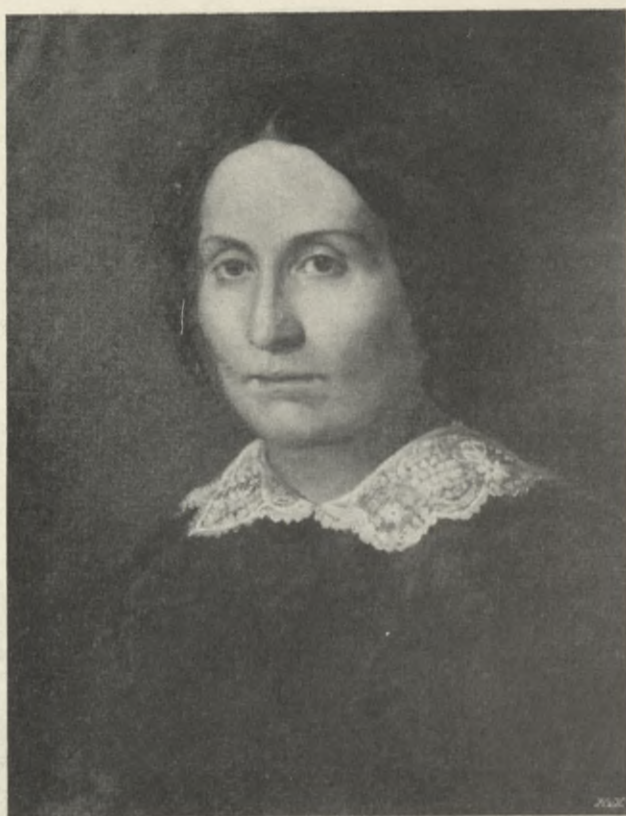


110. PORTRET STARUSZKI (1856). AKWARELA.
Muzeum Narodowe, Kraków.

zaryzykowała takie twierdzenie: "Zachodzi więc ta metamorfoza *nie* w zależności od podjętego tematu, a raczej można przypuścić, że *ona* to właśnie wpływa na wybór tematów (!) w przeciągu tego II okresu twórczości!" (str. 12).

Wybór tematu u Matejki uzależniony od powziętego z góry programu form malarских, od budowy kompozycji — nie! to już pomysł zbyt rażący, bo sprzeczny z całym duchem twórczości naszego malarza, z najbardziej istotnym jej podłożem.

Takiej hipotezie przeczą oczywiste fakty w postaci dzieł Matejki, zwłaszcza gdy nie poprzestaniemy na ustalaniu w jego obrazach linii pionowych, poziomych czy skośnych, a weźmiemy ich całkowitą artystyczną treść pod uwagę. Wtedy odpadnie też zarzut "nie-



III. PORTRET P. PLESZOWSKIEJ, CIOTKI ARTYSTY (1857).

Galeria m. Lwowa.

określonych formalnie plan” (którymi Matejko nigdy nie operuje) oraz ”niekonsekwencji wobec założenia dawnego” — gdyż założenia takiego u artysty nigdy nie było i zbędną okaże się potrzeba tłumaczenia zmian w ujęciu ”podświadomymi warstwami życia psychicznego” Matejki.

Nie! Matejko nie ”szukał nowej formy” — jak się to dziś mówi — i w ogóle nie uważał formy za najważniejszy element obrazu. Wiemy już z własnych słów jego, że nie konstruował spokojnie obrazu w myśl estetycznych formuł, nie budował kompozycji — bo ”nie mógł robić tak, jakby chciał — nie komponował i nie malował tak, jak rozumiał warunki artystycznej doskonałości obrazu — o rzeczy ważniejsze chodziło mu więcej niż o nią, o wyraz postaci lub wyrazistość grupy więcej jak o czystość linii, jak o piękność układu!”

A więc, wedle dzisiejszej terminologii w estetyce: nie budowa kompozycji, lecz ekspresja była celem, jaki sobie postawił.

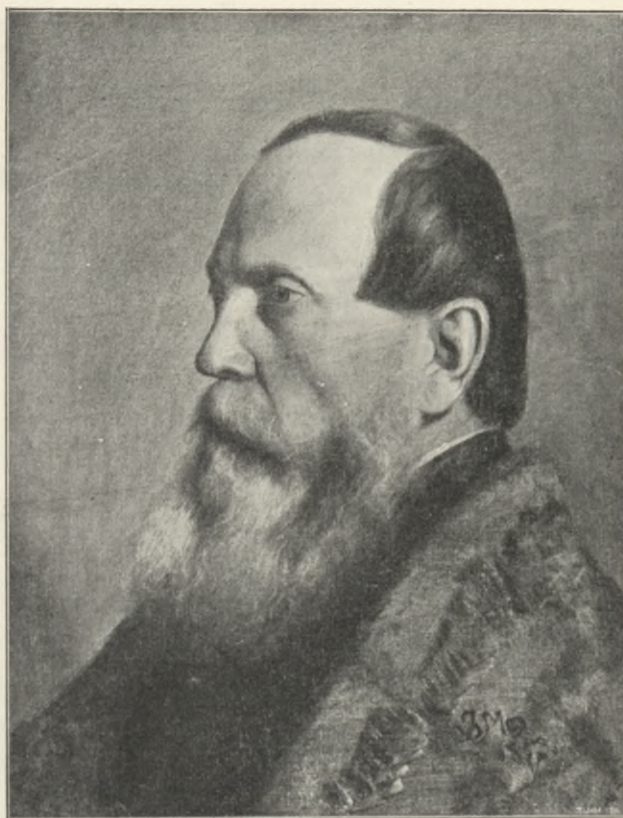
Toteż wszystkie prawie dotychczasowe sądy i opinie o artystycznej twórczości Matejki są kardynalnym błędem i grubym, estetycznym nieporozumieniem: czas należy mierzyć jednostką czasu, a nie metrem czy kilogramem!

Dzieł Matejki nie można oceniać z punktu widzenia naturalizmu obiektywnego



TABL. II. DZIEWCZĘ W ROGATYWCE (1857).
Galeria Nar. m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



112. PORTRET RUCIŃSKIEGO (1857).

Wł.: Dr L. Macharski, Kraków.

(szkoła monachijskiego realizmu) czy też subiektywnego (impresjonizm francuski) — jak to czynił St. Witkiewicz — ani też przykładać do nich miary kompozycyjnych zasad Cezanne'a czy post-impresjonistycznej kolorystyki — jak to czynią dziś jeszcze niektórzy malarze wśród młodych naszych plastyków, młodych nie tyle wiekiem, ile myślowym wyrobieniem.

Założenie artysty — mniejsza na razie o to, czy słuszne, czy nam dziś odpowiadające, czy nie — było inne.

"Wyraz postaci lub wyrazistość grupy" — to było jego artystyczne zamierzenie. Ale i to, jak wiemy, było środkiem jeno do osiągnięcia celów innych, bo tak mu nakazywało jego rozumienie "sztuki w wyższym znaczeniu", sztuki w służbie patriotycznej idei.

Odpowiednią tedy miarą w stosunku do jego dzieł będzie stopień ekspresji, osiągniętej za pośrednictwem linii, barwy i światłocienia oraz relacja plastycznego wyrazu do ideowych założeń, tj. jego styl.

O tyle — i tylko o tyle — trzeba w tym studium czysto estetycznym uwzględnić także i stronę ideową, historiozoficzną, gdyż łączy się ona najściślej z artystyczną treścią całej działalności Matejki.

Cóż to jest ekspresja (wyraz) w ogóle? Czym ona jest w malarstwie, na czym się zasadza?

Ekspresja to bezpośrednia manifestacja albo przedstawienie jakiegoś wewnętrznego, tj. psychicznego przeżycia, za pośrednictwem zewnętrznego znaku, dającego się zmysłami spostrzec. To zewnętrzny przejaw wyładowania psychicznego napięcia.

Okrzyk zgrozy czy radości, silny i zdecydowany gest, nagle zmieniony układ masykularny twarzy — są wyrazem zewnętrznym tego afektu, który w jakimś momencie wypełnia duszę człowieka.

Gdzie nie ma spotęgowanego stopnia uczucia, tj. afektu, nie ma silnego wyrazu.

Aktor, który na scenie przedstawia tragiczne przeżycia bohatera dramatu — a umie zdobyć się na właściwą ekspresję drogą modulacji głosu, mimiki, gestu, postawy, daje estetyczny wyraz tragizmu.

Wyraz może dotyczyć też mniej silnego stanu uczuciowego, czasem tylko nastroju, wtedy mówimy o wyrazie zadumy, smutku, przygnębienia, pogody itd.

Z doświadczenia wiadomo, że różni ludzie różnie czują, różnie przeżywają swe nastroje, uczucia, afekty. Dlatego też i wyrazy ich mogą być różne.

Aktor w teatrze grając np. króla Leara udaje za pośrednictwem zewnętrznych znaków i przejawów, jakoby przeżywał istotnie to wszystko, co opisuje Shakespeare w swym tekście. Nikt go przecież nie oślepił, nikt go nie wygnał — po spuszczeniu kurtyny aktor prawdopodobnie spokojnie pójdzie na kolację. Otóż ten moment, że my wiemy, iż chodzi tu tylko o *grę*, o przedstawienie, o udawanie przeżyć i afektów, których naprawdę w duszy aktora nie ma, bo on tylko wczuwa się w postać bohatera — robi nas nieufnymi i podejrzliwymi. Jeśli ekspresja jego kreacji nie przemawia nam do przekonania, do duszy, nie wzrusza nas, mówimy, że aktor się zgrywa, bo operuje banalnym "teatralnym" efektem, sztuczną przesadą, zdawkowym gestem i wyrazem twarzy: jego mniemana ekspresja nie posiada cech indywidualnych, cech szczerości.

Wobec tego, że w sposobie uzewnętrznienia uczuć i w rodzajach zewnętrznej reakcji na afekty mogą zachodzić wielkie różnice, zależnie od indywidualności człowieka — jest tu szerokie pole do nieporozumień. Ścisłej miary nie podobna ustalić, jakkolwiek każdemu z nas wydaje się, że nader łatwo rozróżni szczerość, fałsz i obłudę.

Tak jak charakterologia jest nauką o przynależności osobników ludzkich do pewnych typów i grup, tak spokrewniona z nią po części symptomatologia jest nauką o związku przeżyć psychicznych z zewnętrznymi ich formami wyrazu. Z nauką tą wiąże się i fizjonomika i grafologia — jedna i druga nie tak znowu obojętna dla estetyki sztuk plastycznych, jakby się pozornie wydawać mogło.

Dla określenia czyjejs osobowości nie wystarcza jednak samo zapoznanie się z formą jej psychicznego wyrazu. Z trzech elementów, cechujących osobowość człowieka: typ indywidualności, przeżycie, wyraz — musimy znać co najmniej dwa; wtedy niewiadomy element trzeci można określić. Fizjonomika zaś i grafologia poprzestają na jednym tylko elemencie (rysy twarzy, charakter pisma) i dlatego na ogół zawodzą. Tym

się też tłumaczy rozbieżność zdań w dziedzinie fizjonomiki, co znowuż ma swoje doniosłe znaczenie dla portretu i malarstwa tematowego w ogóle, a dla historycznego w szczególności.

Jeśli np. nic nie wiem o tym, kim był Rejtan, jaki miał typ indywidualności, i nie wiem, co mógł przeżywać na sejmie grodzieńskim (brak 2 elementów), sam wyraz jego twarzy nic mi jeszcze konkretnego o nim nie powie.

O ile utwór muzyczny czy poetycki może być bezpośrednim wyrazem nastroju czy uczucia, o tyle dzieło plastyki nie jest nim nigdy.

Plastyk kształtuje, tzn. tworzy swe dzieło, które staje się niejako obiektywnym symbolem uczuć artysty, związanych z tym dziełem drogą kojarzenia, asymilacji; artysta obiektywizuje własne uczucia i nastroje przez to, że tworzy dzieło sztuki. Dzieło to budzi w widzu zupełnie dla niego nowe i samodzielne, zależne głównie, jeśli nie wyłącznie, od jego usposobienia czy skłonności, nastroje i uczucia; widz pozbywa się ich — wyżywa się — przez to, że przenosi je na oglądane dzieło sztuki. Obraz np. daje tylko niezbyt — dla nas — dokładny schemat przedmiotów, a my dopiero wypełniamy ten schemat reprodukcyjnymi elementami naszych uczuć, wyobrażeń i pojęć.

Wszelka podnieta, zarówno wewnętrzna jak i zewnętrzna, uczucia, wyobrażenia czy bezpośrednio zewnętrzne wrażenia mogą wywołać w artyście — zwłaszcza w artyście obdarzonym wyobraźnią plastyczną — czysto subiektywnie zabarwioną wizję; choćby to była tylko wizja fragmentu świata realnego, drzewo, dom, widok martwej natury, artysta szuka dla niej swojego własnego, specyficznego indywidualnego wyrazu i pragnie uplastyczyć go środkami dostępnymi malarzowi.

Artysta więc — językiem plastyki — pragnie przemówić i *wyrazić się*. Język plastyki to język kształtów; w myśleniu plastycznym zastępuje wyobrażenia i pojęcia oderwane (oraz ich znaki, symbole, którymi posługuje się mowa) — linia, światło i barwa. One też stanowią zasadnicze elementy ekspresji plastycznej, którymi "wyraża się" malarz. Wszystko tedy, co za pośrednictwem tych środków ekspresji da się wypowiedzieć, stanowi właściwy świat sztuki. Wszystko inne zaś jest dla sztuki — nieistotne.

Suma własnego indywidualnego wyrazu, jaką udało się artyście zawrzeć w swym utworze, stanowi o specyficznej różnicy, zachodzącej między tym utworem a wszelkimi innymi, choćby osnutymi na identycznym temacie, choćby nawet były dziełami tego samego artysty.

Należy bowiem odróżnić temat od *treści* artystycznej dzieła sztuki.

Takie np. tematy, jak Zwiastowanie, Madonna, Ukrzyżowanie — to są tematy wielu tysięcy dzieł sztuki w malarstwie, rzeźbie i grafice. Czasem powtarzają się one wielokrotnie nawet u jednego i tego samego artysty. Tintoretto np. malował Zwiastowanie 6, a Ukrzyżowanie 7 razy.

Przy tym samym jednak temacie artystyczna treść obrazu jest za każdym razem całkowicie inna, jakkolwiek — u tego samego np. artysty — forma ulega pewnym tylko modyfikacjom, a środki ekspresji malarskiej są z natury rzeczy te same. Zmienia się



113. KOSCIÓŁ MARIACKI W KRAKOWIE (1857). RYS. OŁ.
Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa.

tylko kompozycja, która polega na wzajemnym ustosunkowaniu i ułożeniu elementów plastycznej ekspresji w ten sposób, aby odpowiadały one innej za każdym razem koncepcji i wizji artysty, aby określały definitywnie jej wyraz, tonację psychicznego nastroju, charakter i kierunek jego twórczej woli.

Krótko mówiąc zmienia się za każdym razem ekspresja utworu, która decyduje — niezależnie od tematu — o takiej czy innej artystycznej jego treści.

Jak widać z tego, ekspresja jest podstawowym, głównym czynnikiem każdego dzieła sztuki, które chce coś wyrazić. Dlatego to niektórzy estetycy, zarówno nowsi jak i dawniejsi, nawet w dobie Matejki uważali, że sztuka jako taka jest co do swej istoty związana bezpośrednio z uczuciową ekspresją osobowości ludzkiej, z zewnętrznym wyrazem emocjonalnej strony życia.

Można powiedzieć w istocie — pisał E. Véron w 1878 r. — że każde dzieło sztuki jest ekspresyjne, w tym sensie, iż objawia sposób, w jaki artysta rozumie czucie lub uczucie, z którym się związał, i że daje miarę wrażenia, jakiego doznał oraz miarę właściwej mu potęgi ekspansji... Dzieło jakieś tylko pod tym warunkiem można zaliczyć do dzieł ekspresyjnych, jeśli nosi ono piętno wyobraźni i wrażliwości, przekraczającej zwykły poziom. Jasne, że jeżeli ono — mówiąc estetycznie — stoi poniżej tego, co nam poddaje sam tylko temat, obrany przez autora, to niższość ta wystarczy, aby dzieło ta-



114. KOŚCIÓŁ N. P. M. W KRAKOWIE. RYS. OŁ. (DRZEWORYT
Z PRACOWNI J. MINCHEYMER, 1865).

kie w naszych oczach zaliczyć do dzieł banalnych i ażeby mu odmówić wszelkiej wartości ekspresyjnej.

Sztuka nowoczesna, zdaniem tego samego estetyka, jest podwójnie ekspresyjna, ponieważ artysta wyrażając za pomocą form i dźwięków uczucia oraz myśli przedstawionych osób, daje zarazem, dzięki samej sile i charakterowi tego wyrazu, miarę swej własnej wrażliwości, swej własnej wyobraźni, swej własnej inteligencji. Osobowości artysty w żadnym razie nie można wyłączyć z jego dzieła, a wybór tematu jest często jednym z punktów, które najlepiej określają tę osobowość. Wreszcie dowodzi Véron, że wartość idei i uczuć wyrażonych musi stanowić część oceny całego dzieła; najpierw dlatego, iż wartość dzieła zależy od wartości artysty, a następnie dlatego, że dopuszczając

możliwość równego stopnia uzdolnienia wśród wielu artystów, musimy uznać zarazem wyższość moralną i intelektualną za realny czynnik, którego cechą jest budzenie spontanicznej i instynktowej sympatii.

Przeciwstawieniem sztuki ekspresyjnej jest sztuka dekoracyjna, która nic nie wyraża, a której zadaniem jest budzić upodobanie czysto zmysłowe, bawić oko najprostszymi elementami: kształtem linii czy barwną plamą, czy też harmonią zestawionych ze sobą kolorów.

Te najprostsze, zupełnie prymitywne czynniki estetycznego upodobania — nie mogą grać jednak większej roli w dziełach sztuki "wyższej", nie dekoracyjnej.

Tego zdania jest inny estetyk, także współczesny Matejce, G. Th. Fechner, autor epokowego wprost dzieła w tej dziedzinie pod nazwą *Vorschule der Aesthetik* (1876). Zachowanie symetrii w kalejdoskopie? — owszem. Ale nie w pejzażu lub w historycznym obrazie, gdzie idzie o głębszy sens, a nie o samo tylko bawienie oka. We właściwych dziełach sztuki twórczej — mówi Fechner — można temu bezpośredniemu upodobaniu w ogóle nie przypisywać żadnego znaczenia, tj. nie liczyć się z zasadami symetrii czy harmonii kolorów. Zasadom tym w pełni mogą czynić zadość przedmioty o małym czy ubocznym estetycznym znaczeniu (np. dywan, pomalowana ściana). W dziełach sztuki wyższej, największe nieraz odchylenia od prawideł symetrii czy harmonii — które normalnie mogłyby nas razić — dzięki związaniu ich z sensem, z ideą utworu, mogą budzić w nas interes i mogą się podobać. Toteż koloryt obrazu wyznaczają zdaniem jego bardziej postulaty związane ze znaczeniem i przedstawieniem tematu aniżeli reguły harmonii barw.

Dodajmy od siebie, że te "odchylenia" od norm, które dziś nazywamy deformacją, stanowią pierwszej jakości czynnik ekspresyjny (np. Tintoretto, El Greco).

Nie wiadomo, czy Matejko znał te estetyczne teorie; dziś trudno to stwierdzić. W każdym razie ekspresja, chociażby osiągnięta przez pogwałcenie zasad akademickiej kompozycji, symetrii, harmonii barw — stanowiła podstawę jego estetycznego *credo* i główną zasadę jego twórczości.

Opierając się tedy na tym założeniu można by ze stanowiska osiąganego przez artystę ekspresji, służącej wyższemu sensowi, idei — podzielić działalność artystyczną Matejki na 3 okresy:

Pierwszy — lata 1853 do 1862 — okres szukania środków wyrazu, zdobywania wiedzy i umiejętności technicznej, gromadzenia materiałów, kształcenia ręki i pamięci. Zamyka ten okres pierwsze dzieło programowe o głębszej historiozoficznej idei: "Stańczyk" (1862).

Rok 1863 był jednym ze smutniejszych lat w życiu Matejki: tragiczne losy powstania ("...dziś nic nie mamy prócz łez, krwi i hańby" — pisał artysta), fatalne warunki materialne, konieczność udzielania lekcji, bieda taka, że na sztalugę pieniędzy nie było, a dla malowania barwnych strojów trzeba było zbierać skrawki wzorzystych



115. ZYGMUNT I BARBARA (1858). AKW.
Muzeum Narodowe, Kraków.

szmatek i stare gałganki; pożar umiłowanego Wiśnicza dopełnił reszty. Ale rok ten, to rok pracy nad "Skargą".

Drugi okres — lata 1863 do 1883 — to okres skupienia sił twórczych, doba świetności, wzniesienia się na najwyższy poziom zamierzonej przez Matejkę ekspresji w takich wielkich dziełach, jak: "Kazanie Skargi" (1864), "Rejtan" (1866), "Unia lubelska" (1869), "Batory" (1871), "Grunwald" (1878), "Hołd pruski" (1882) i, z pewnymi zastrzeżeniami, "Sobieski" (1883).

Trzeci — lata 1884 do 1893 — okres rozproszenia uwagi i sił, zaniku ekspresji, zwrócenia się do sztuki dekoracyjnej, czasy wzmożonych zainteresowań społecznych, politycznych, religijnych, naukowych i konserwatorskich, wypełnione kłopotami finansowymi i rodzinnymi, coraz częstszym zapadaniem na zdrowiu, licznymi zatargami, bezpłatnymi robotami dla kościołów i cerkwi, studiami w Muzeum XX. Czartoryskich, udziałem w Komitetach pomnika Mickiewicza, restauracji kościoła N. M. P. i Wawelu, itd. itd. Jest to zarazem okres jak gdyby zwątpienia w moc swojej sztuki, w środki swego wyrazu, w celowość swej formy i techniki, wahania się co do słuszności zasad plein-airu; owocem tego okresu były dzieła chybione co do zamierzonego efektu, słabe w wyrazie, konwencjonalne w układzie, czasem fałszywe i mylne w samej koncepcji: "Za-

moyski pod Byczyną" (1884), "Joanna d'Arc" (1886), "Kościuszko" (1888), "Konstytucja 3 maja" (1891). Pracę nad ostatnim wielkim dziełem ("Śluby Jana Kazimierza") przerwała śmierć w dniu 1 listopada 1893 r.

OKRES PIERWSZY: 1853—1862

Kiedy w r. 1852 Matejko jako 14-letni chłopiec zapisał się do Szkoły Sztuk P., w której miał się kształcić przez lat sześć, kierownikiem jej był W. K. Stattler; zastępował zaś kierownika, który rad zawsze do Włoch wyjeżdżał, Wł. Łuszczkiewicz. Ci dwaj tedy malarze, pierwsi, z jakimi się Matejko w swym życiu bliżej zetknął, mogli oddziaływać na niego przez wpływ swego autorytetu.

Rozgłośny autor "Machabeuszów", człowiek dziwny, pełen sprzeczności, entuzjasta osobliwego typu, bo i nazareńczyk, wielbiciel Overbecka jako artysty-kapłana, i romantyk a równocześnie chwalcą starożytnej Grecji i Romy, rozmiłowany w klasycznej sztuce włoskiej, profesor, który "umiał mówić i zająć spacerując po korekcie prac po sali — jak opowiada J. P. Jabłoński — który nieraz zapalał, elektryzował", a nawet deklamował uczniom "Farysa".

Młody Matejko mógł mieć z tego wszystkiego tylko chaos w głowie, gdyby nie to, że już w najmłodszym wieku zdawał sobie sprawę z tego, dokąd zmierza i w jakim celu sztuce się poświęca.

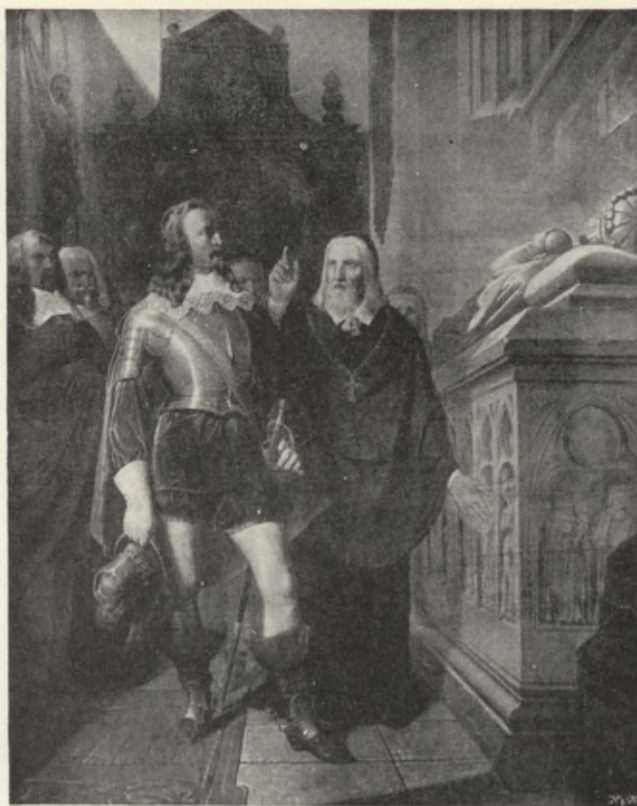
Korzystał tedy na pewno sumiennie z rad profesora, z jego technicznych wskazówek, niewątpliwie zapalał się również do poezji romantycznych wieszczów i chętnie słuchał opowiadań o szczytnym posłannictwie malarza.

Jeśli mu mało odpowiadał Overbeck, stawiany przez Stattlera za wzór, godny naśladowania (wiemy, że "Corneliusa oceniał, ale jakby z przymusu" — I. P. J.), to zapewne trafiały mu bardziej do przekonania poglądy, jakie dawny autor "Projektu do urządzenia Akademii Sztuk P. w Krakowie", z 1832 r., głosił na temat konieczności opierania się o naturę, bo ona "we wszystkich czasach — jak pisał Stattler w 1832 r. — była najobfitszym źródłem do malarstwa i rzeźbiarstwa i najobszerniejsze do ich rozwinięcia dawała pole".

Stattler, na swój sposób, dokonał przecież pewnej rewolucji w artystycznym krakowskim szkolnictwie. Nie tylko że wprowadził — ku zgorszeniu całego miasta! — rysunek nagiego modelu, ale ponadto wzywał, ażeby "zarzucić naraz stare, pełne śmieszności sposoby uczenia tych sztuk", tj. zarzucić wszelkie akademickie reguły kompozycji i układania figur w trójkąty!

Zapewne mówił też Stattler o potrzebie szczerości w sztuce — jak o tym czytamy w jego "Pamiętniku" — tłumacząc: "Poza, czyli postawa aktora na scenie nie odpowiada potrzebie malarza. W jego pracowni nie odgrywa się komedii. Jeśli to bywa, jest rzeczą naganną" ("Pamiętnik", str. 85).

A skoro tak chętnie gwarzył w gronie swych uczniów, jest rzeczą wprost nie do po-



116. KAROL GUSTAW I SZ. STAROWOLSKI
PRZY GROBIE ŁOKIETKA NA WAWELU (1857).

Muzeum im. XX. Lubomirskich, Lwów.

myślenia, ażeby im nie opowiedział zdarzenia z własnego życia, związanego z osobą Overbecka.

Dowiadujemy się o tym również z "Pamiętnika" (str. 100).

Stattler jako młodzieniec za "Głowę starca", malowaną z natury, otrzymał kilkuletnie stypendium. Pochwalił się swą pracą przed Overbeckiem.

"Overbeck... zapytał: «jakiej myśli jest obrazem?» A gdy mu odpowiedzieć na to nie umiałem, zapytał po raz drugi: «co wyrazić chciałem tą głową starca tak starannie wykonaną?» Odrzekłem zawstydzony, że malując nie myślałem o tym. «A więc, mój drogi, powiedział mi, zapomniałeś, że używasz mowy malarza? że używa się pędzla na to, aby ludziom myśl swoją wypowiedzieć?... W takim razie, obraz twój nie będąc myśli obrazem — pomimo użytego pędzla nie jest obrazem». Miał słuszność Overbeck! To mię przygnębiło. Dotąd pracowałem, by się dowiedzieć, jak rysować i malować należy! a nie pomyślałem, do czego takich środków użyć? Obrazowanie myśli jest tedy malarstwem, a ja mniemałem, że jest farbą, tylko farbą! zrzęcznie pędzlem rzuconą..."

To musiało zrobić duże wrażenie na Matejce, skoro przez całe życie późniejsze w każdej malowanej głowie szukał wyrazu i wierzył w to głęboko, że: malarstwo jest obrazowaniem myśli!

Prof. W. Łuszczkiewicz natomiast, który w latach 1849—1851 kształcił się w Paryżu i u Gallaita, opowiadał z werwą "o francuskiej szkole i jej nowożytnych cenniejszych artystach". Mówiąc o obrazach Gallaita niewątpliwie nie przemilczał też Cognieta i Delaroche'a, o którym fama dawno już rozeszła się po całej Europie, a którego obrazy musiał oglądać w Paryżu.

W ten sposób, ucząc się pilnie, rysując i w Szkole, i jeszcze więcej w domu, uprawiając się w *métier* malarza, nawiązywał Matejko kontakt, na razie pośredni tylko, ze sztuką nową, zachodnio-europejską, a równocześnie utrwalał w sobie wiarę w społeczną misję artysty.

Z okresu lat szkolnych krakowskich notuje M. Gorzkowski z górą 140 prac Matejki. Uderza nadzwyczajna wprost pracowitość młodego ucznia, który poza tym znajdował czas na mozolne studia artystyczno-zabytkowe. "W wolnych chwilach, najczęściej z kolegą (tj. z I. P. Jabłońskim, którego słowa znów cytuję) robił wycieczki dla zdobyci kostiumowych portretów i stylów w pomnikach architektonicznych i, co tylko Kraków w sobie mieści, zwiedzał. Zbierał po kościołach, klasztorach i innych budynkach notatki rysunkiem i akwarelą. Gromadził pożądliwie materiały, np. portrety biskupów u oo. franciszkanów, u bernardynów: Taniec szkieletów, u misjonarzy na Stradomiu portrety, w katedrze figury królów z grobowców, w Bibl. Jagiellońskiej z fresków Stachowicza, rękopisu miniatur Behema, w amfiteatrze nowodworskim, kopie przez kalkę z "Wzorów średniowiecznej sztuki" Przeździeckiego i Rastawieckiego, a ołtarz mariacki Wita Stwosza był dlań kopalnią na długo".

To była druga jego uczelnia, wyższego typu; dlatego należało i z nią się zapoznać korzystając z relacji jego kolegi. Z tej to "Akademii" wyniósł Matejko podwaliny swego zabytkowego wykształcenia, które później tylko uzupełniał, a które pozwoliło mu już w tych młodych latach roić sny i marzenia o wielkich kompozycjach, zgodnych z historyczną "prawdą". Świadczą o tym szkice, rysunki, akwarele, notatki pomysłów, do których nieraz później wracał. Już wtedy zaprzętał jego wyobraźnię i Hołd pruski i Zjazd pod Wiedniem, Sobieski, Jagiełło przed bitwą pod Grunwaldem i Jan Kazimierz (jego abdykacja).

W r. 1853 powstają pierwsze historyczne obrazy Matejki: "Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na Sejm Warszawski przed Zygmunta III" i "Wjazd Henryka Walezjusza do Krakowa".

Od tych pierwocin, naiwnych jeszcze w ujęciu, ale poważnych ze względu na samo, tak skomplikowane i trudne, artystyczne zamierzenie — zaczyna się działalność Matejki jako historycznego malarza.

Powłoka farb jest tu cieniuchna, wymiary obrazów niezbyt wielkie; "Carowie Szujscy" — 75 cm × 106 cm, "H. Walezjusz" — 40 cm × 32 cm; bo farby były drogie, płótna też nikt darmo nie dawał, a ojciec przyszłego Mistrza niezbyt wierzył w jego powołanie i "długo był niechętnym zamiłowaniu syna do sztuki utyskując: to to zabawa,



117. ZYGMUNT I NADAJE SZLACHECTWO PROFESOROM UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO (1858).
Uniwersytet Jag., Kraków.

nie pewny chleb!” Dopiero gdy Żyd antykwariusz nabył ”Carów Szujskich” za 25 fl. gotówką (plus 5 fl. książkami), ojciec zmienił swą opinię...

W ”Carach Szujskich” kompozycja jest pierwszoplanowa, obejmuje około 15 figur o różnych fizjonomiach, a zastanawia bogatym, śmiało zaznaczonym tłem architektonicznym oraz poprawną perspektywą liniową, pomimo skośnie ustawionego baldachimu i skośnej poręczy schodów na galerię, co przedstawiało dość trudne zadanie; figury na drugim i trzecim planie są odpowiednio w tonie zgaszone i nie wrywają się na przód obrazu. Do figur tych pozować musieli bracia artyści — to były pierwsze jego modele.

Już tutaj w tym obrazie jak i w następnym, w ”Waleczjuszu”, gdzie bawi nas wspinał się na dostojny koń, ”zdający sobie sprawę” z doniosłości swej roli — składa Matejko pierwsze dowody swej pasji do szczerzego wypełniania przestrzeni obrazu licznymi figurami.

Zachowany szkic ołówkowy do ”Carów Szujskich”, jakoby ”pierwszy i najdawniejszy pomysł” (tak brzmi notatka na odwrocie rysunku, zrobiona zapewne przez M. Gorzkowskiego), daje również wrażenie wielkiego natłoku figur, ale układ wydaje się tu mimo wszystko bardziej jasny i przejrzysty. Jak widać z porównania obu reprodukcji,

scena na rysunku jest w stosunku do obrazu odwrócona; niektóre postacie są i na obrazie i na rysunku takie same, tj. powtarzają się, niektóre nie; postać hetmana jest na rysunku inaczej ukostiumowana.

I obraz i rysunek świadczą o tym, że Matejko unikał w obrazie symetrii; nie ma też śladu trzymania się jakichkolwiek kanonów akademicko-klasycystycznych, komponowania grup w wyraźne trójkąty etc. Natomiast zastanawia fakt, że środkowa (choć umyślnie od środka nieco odsunięta) grupa hetmana i obu Szujskich jest bez porównania lepiej i żywiej skomponowana w rysunku aniżeli w obrazie.

Do tego samego tematu powrócił Matejko w 40 prawie lat później, na rok przed swą śmiercią, dając jeszcze jedną odmienną koncepcję, bardzo ciekawie, bo żywo po malarsku ujętą.

"Carów Szujskich" malował też T. Dolabella. W r. 1853 Matejko mógł znać jednak tylko sztych T. Makowskiego, wykonany podług tego obrazu.

W tym właśnie czasie, tj. wnet po namalowaniu "Carów Szujskich", zaszedł drobny fakt, który miał stosunkowo duże znaczenie dla linii rozwoju Matejki jako malarza: "Ktoś darował Janowi fotografie z obrazów kilku: "Cromwell przy trumnie Karola I", "Lord Strafford przed egzekucją błogosławiony przez arcybiskupa więźnia", "Joanna Grey na szafocie" (Delaroche'a) i pół figury, portret Napoleona I z tabakierką, tegoż artysty" (I. P. J., 16).

Fotografie te zainteresowały bardzo naszego artystę. Przyglądał się im bacznie i — rzecz znamienna, co go w nich zajęło najbardziej: oto "spozrzeżenie, jak to małą liczbą figur można pięknie i dużo powiedzieć obrazem widzowi. Spozrzeżenie to spowodowało zwrot kontrastowy w pojęciach Jana o kompozycji obrazów historycznych i wywołało szkice tematów następujących: "Kazimierz W. orzący pługiem na polu" (zbroje, 3 figury, woły), "Jadwiga z toporem pragnąca wyrąbać furtę zamkową, proszona o zaniechanie przez Boratyńskiego", "Zygmunt August z Barbarą w ogrodzie Radziwiłłów" (2 figury), "Stańczyk udający chorego na zęby" (3 figury), "Jadwiga nakrywająca ciało utopionego pod zamkiem" (kilka figur), "Twardowski, wywołujący ducha Barbary" (2 figury), "Zygmunt Stary z rodziną, patrzący z okna wieży dzwonnej" (5 figur), "Kochanowski prezentujący Urszulkę Zamoyskiemu" (3 figury), "Jan III modlący się boso z synami w kaplicy brackiej" (4 figury), przeważnie rysunki i coś 2 pokolorowane wodnymi farbami" (I. P. J., 16—17).

Otóż i mamy ów osławiony wpływ Delaroche'a na Matejkę i źródło młodzieńczego uwielbienia ze strony autora "Carów Szujskich" dla autora "Cromwella". Wpływ za pośrednictwem fotografii, gdyż dopiero w r. 1858 był wystawiony w Krakowie, w Tow. Przyjaciół Sztuk P., jakiś, bliżej nieznany, oryginalny obraz P. Delaroche'a.

Wpływ wyraźny o tyle, że na pewien, dość krótki zresztą okres czasu, Matejko wyperswadował sobie konieczność przedstawiania tłumów w obrazie, pozowanych jak w V akcie opery czy historycznego dramatu, a starał się — należy przyznać: wzorem



118. KRÓL SOBIESKI W CZĘSTOCHOWIE (1859), FRAGMENT.

Wł.: J. Brat-Kon, Łódź.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



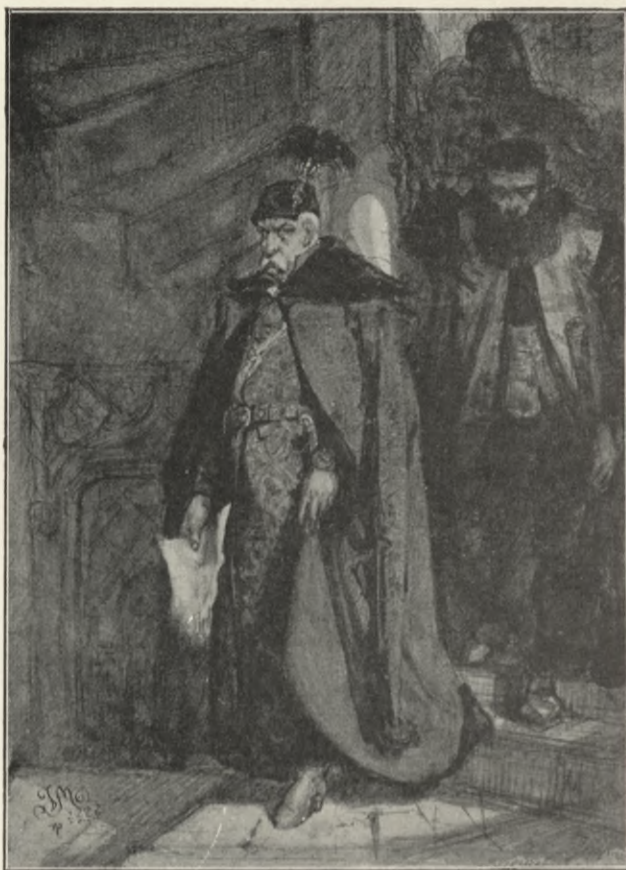
119. AKT MĘSKI STOJĄCY (1859). RYS. OŁ.
Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz.

Delaroche'a — skondensować dramatyczny moment jakiegoś historycznego wydarzenia w kompozycji, obejmującej zaledwie 2—3 figury.

Doskonały przykład tego nowego sposobu ujęcia kompozycji stanowi obraz Matejki z r. 1857, przedstawiający "Karola Gustawa szwedzkiego przed grobem Wł. Łokietka, w towarzystwie ks. Sz. Starowolskiego" (ilustracja słów: *Deus mirabilis, fortuna variabilis*). Dawniej byłby artysta skomponował tę scenę zapewne inaczej, w formacie raczej poprzecznym niż stojącym, byłby dał szerokie tło architektoniczne (pokusa do tego musiała być nader silna), a nade wszystko byłby dał upust swemu zamiłowaniu do malowania "natłoku figur" i byłby przedstawił króla w towarzystwie licznej świty, co zresztą odpowiadałoby historycznemu prawdopodobieństwu.

Obecnie zaś — statystów w obrazie nie ma prawie wcale: jedna postać, przecięta zresztą krawędzią obrazu, oraz trzy zaznaczone lekko twarze — oto wszystko.

Trudno nie zauważyć, że ks. Starowolski na obrazie Matejki to jakby postać wycięta z "Machabeuszów" Stattlera, że król szwedzki w swym świeżutkim rycerskim kostiumie, malowanym starannie, z podkreśleniem właściwości materiału, aż pachnie teatralną rekwizytornią. Wyrazy twarzy nie dość określone, raczej obojętne; poza tym ks. Szymon Starowolski przypomina nieco postać Platona z Rafaelowskiej "Szkoły Ateńskiej" i gest ma podobny. W perspektywie, w tle architektonicznym, w grobowcu, znać rękę, która wprawiała się w rysowaniu krakowskich zabytków.



120. ZAMOYSKI IDZIE OBWIEŚCIĆ WYROK ŚMIERCI
S. ZBOROWSKIEMU (1860). AKW.
Muzeum Narodowe, Kraków.

Poza wymienionymi pracami, poza mozolnymi dla Matejki akademickimi studiami w Szkole, malował on jeszcze sporo portretów różnych osób z najbliższego otoczenia. Zrazu (np. portret z r. 1853/4 ojca artysty Franciszka z trojgiem dzieci: Jan, Kazimierz i Maria) portrety te są bardzo nieśmiałe w ujęciu, trochę nieporadne w układzie rąk, jak w wymienionym portrecie zbiorowym; z czasem tracą one jednak swój nieokreślony charakter, zbliżony do słabszych portretów szkoły niemieckiej tej doby, nabierają większej swobody i naturalności pozy, usiłują być podobne i żywe — choć daleko im jeszcze do późniejszych wizerunków pędzla Matejki, w których silna jego indywidualność całkowicie zaciążyła na modelu, ze szkodą dla normalnie rozumianego podobieństwa, a z korzyścią dla wyrazu — ale dla wyrazu artysty, nie zaś portretowanej osoby.

Rok 1853 przyniósł mieszkańcom Krakowa wielki ewenement artystyczny: wielką wystawę malarstwa, głównie dawnego i obcego, ale z działem współczesnego malarstwa polskiego, otwartą w jesieni tego roku w salach Szkoły Malarstwa. Organizacja tej wystawy była zasługą Łuszczkiewicza, który tam pokazał także i swoje prace, a mianowi-



121. ZBOROWSKI PROWADZONY NA ŚMIERĆ (1860). AKW.
Muzeum Narodowe, Kraków.

cie: "Obraz Akademii Krakowskiej przy końcu XV w.", "Ostatnie chwile Zygmunta Starego" oraz "Zygmunta Augusta i Barbarę".

Reprezentowana tam była dawna szkoła włoska, flamandzka, holenderska, niemiecka i francuska, współczesna szkoła wiedeńska (m. i. Amerling i Gauermann), a w dziale polskim były wystawione prace takich m. i. artystów — poza Łuszczkiewiczem — jak Czechowicz, Hadziewicz, Kaniewski, Kossak, Michałowski, Orłowski, Rodakowski, Stattler, Smuglewicz, Zaleski.

W następnym zaraz roku odbyła się w Krakowie pierwsza wystawa świeżo założonego Tow. Przyjaciół Sztuk P.

Te dwie wystawy dały młodemu Matejce możliwość zorientowania się w szkołach, kierunkach, indywidualnościach malarskich, o których albo tylko słyszał, albo które znane mu były po części zaledwie z rycin i fotografii.

Odwiedzał więc pilnie te wystawy, zwłaszcza pierwszą. Obraz P. Michałowskiego imponował mu "wściekłą techniką"; obrazy J. Suchodolskiego nazwał "malunkami"; duże na nim wrażenie miał zrobić portret ks. Ad. Czartoryskiego w futrze, pędzla

A. Scheffera, a "nadeszły portret matki H. Rodakowskiego tak żywy, świeży barwą nieuchwytną karnacji, pełen wyrazu nienapotykanego a szczerze malowany, świetny — wywołał zdumienie — uwielbienie i jakby z tchem zatamowanym patrzył nań Matejko wskazując tylko ręką na różne części w portrecie" (I. P. J., 13).

Interesował go też koloryt dawnych włoskich obrazów. "Nie mógł się raz Jan powstrzymać i odskrobał ukradkiem powłokę wierzchnią w jednym z obrazów szkoły włoskiej, ażeby dociec przyczyny świetności kolorytu — jaki tam podkład — i przy pobladłych dwóch kolegach, osłaniających zaczerwienionego zbrodniarza-badacza, znacznie na boku uszkodził cenne dzieło, udzielone z "Pod Baranów" hr. Potockich (I. P. J., tamże).

Wszystkie te i tym podobne szczegóły cytuję nie jako anegdotyczny przyczynek do biografii artysty — bo o nią mi nie chodzi — ale jako materiał, na podstawie którego możemy zrekonstruować ewolucję malarskiej indywidualności Matejki, zdając sobie sprawę z tego, co i w jakiej mierze mogło oddziaływać na jej kształtowanie się, zwłaszcza w tej wczesnej fazie jego młodości.

Dlatego nie może nam być obojętny także jego stan psychiczny w owym czasie. Odbicie jego znajdujemy w listach do St. Giebułtowskiego i L. Serafińskiego.

Do pierwszego z nich pisze w r. 1856:

"...Nieraz przemyśliwam nad swoją przyszłością — Pan po czterech latach ksiądz, ja zacząk może, z tobołkiem na plecach będę powracał z Italii albo tam skąd... Oj prawdziwie, kochany Panie Stanisławie, nie wiem, co z sobą robić, bo na przyszły rok chyba kij w rękę i per pedes apostolorum do Frankonii się pchać — bo tu cóż ja pocznę? Mam tu biedę klepać między swoimi, toć lepiej między obcymi, bo mnie przynajmniej nie będą znać..."

Widzimy stąd, że w r. 1856 Matejko myślał już o wyjeździe na studia do Paryża.

W następnym roku (14 III 1857) pisze znowuż do niego:

"Z radością nie do opisania odebrałem list Twój tym bardziej, że przybył w chwili odrętwienia, zniechęcenia, pod którym od wczoraj się znajduję... Byłem na wystawie (pierwszy raz w tym roku), widzenie niektórych rzeczy, a najbardziej "Zygmunta Augusta i Gizanki" (chwila: August spoczywa, a Barbara zbliża się spoza krzesła, w którym August zasnął) zrobiło na mnie wrażenie przykre o tyle, o ile może działać na takiego jak ja chudeusza, któremu wszystkiego brakuje, aby mógł z podobną dokładnością wykonać przedmiot — opanowała mnie, a raczej drasła ta akwarela, rodzaj pewnej zazdrości artystycznej, która zrodziła to zniechęcenie, bo ciągle mi staje przed oczyma. Zrobisz coś niedokładnie to i cóż ci z tego przyjdzie? Napiszą krytykę skąpawszy w piołunie i żółci po uszy albo jeszcze gorzej, kiedy zamilczą i dadzą do zrozumienia: nie bierz się do nie swych rzeczy, do szkoły! — i na tym koniec jak w pierwszym roku. Nic człowiekiem tak nie wstrząśnie jak lekceważenie tego, co ukochał, w co zdrowie i wiedzę swoją chciał wlać, jak poniewieranie miłości własnej.



122. Z DZIEŁA: "UBIORY W POLSCE" (1860), I.

„Nie jestem zarozumiały, Bóg widzi, im głębiej się zagłębiam, tym więcej widzę ubogość swoją, ale obojętności znieść nie mogę, a podłym nie byłem, da Bóg nie będę, abym miał pełzać i prosić ludzi o łaskę, żeby się ludziom podobać.

”Spowiadam Ci się najszczerzej, bo prócz Ciebie i Izydora nie mam przyjaciela, któremu bym mógł się zwierzyć ze wszystkiego, podzielić i tym ulżyć sobie boleści serca, które smuci się zboleła przez niechęć ludzi. Wybacz te uwagi nieco zbyt żywe...”

Zniechęcenie artysty tłumaczy się m. i. tym, że usilna jego praca, najlepsze starania — spotykały się z zupełną obojętnością.

Miał przecież mnóstwo prac za sobą, szkolnych i domowych, wystawiał w r. 1855 (”Wł. Jagiełło przed bitwą pod Grunwaldem”) i 1857 (”Karol Gustaw przed grobem Łokietka”) w Tow. Przyj. Szt. P., a pomijano go w publicznych rocznych sprawozdaniach szkoły albo też cytowano zaledwie na ostatnim miejscu. Pierwsza recenzja (o ”Karolu G.”) ukazała się dopiero 8 V 1858 r.

Co do ”Zygmunta Augusta i Gizanki”, obrazu, który tak deprymująco oddziałał na ambicję młodego malarza, to nie był to znany obraz Simmlera ”Zygmunt August i Barbara” — jak mylnie informuje M. Gorzkowski — tylko akwarela L. Straszyńskiego pt. ”Gizanka w zamku knyszyńskim”, wystawiona w sezonie 1856/7 w Tow. Przyjaciół Sztuk P.

Ale zniechęcenie, zazdrość artystyczna i niezadowolenie z siebie samego wyrosły także na tle przekonania i wiary w swoją powinność owocnej pracy dla Ojczyzny.

”Mimo że słaby — pisze 4 I 1857 — i że Kopczyński kazał mi mało siedzieć a dużo chodzić, jednak mam jakieś parcie straszne w piersi, chciałbym pracować, bo zdaje mi się, że coraz mniej umiem, a tu przede mną taka przestrzeń — aż okropnie mi, jak spojrzę przed siebie w głąb przyszłości mojej, a jeszcze jak na nieszczęście słabość moja nie pozwala mi oddać się pracy, abym mógł choć w części uforemnąć dary (które Bóg dał) dla Polski, bo jakże okazać wdzięczność Bogu za dary owe, jak nie kładąc zdrowia i talentu z powinności w darze Ojczyźnie. Na myśl zagrzebania ich nie mogę sobie dać rady i nie mam słów, aby wypowiedzieć, co się we mnie dzieje; człowiek, który czuje je w sobie jak Ty, może mnie zrozumieć...”

Następujący znowu fragment listu (z dnia 15 IV 1858) świadczy o tym, jak sumiennie pojmował Matejko swoje zadanie i jak bardzo kładł nacisk na uczuciowy wyraz malarskiej kompozycji:

”...Do «Męczenników Polaków za Bolesława Chrobrego» nie zabieram się teraz, gdyż mało czasu, tylko trzy miesiące. A tu taka masa roboty, więc zostawiam na później. Zresztą jest to rzecz niemałej wagi — trza *silnie czuć*, by taki obraz odmalować z *wyrazem*, do czego się dziś nie przyznaję i nie mam zrozumienia tego o sobie, boć na cóż malować, jeśli nie będzie robił obraz wrażenia na ludziach, czego nam po większej części brak”.

Wiosną 1858 r. pracuje nad wykończeniem ostatniego obrazu przed wyjazdem swoim do Monachium:

”...Nazwałbym się może choć na chwilę szczęśliwym, gdybym mógł skończyć na egzamin mój obraz, nad którym obecnie pracuję, to jest ”Zygmunta I nadającego przywileje na szlachectwo profesorom Akademii”. Dziś dopiero widzę, że bardzo mało albo nic nie umiem, trza będzie rzucić się na nowo z zapalem do nauki w Monachium i prosić Matkę Boską o wytrwanie w pracy, gdyż jak mi często na myśl przychodzi, że i po skończeniu wędrówki wrócę z niczym do kraju i że będą stracone lata, nadzieje moje i oczekiwania kraju, wtedy nie wiem, co będzie się dziać we mnie” (list z dnia 18 VI 1858).

Obraz wspomniany tutaj został wtedy ukończony i ofiarowany Uniwersytetowi Jagiellońskiemu. Odznaczał się on żywszym już i śmielszym kolorytem aniżeli prace poprzednie.

Rok 1858 był w życiu Matejki bardzo ważny. Nareszcie ukazała się w ”Czasie” (nr 105) pochlebna krytyka pióra L. Siemieńskiego — obrazu: ”Karol Gustaw i S. Starowolski” — zakończona takim zdaniem: ”...Młody malarz wiele dokazał, więcej może, niż pozwalały jego siły, zdradzające jeszcze tyle niedostatków w rysunku i pojmowaniu szczegółów. Radzi byśmy, żeby ten piękny początek był zapowiedzią świetnej przyszłości dla ucznia Szkoły krakowskiej, a zawód ma szeroki, motywa jeszcze nie zużyte, bo całą świeżość naszych dziejowych wspomnień, które może wskrzeszać jedne po drugich, bez wejścia komukolwiek w drogę”.

Obraz ten nabyło Tow. Przyjaciół Sztuk P. do wylosowania za 200 zł.



123. OTRUCIE KRÓLOWEJ BONY (1859—1860).

W jesieni tego samego roku otwarto w Krakowie "Wystawę krajowych starożytności", która dostarczyła artyście mnóstwa materiału do jego "Skarbczyka" studiów zażytkowych.

Wreszcie w grudniu 1858 r. wyjeżdża do Monachium.

"...Bóg wie, co tu ze mną będzie — pisze 29 XII 1858 — jakoś w Krakowie byłem pewniejszy siebie, choć zawsze słaby, ale tu, gdym zobaczył wielkie dzieła mistrzów starych i nowych, opadły zupełnie skrzydła i tylko sama niepewność wkroczyła we mnie i jakieś dziwne myśli płaczą się w mojej głowie, czy i mnie także Bóg pozwoli, bym odpowiedział celom i ziścił nadzieje kraju i przyjaciół".

Nie podoba mu się jednak ani miasto — obce zwłaszcza dla niego, który nie znał żadnego języka — ani nie zadowala go akademia, w której, w myśl swych słów własnych z cytowanego listu, "rzucił się na nowo z zapalem do nauki", o tyle dosłownie "na nowo", że zapisał się skromnie na przygotowawczy kurs malarstwa i rysunków prof. H. Anschütza (zwany *Naturklasse*, gdyż pracowano tam tylko podług żywego modelu), jak gdyby był początkującym uczniem. Dlaczego nie wstąpił do żadnej "Meisterschule" — o tym dowiadujemy się również z jego listów.

Do L. Serafińskiego pisze w liście z dnia 8 III 1859:

"...Monachium mnie pod żadnym względem nie zadawalnia. Szkoła niezbyt wysoko stoi, życia bardzo mało, a o korzyściach boję się wspominać, gdyż ciągle mi to stoi przed oczami, czy ja co przyniosę krajowi, czy spełnione będą jego nadzieje, jeżeli jakie ma. Ja dla siebie nie widzę tu wielkich korzyści, nauka tutejsza niezmiernie nudna, nie dla nas, za ciężka. Gdybym mógł, to bym dziś wyjechał do Francji, tam widzę jedyny cel, do którego bym chciał dążyć — Delaroche, którego tu lepiej poznałem ze sztychów i fotografii, jest to, czego dusza moja pragnie, do czego wszystkie siły wyteżę — nie wiem, czy Bóg pozwoli, może nazbyt wielkie żądania moje, dużo zarozumienia, by dojść do tego, do czego doszedł wielki mistrz Francji... Strasznie mi tu smutno, choć mam koło siebie Polaków... Jedynie myśl, że Bóg pozwoli kiedyś oglądać ziemię rodzinną z owocem z pracy i trudów łożonych dla niej, odżywia mnie i uzbraja do pochodu".

Z następnego listu (7 IV 1859) dowiadujemy się:

"...Szkoła nie bardzo odpowiada moim przekonaniom, dużo wyższą wystawiałem sobie w kraju. Robię obecnie same studia, gdyż nie chce mi się wstępować do której z majsterszuli, jak tu nazywają, *bo się boję, bym nie zarwał obczyzny*. Zupełnie mi się nie podoba sposób malowania w tutejszych szkołach, ja bym coś innego żądał. W domu za to maluję szkice, a obecnie robię olejno szkice do przyszłego obrazu: «Ostatni rycerz chrześcijaństwa» (Sobieski w Częstochowie)".

Wreszcie myśli o tym, żeby w ogóle zrezygnować z Monachium, a skoro na razie do Paryża nie można, przenieść się bodaj do Drezna:

"...Co do wyobrażeń o sztuce, postąpiłem może, a raczej utwierdziłem się w tym, com wywiózł z kraju, a ze strony samej nauki szkolnej, tom nie bardzo zadowolniony, bo tu szkoła nie bardzo wysoko stoi i gdybym mógł na przyszły rok dostać się do akademii drezdeńskiej, byłbym niewymownie rad, gdyż nie wiem, co ja tu dłużej będę robił. Wreszcie sama ta myśl, że byłbym bliżej Krakowa, a niedaleko Pragi, w której dużo do studiowania, utwierdza mnie w tym, że widzenie różnych rzeczy w podróży i zmiana miejsca wiele by wpłynęła na moje kształcenie się w sztuce" (28 IV 1859).

A jednak, choć np. kontakt jego z prof. Anschützem ograniczał się ze strony artysty do jedynych słów, jakie zapamiętał: *Ja! Jawohl! Herr Professor* — uzyskał brązowy medal akademicki za rysunek aktu męskiego (pierwszy sukces na obczyźnie). Trzeba podkreślić, że w akademii od razu poznano się na talencie Matejki. Już w pierwszych dniach, mając za wzór głowę staruszki w profilu — "w przeciągu dwóch lekcji,



124. UBIORY W POLSCE (1860), II.

mniej więcej w 6—7 godzin, narysował ołówkiem kartony tak pięknie, czysto, z pochwyleniem podobieństwa typu, że na czwarty dzień prof. Anschütz pokazał je dyrektorowi Kaulbachowi. J. Matejko na wstępie zdobył sobie mir u kolegów” (I. P. J., 27—8).

Pobyty w Monachium przysporzył mu jednak pośrednio także wiele innych artystycznych korzyści.

Języka niemieckiego nie nauczył się wprawdzie, a na rady i uwagi D. Penthera w tym względzie, odpowiedział: ”Ja się pilnie uczę języka sztuki, a jak ten będę umiał doskonale, będę rozumiany przez wszystkich...”

Mimo to ”na wykłady, ot tak, ażeby nie razić, zaglądał, a mianowicie na wykłady estetyki i historii sztuki prof. Carriera, ale zawsze wychodził jak po tureckim kazaniu” (I. P. J., 29).

Dzięki monachijskim zbiorom — nauczył się przede wszystkim sam dobrze rozumieć ”język sztuki” i w galeriach tamtejszych zyskał malarską oglądę.

Dla bliższego poznania artystycznej indywidualności Matejki w czasie formowania się jego poglądów i krystalizacji jego charakteru jako malarza jest dokumentem nieocenionej wartości to, co opowiada ówczesny towarzysz i przyjaciel I. Pawłowicz Jabłoński w swych ”Wspomnieniach” z doby wspólnego pobytu w Monachium. Dlatego — i dlatego także, że idzie tu o konkretne szczegóły — pozwolę sobie zacytować dłuższy ustęp z tych ”Wspomnień”.

Jak w Krakowie, tak i w Monachium, Matejko pracował nie tylko w akademii, ale i w domu — ”pomijając kawiarnię Probsta”.

„...Nowych budowli nie cenił, za to wszystkie zabytki architektury w dawnych dzielnicach skrzętnie badał i szkicował z dopiskami.

„Komnaty stare po kurfirstach przy królewskim pałacu Rezydencji bardzo go interesowały: z upodobaniem w nich się rozglądał, a żaden przedmiot ważniejszy nie uszedł jego uwagi. Zwiedzał osobliwości stolicy, kościoły, muzea, rezydencję nową i starą, kurfirstów i królewską Gliptotekę, a najczęściej Pinakoteki: starą i nową, a zawsze z swą nieodstępną notatką na wypadek.

„Freski pomysłów Corneliusa (Sąd) w kościele św. Ludwika i Ewangelistów oceniał, ale tak, jakby nie obudzały w nim interesu, toż samo enkaustycznie malowane obrazy w Rezydencji nowej, z Nibelungów sceny. Więcej baczył na kostiumy w tychże, obojętnie również oglądał sceny w starszej części na parterze z mitologii prof. Hiltensbergera, gdy przeciwnie znacznie uboższe pod względem artystycznym freski pod Arkadami z historii bawarskiej wielce go zajęły; podobnie w mniejszym formacie sceny z oswobodzenia nowo-greckie. Prawdziwie się ucieszył płótnem nad schodami w starej części rezydencji (portrety Jana III z Marysieńką i rodziną, kilka półfigur w grupie banalnej — co też skopiował akwarelą wiernie) — a równą radość sprawił mu dostrzeżony nad sceną dawnego małego dworskiego teatru zabytek: herb bawarsko-polski, po córce Sobieskiego.

„W starej Pinakotece z wielkim zajęciem oglądał i studiował różnych szkół obrazy, ale i tu znów niespodzianka: dwa z całych figur malowane portrety w szatach koronacyjnych: Zygmunta III i żony, które później skopiował akwarelą dla swego „Skarbczyka”, oba portrety pędzla Rubensa. Najbardziej tu przemówił do niego ze względu na sztukę wyrazu twarzy portret żony z córeczką Van Dycka; ów obraz stał się jego ukochanym, często doń wracał. Nadto, prócz wielu innych, cała figura jakiegoś ambasadora, twarz w połowie a figura w profilu, z jedną nogą na stopniu (czarny kostium), oraz śpiewak o rudych włosach Van Dycka; 4 Ewangelistów Dürera, — wrażliwe figury po 2 na jednej desce, ale najbardziej go intrygowało mistrzostwo w kompozycji „Walka z Amazonkami”, scena na moście, pełna życia, różnorodności ruchów, śmiałości traktowania a wykwintnej techniki i kolorytu soczystości — malowana na desce — Rubensa.

„W Pinakotece nowej ponad wszystkie dzieła nowożytniej sztuki pędzla zaimponował mu Piloty’ego obraz kolosalny (2 figury) „Śmierć Wallensteina”, malowany tłuścio, szeroko, koloryt jasny, w dobrym oświetleniu z góry, prawda realnie pochwycona w całości figur i akcesoriach więziła jego uwagę i oczy. Nawet ów brylant w pierścieniu Wallensteina błyszczący (sztuczka): grubo nałożona biała farba z szlifowaną ukośnie powierzchnią, tak że padające z góry oświetlenie najbardziej się na tym punkcie opiera łudząc błyszczaniem. Niedokończony obraz wielkich rozmiarów „Potop” bardzo go interesował dla swego realistycznego kierunku i wrażliwych postaci, grup. Nadto widoki morskie „Burza” i „Zaślubiny doży”, w ubocznych gabinetach, szkice Kaulbacha do obrazów, portret króla Ludwika I bawar. Kaulbacha, oraz wiele rodzajowych obraz-



125. SZKIC DO "UBIORÓW W POLSCE", RYS. OŁ.

Dom Matejki, Kraków.

ków i dwa architektoniczne: "Wnętrze Westminsteru" (gotyk) i "Część uliczki z Wenecji".

"Na zewnętrznej ścianie nowej Pinakoteki w fryzie (strona zachodnia) obrazy fresko: odlanie z brązu kolosu głowy Bawarii i windowanie tejże do góry pod kierunkiem mistrza. Patrząc na ten obraz rzekł: "No, dzieło to powodowała ambicja Bawara. O ileż piękniejszy u nas fakt odlania dzwonu Zygmunta na chwałę Bożą i czasów!"

"W Gliptotece pominął freski, jedynie podobały mu się z starożytnych "Faun śpiący", figura śpiąca (rozwalona poza), "Wenus" Canovy, "Parys" Thorwaldsena i kolosalny biust Napoleona I.

"Związek muzeum (pod Arkadami) rozlicznych okazów sztuki, zastosowanej do industrii, zbieranina z całego świata, jakoś mocno go zajął, ryzsztunki średniowieczne tak notował, jak w Pinakotece starej kostiumy, z przekonania, że "moda jak dziś znachodziła naśladowców w Polsce — mnie się to przyda".

A więc nudził go Cornelius i pokrewnego mu typu malarze; interesował Dürer ("4 Ewangelistów" — czy nie dlatego, że jest to niejako personifikacja czterech róż-

nych temperamentów?), Van Dyck ze względu na portrety, wreszcie z dzieł Rubensa słynna "Walka Amazonek".

Poza tym zwracał uwagę raczej na tematową stronę obrazów, gdyż widział w tym źródło materiałów dla siebie, w postaci kostiumów i portretów.

Z rzeźb: "Faun" (Barberini), Canova i Thorwaldsen oraz biust Napoleona, zapewne ten, którego autorem jest włoski rzeźbiarz Spalla.

A z obrazów współczesnych? W. Kaulbach i Piloty na pierwszym miejscu. — Czyż miałyby to już być wszystko?

Informacje I. P. Jabłońskiego są niestety nader skąpe. Wiadomo z nich jeszcze, że Matejce bardzo się podobały freski Hessa z życia św. Bonifacego ("żeby to u nas coś podobnego z życia świętych Wojciecha i Czesława było!") oraz witraże religijne w "nowym kościele gotyckim" (tj. Auerkirche, czyli Mariahilf-Pfarrkirche, zbudowana w latach 1831—1839). Przede wszystkim zaś "obraz Piloty'ego stał się dla Matejki magnesem i często go odwiedzał z pominięciem innych, a jednak wówczas (obraz ten), robiąc takie wrażenie na nim, tak się podobając z różnych względów, nie oddziałał na rozśmieszenie traktowania studiów szkolnych podobnie, tj. tak pastoso farbami" (I. P. J., 34).

Nowa Pinakoteka, oddana w r. 1853 do publicznego użytku, była już wtedy ilościowo dość bogatą galerią; obejmowała ona około 350 obrazów.

Zaciekawia nas, jakie to mogły być te "pominięte inne" obrazy, które Matejko widział, przychodząc do N. Pinakoteki głównie dla "Wallensteina" Piloty'ego?

Na podstawie katalogu z r. 1856 możemy sobie odtworzyć ówczesny stan tej galerii i zwięździć ją niejako w towarzystwie Matejki.

Cóż widzimy?

U wejścia zwraca Matejko naszą uwagę na portret króla Ludwika baw. w stroju orderu św. Huberta, pędzla W. Kaulbacha. Idziemy z nim dalej, szybko przebiegając 6 sal wielkich, 5 mniejszych oraz 14 bocznych gabinetów i stwierdzamy, że najliczniej — rzecz prosta — jest tu reprezentowana szkoła niemiecka: *Westminster*, który tak zainteresował Matejkę, jest utworem M. Ainmüllera, widok burzy morskiej (zresztą niejedyn) to obraz A. Achenbacha, ogromne (6 m × 8.5 m), niedokończone płótno, przedstawiające "Potop" — to dzieło C. Schorna, niedawno (1850) zmarłego profesora monachijskiej akademii, ucznia Grosse i Ingres. Inni malarze niemieccy to Overbeck i J. Schnorr von Carolsfeld, batalista A. Adam, malarz wnętrz kościelnych D. Quaglio, Chr. Ruben, K. Rottmann, który tu wystawił m. i. 23 widoki greckie, malowane na zamówienie króla, wreszcie wśród bardzo, bardzo wielu innych, na których ani Matejko, ani my nie zwracamy uwagi — znowu W. Kaulbach, który tu ma olbrzymi obraz "Zburzenie Jerozolimy" i kolekcję szkiców olejnych do fresków na zewnętrznych ścianach N. Pinakoteki. Piloty'ego "Wallenstein" (312 cm × 365 cm) wyróżnia się korzystnie wśród dzieł swych rodaków: ma wyraz! Zastanawiają nas na chwilę drobne szkice olejne z przedstawieniem jakichś bitew, prawie współczesnych; okazuje

się, że to 40 epizodów z greckich walk o niepodległość, malowanych przez P. Hessa, na podstawie których Nilson wykonał freski, stosownie do życzenia króla.

Z malarzy belgijskich jest Navez, Gallait, Braekeleer, Leys, ale żaden z nich nie jest należycie reprezentowany.

Z malarstwem francuskim jeszcze gorzej: jest tylko L. Cogniet i L. Robert; Dela-roche'a ani śladu!

Wychodzimy z Pinakoteki pod wrażeniem galeryjnego chaosu i tłumaczymy Matejce na polskie dowcipne powiedzenie M. Schwinda, związanego od r. 1847 stale z Monachium i jego akademią: *Man kann überhaupt malen, was man will, vorausgesetzt, dass man will, was man kann...*

W powrotnej drodze Matejko kupuje jeszcze trochę rycin i fotografii z obrazów różnych, m. i. kilka arkuszy z jubileuszowego obchodu kostiumowego (*Münchens historischer Festzug 1858*), którym uczczono 700-lecie stolicy Bawarii.

Wycieczka do N. Pinakoteki zakończona.

Choroba zatrzymała Matejkę dwa miesiące w szpitalu. Nie próżnował i tam: kalkował, rysował, zbierając materiał do "Ubiorów w Polsce". Poza tym w tym czasie znów porobił w domu szkice ołówkowe do obrazów: "Stańczyk przełazący z gitarą przez okno" (mały format), "Stwosz oślepiiony z wnuczką", "Zamoyski z sztucem schodzący do więzionego S. Zborowskiego", "Otrucie Bony", "Żiżka ranny niesiony przez żołnierzy w bitwie", "J. Kochanowski nad zmarłą Urszulką", "Hołd B. Chmielnickiego królowi J. Kazimierzowi" i "Dysputa chorego profesora Uniw. Jag. z heretykami" (I. P. J., 37). A prócz tego szkicuje olejny obraz "Sobieskiego w Częstochowie", maluje akwarelę "Spalenie Malchierowej", "Śmierć Barbary", "Zygmunta Augusta z Barbarą" i rozpoczyna obraz olejny "Otrucie królowej Bony". Nadto dalsze szkice ołówkowe do "Grunwaldu" i "Batorego".

Wróciwszy do Krakowa kończy i "Sobieskiego" i "Otrucie", maluje kilka portretów, m. i. P. Maurizia i jego żony Marii.

W połowie maja 1860 r. wyjeżdża do Wiednia i wkrótce pisze stamtąd (27 V 1860):

"...Dziwne skamienienie czuję w sobie, nic mnie nie zajmuje, ja zawsze tylko nad Wisłą, nie ma godziny, bym tam nie był — drażniący świat wielkiego miasta... To trup zabalsamowany i wyróżowany. Mnie bo się zdaje, że dłuższe przebywanie moje w tym mieście lub gdziekolwiek bądź wysuszyłoby mnie do reszty... Od wtorku zdaje się będę wcielony do tutejszej akademii — nie wiem jak to wszystko pójdzie, proszę Pana Boga, by mi dodał łaski w tych nowych szrankach, gdyż mi nie chodzi o siebie, lecz o dobre imię polskie.

"Akademia tutejsza zupełnie mi nie przypada do gustu, czuję, że będę musiał dużo przejść terminów — no, ale cóż robić".

Zamiast korzystać z tego, że bogata galeria wiedeńska miała wtedy m. i. cudownie reprezentowaną szkołę wenecką i tam czas swój spędzać, Matejko w *Ambraser-Sammlung* "zrobił sobie zbroje emaliowane Batorego i Radziwiłła (akwarela) i inne części

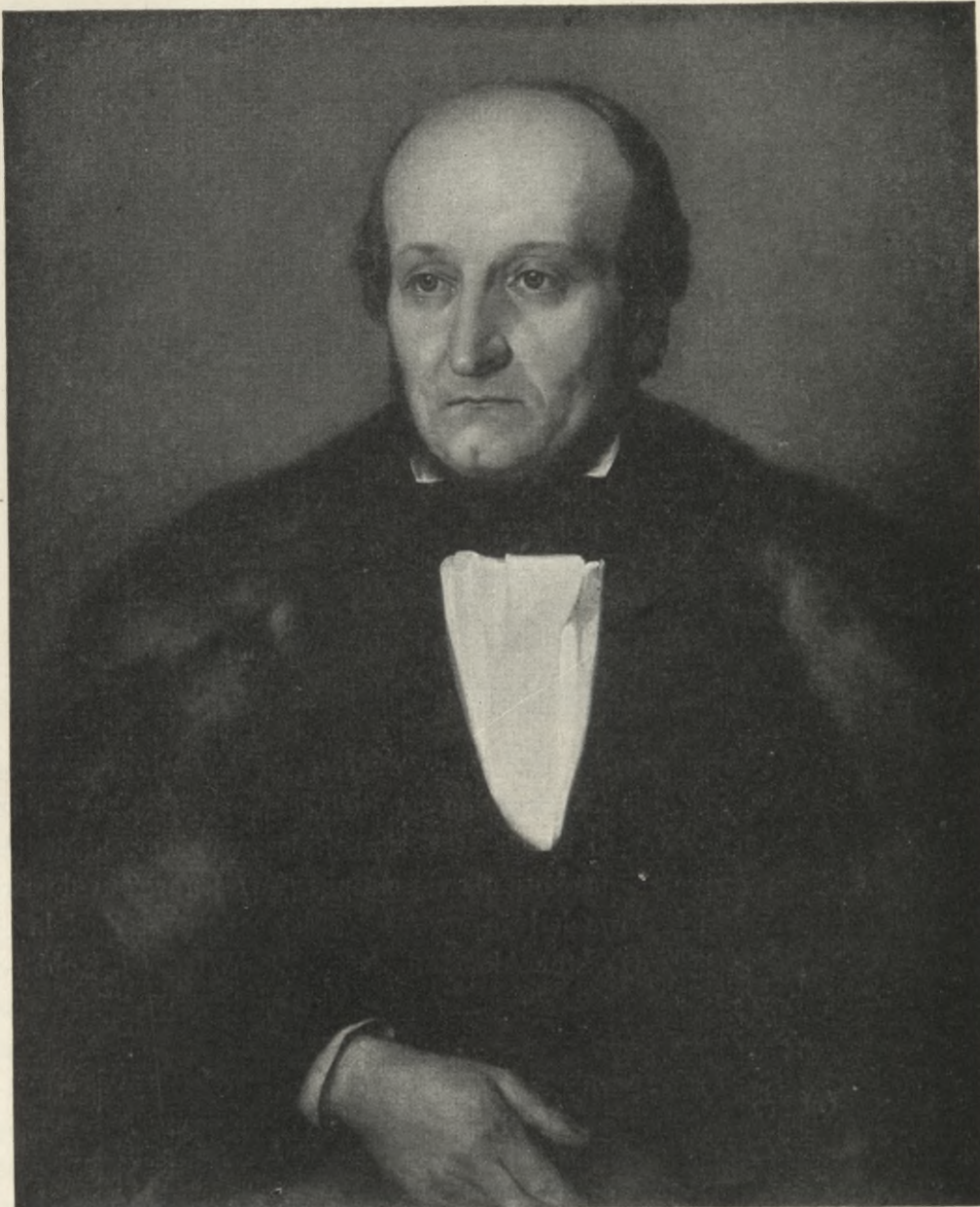


126. PORTRET P. MARII MAURIZOWEJ (1859).

Muzeum Narodowe, Kraków.

z ryzstunków, zaś w *Schatzkammer* inne dlań pożądane, nadto szczegóły z płasko-
rzeźb zewnątrz i wewnątrz kościoła św. Szczepana” (I. P. J., 41)!

Mając wręcz niechętnie nastawienie do Wiednia, do akademii, do ludzi tamtejszych, Matejko stosunkowo nader mało mógł skorzystać z pobytu swego w austriackiej stolicy. Z artystów polskich kolegował na kursie prof. Rubena z A. Grottgerem. Czy i jakie utrzymywał poza tym stosunki z miejscowymi ludźmi — nie wiadomo.



127. PORTRET PARISA MAURIZIO (1859).
Muzeum Narodowe, Kraków.

Sztuka wiedeńska tego okresu była silnie spokrewniona z teatrem. Czy Matejko bywał w doskonałych wiedeńskich teatrach, jak poprzednio w Monachium, gdzie, zapraszany do łoży pp. Tchórznickich, kilkakrotnie był na przedstawieniach "Don Juana", "Cara i cieśli", "Wolnego strzelca", "Lohengrina" — o tym też nie wiemy nic bliższego.

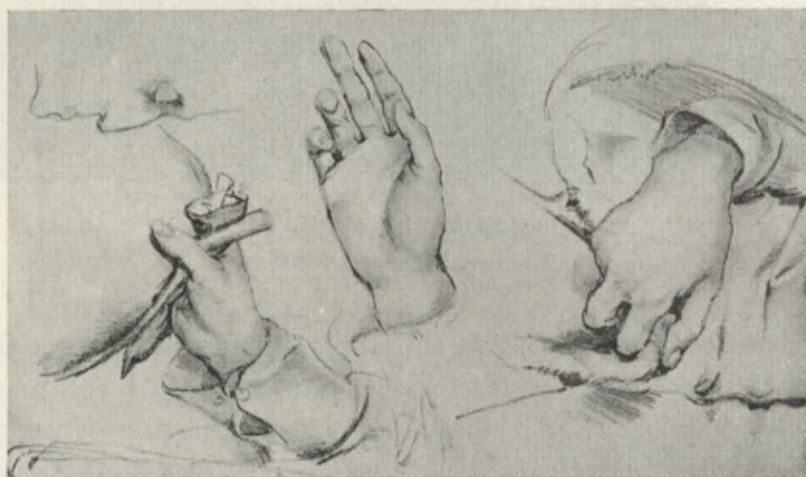
Wiadomo jedynie, że zwyczajem swoim, nie poprzestając na zajęciach swych w akademii, do której małą przywiązywał wagę — pracował dużo dla siebie prywatnie, z nie-



128. SZKIC DO JANA KAZIMIERZA NA BIELANACH, I (1861).

Dom Matejki, Kraków.

zwykłą gorliwością studiując zabytki. I to jeszcze wiemy, że w Wiedniu rozpoczął artysta obraz przedstawiający "Jana Kazimierza na Bielanych, po ucieczce ze stojącego w płomieniach Krakowa", który to obraz stał się ostatecznym powodem zerwania z akademią wiedeńską (wskutek poróżnienia się z Rubenem) i powrotu do Krakowa. Sam Matejko w tych krótkich słowach informował później o tym przyjaciela i kolegę (I. P. J., 40—41): "Ówczesny dyrektor Akademii Sztuk P. w Wiedniu, Ruben, prowa-



129. SZKIC DO JANA KAZIMIERZA NA BIELANACH, II (1861).

Dom Matejki, Kraków.



130. JAN KAZIMIERZ NA BIELANACH (1861), WEDŁUG WSPÓLCZ. LITOGRAFII.

dzący *Meisterschule*, krytyką moich figur poucinanych w obrazie "Jana Kazimierza" i wstrętną (!) radą przemian w tym obrazie zraził mię, a do odcięcia mu się brakło mi niemieckiego języka; wreszcie wyczerpanie funduszów i inne moje plany przyspieszyły powrót do domu".

Bawił tedy w Wiedniu zaledwie dwa miesiące, od połowy maja do połowy lipca, a "uczniem Rubena" był dosłownie dni osiem!

W Krakowie maluje szkic do "Zabicia Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego" i notuje akwarelą pomysł do "Wł. Jagiełły pod Grunwaldem" (w pierwszej koncepcji).

Równocześnie kończy swoje "Ubiory w Polsce", a z dwu rącznie przez siebie kolorowanych egzemplarzy jeden ofiarowuje Bibliotece Jagiellońskiej, drugi zaś Zakładowi Nar. im. Ossolińskich we Lwowie. Wydał je swoim własnym nakładem!

Jak notuje I. P. J. (51), "Stroje w Polsce" — z zdeklarowanych grup rysowanych ołówkiem — przerysowywał tuszem litograficznym na kalce, bardzo starannie, po czym z tychże kalek robiono odciski; przez rozprasowanie walca kontury subtelne się rozgniotły, zgrubiały nieco na niekorzyść; wykonane były pod zarządem Masłowskiego ("Drukarnia Czasu i litografia" w Krzysztoforach). Wydawnictwo pierwszej edycji kosztowało 300 fl., a było spłacone ratami..."

W ten sposób długoletnie, sumienne i mozolne swoje studia uwieńczył Matejko

dziełem kostiumologicznym, jakiego Polska nie miała; prace Gołębiowskiego i J. Kosaka świadczą najlepiej o tym, jak dalece potrzeba takich wzorów dawnych polskich strojów była powszechnie odczuwana.

W tym samym czasie artysta dostarcza rysunków (tylko z własnych utworów) redakcjom warszawskich czasopism ilustrowanych; czasem wykonywał je wprost na klockach drewnianych, po czym najlepsi ówczesni drzeworytnicy warszawscy cięli w nich ryciny. Przy tego rodzaju pracach pomagał Matejce nieraz kolega jego Florian Cynk — wtedy ryciny prócz znaku: I. M. zaopatrywane były też monogramem: F. C. Jednak "po odbiciu drzeworytu nieraz z przykrością widziało się tę piękną pracę przez ksylografa skopaną" — zaznacza I. P. J. (52).

W roku następnym (1861) oprócz kilku portretów, malowanych w Krakowie i w Wiśniczu, kończy "Wapowskiego" i "J. K. na Bielanach", notuje pomysł do "Dzwonu Zygmunta", maluje J. Kochanowskiego nad zwłokami Urszulki, a wreszcie rzuca na płótno (o wymiarze dwa razy mniejszym od późniejszego obrazu) szkic olejny "Stańczyka w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska".

Możliwe, że pomysł do namalowania obrazu, przedstawiającego Jana z Czarnolasu nad zwłokami córki, powstał pod wpływem rycin z kompozycji o analogicznym wątku, francuskich malarzy, Cognieta i Glaize'a oraz Belga, ucznia Naveza, Al. Roberta.

Glaize wystawił w salonie 1836 r. obraz pt. *Lucas Signorelli se disposant à peindre son fils tué en duel a Cortone*, a L. Cogniet, znany niewątpliwie Matejce, chociażby z opowiadań Łuszczkiewicza, uzyskał w r. 1843 niezwykle sukces obrazem pt. *Le Tintoret peignant sa fille morte*; reprodukcje z tego obrazu były około połowy XIX w. ogromnie popularne i rozeszły się po całej Europie. Wreszcie Al. Robert opierając się na Vasarim podejmuje raz jeszcze temat opracowany przez Glaize'a i w r. 1848 maluje swój obraz, zachowany w galerii brukselskiej: *L. Signorelli peignant son fils mort*.

Taki wzruszający i przejmujący smutkiem motyw, zupełnie zresztą w rodzaju Delaroche'a — odpowiadał bardzo ówczesnym głęboko melancholijnym nastrojom Matejki.

Jego stan psychiczny z okresu lat 1861/2 łatwo można odtworzyć sobie, chociażby z takich urywków listu do St. Giebułtowskiego (z dnia 13 II 1862):

"...Mnie się czasem zdaje, że ja serca nie mam... może i ja sam rozdarty prawie bez nadziei, dla mnie nie ma nic, co by mnie pocieszyć mogło — patrzę na szczęście i na nieszczęście równie smutno... Popatrz na moje roboty, to obraz mej duszy, to już nawet nie uderzenia Zygmunta, to rozpekły głos zwierzynieckiego dzwonu za topielców... Szczęścia nie żądam, bom na nie nie zasłużył, chyba dla kogo...

"...I tak w ten dzień, kiedym odebrał od Sanguszki pieniądze za Wapowskiego, powinien bym się cieszyć może, i nawet obowiązkiem powinno to być może, a gdyby kto był popatrzył jakim sposobem tajemnym we mnie tego wieczora, jam płakał rzeką łez przed obrazem Chrystusa na Mariackim kościele, pewno nie to, żem sprzedał obraz, ale wskutek jakiejś bez-pociechy, bez-celności.



131. ZYGMUNT III (1861). AKW.

”...To zimne i przykre obejście się z ludźmi i lekceważenie, jakie to odmienne z wnętrzem moim. Nikt nie wie, ile w tej przepaści nieraz ginie łez i modlitw, zanim się coś ze mnie wydostanie — a ja to wszystko pokrywam marsem twarzy albo, co gorsza, nieraz uśmiechem, który każdego niemal człowieka ukłuć musi, bo to nie śmiech prawdy, tego już dawno nikt u mnie nie widział.

”...Z początkiem jesieni, zdaje się, trza będzie jechać do Francji; łatwo odgadnąć, jakie to szczęście dla mnie, ile się przysporzy szczęścia mojego.

”Może nie wrócę, to choć może u ciebie ze wspomnień tłumu coś się przypomni, że kiedyś żył człowiek, co czuł za trzech i upadł złamany ciężkością i uczuć, i bólu”.

Na tle takiej spowiedzi artysty łatwiej nam przyjdzie postawić pytanie:

Jaka jest geneza Stańczyka? — Skąd zrodził się w duchu Matejki pomysł, ażeby w popularnej postaci królewskiego błazna, znanego z prawdomówności i z dowcipu, ale bynajmniej nie ze smutnych myśli i nastrojów, uplastyczyć historiozoficzną refleksję na temat nieszczęść Polski?

Wreszcie dlaczego Matejko wcielając niejako w Stańczyka swoją własną duszę i własne swoje troski patriotyczne — dał mu nawet twarz własną? Przecież I. P. J. (45) zaświadcza:

”W Stańczyka głowę wprowadził swój portret do lustra robiony, z powiększeniem tylko zarostu bródki”.

”Dlaczego? — pyta St. Tarnowski (str. 63) i odpowiada: — Dlaczego? próżno dochodzić, nie dojdzie się”.

Informacja o ”Stańczyku”, jaką znajdujemy we ”Wspomnieniach” I. P. J. (str. 44—45), zdaje się utwierdzać nas w mniemaniu, że to nie Matejko, lecz właśnie Jabłoński jest autorem koncepcji tego obrazu. Czytamy tam: ”Po wypoczynku, po rozrywce, zabierał się do ”Stańczyka”, ale ów Stańczyk byłby innym, niż go zna społeczeństwo polskie, gdyby nie uwagi kolegi (tj. I. P. J.) nad konieczną sytuacją błazna z mandoliną. — ”Zrób go — mówił — w kontraście uczuć wewnętrznych z powierzchownością jak kłowna płaczącego nad umierającą córką w cyrkowej garderobie”. Uwaga ta nie była oryginalna tego kolegi, bo widział podobny obrazek za granicą; trafiło to do przekonania Matejki, a w bystrej swej pamięci znalazł ową wiadomość o utracie Smoleńska i skomponował inny szkic, ale jeszcze z nieodpowiednio ułożonymi nogami. Zabrał się do obrazu ubrawszy pozującego w przybliżony kostium, siadł jak na szkicu, ale nogi rozstawił i uznał wreszcie tę zmianę za korzystniejszą i tak w obraz wprowadził”.

Jakże to? więc pierwszy naprawdę historiozoficzny pomysł obrazu zawdzięczał Matejko owemu ”koledze”? Sam nie zdobył się na to? Zamierzał tylko namalować błazna z mandoliną — nic więcej?

Sprawa się gmatwa i komplikuje.

Wiadomo, że postać ”Zygmuntowego błazna” od dawna zajmowała wyobraźnię Matejki. W r. 1856 maluje on ”Stańczyka udającego ból zębów” — którym obdarował J. Muczkowskiego — a w Monachium, więc w r. 1859, szkicuje ”Stańczyka przełazącego przez okno”. Szkic ten, przez kilka lat nierealizowany, miał zapewne posłużyć do obrazu, osnutego na jakiejś historycznej anegdocie, których tak wiele przekazała tradycja w związku z postacią Stańczyka.

Tymczasem musiał zająć fakt, drobnego pozornie znaczenia, który w sposób decydujący oddziałał na zupełnie odmienną koncepcję obrazu, mającego Stańczyka za temat.

Matejko musiał zwiedzić ruiny odrzykońskiego zamczyska, zwłaszcza że od dawna już miał ten zamiar!

W jednym z swych listów pisze on do St. Giebułtowskiego (18 VI 1858):

”...Po podróży do Karpat chciałbym, jeśli się da, odwiedzić *Odrzykoń* i przyległości, a na koniec, jeżeli można, śmiem się zgłaszać o przyjęcie do Wiśnicza, gdyż to jest miejsce, które zawsze po Krakowie pierwszym będę kładł i zwał. A przy tym, jeśli się dało, miałbym wielką i szczerą ochotę odmalować zamek wiśnicki dla dania kiedyś świadectwa o istnieniu tegoż”.

Wiśnicz, do którego często zaglądał, malował artysta dwukrotnie, jeszcze w r. 1855, akwarelą. Ale w Odrzykoniu musiał być dopiero później. O tym, że był tam naprawdę, świadczą dowody tak oczywiste, że nikt ich kwestionować nie może: oto w r. 1866 ukazują się w nrze 362 ”Tygodnika Ilustrowanego” dwa widoki ruin zamku odrzykoń-



132. STUDIUM PORTRETU KRÓLOWEJ BONY (1861). AKW.
Muzeum Narodowe, Kraków.

skiego, podpisane: "rysował z natury Jan Matejko". Co więcej, na jednym z tych rysunków widzimy u wejścia do zamku fantastyczną postać z rozwianym włosom, w romantycznie sfaldowanym płaszczu. Któż to jest?

To — Machnicki, Król Zamczyska, któremu S. Goszczyński poświęcił swój utwór, wydany w Poznaniu 1842 r.

Matejko więc nie tylko był w Odrzykoniu, ale zarazem — przedtem czy potem — czytał "Króla Zamczyska" Goszczyńskiego i przejął się żywo duchem tego utworu, tym bardziej, że i on jak obłąkany żył przeszłością Polski.

Na tę filiację dawno już zwrócił uwagę prof. Tretiak we wstępie do opracowanego przez siebie "Króla Zamczyska" (Biblioteka Narodowa, nr 50), ale pomimo że sprawę tę przypomniał jeszcze prof. T. Sinko w swej "Genealogii Stańczyka" ("Tyg. Ilustro-



133. JAN KOCHANOWSKI NAD ZWŁOKAMI CÓRKI SWOJEJ URSZULKI (1862),
DRZEWORYT Z "KŁOSÓW" 1866.

wany", 1922, nr 27), nikt zdaje się z piszących o Matejce szczegółów tych nie zapamiętał.

Goszczyński tedy wpłynął niewątpliwie na to, że Matejko skierował swą uwagę na tak właśnie pojętą postać Stańczyka, który w "Królu Zameczyska" wprowadza Machnickiego na królestwo dając mu list — dyplom królewskości. "Pisanie to nie dla wszystkich. Trzeba być wtajemniczonym w moje państwo, żeby je odczytać" — mówi Machnicki, król odrzykoński "nieograniczony pan tych gruzów, stróż ich przeszłości"; a te gruzy: "jest to coś jak majestat narodu".

"Czyż nie był twórca "Skargi" i nieskończonego później szeregu obrazów z dziejów Polski także w swoim rodzaju Królem Zameczyska, i to takiego, które miało daleko większe prawo stać się symbolem przebrzmiałej sławy narodu aniżeli odrzykońskie, tj. Wawelu? Czy jego wyobraźnia i jego serce patriotyczne, zrosnięte od dzieciństwa z pamiętkami Krakowa, nie ożywiało, nie wskrzeszało z martwoty nagromadzonych tu kamieni, jak to czynił Machnicki w Odrzykoniu? I czy nie miał prawa czuć się wskutek tego prawdziwym królem tego, zaklętego w kamień, świata przeszłości? Dodajmy, że ci,



134. ŚMIERĆ URSZULKI KOCHANOWSKIEJ. SZKIC DO OBRAZU (1862).

którzy mieli sposobność stykać się z Matejką i obserwować go z bliska, dostrzegali w nim utajone, ale nieraz mimo woli przebijające się na wierzch, głębokie poczucie własnej wielkości, poczucie wielkiej roli, którą ma do spełnienia, poczucie pokrewne temu, które doprowadziło Machnickiego do obłąkania” (Tretiak, str. 48—49).

Wiemy przecież, że Matejko, któremu potem wręczono berło jako symbol władztwa w dziedzinie sztuki, czuł się panem Wawelu, że tym właśnie tłumaczy się jego apodyktyczność we wszystkich sprawach zabytkowych, a zwłaszcza w sprawach konserwatorskich, dotyczących Zamku królewskiego.

W wyobraźni takiego człowieka tym łatwiej: Stańczyk, Król Zameczyska i własny kult przeszłości, a zarazem własna troska o przyszłość Polski — zlały się w jedno.

Rzućmy jeszcze okiem na tekst utworu Goszczyńskiego. Całe długie ustępy zdają się mówić wyraźnie o Matejce, o jego smutku, o jego patriotycznym bólu.

— Co za widok! — mówi poeta w ”Królu Zameczyska”, kiedy stanął na szczycie starej wieżycy — sędzę, że promień jego ma przynajmniej kilka mil długości.

— Kilka mil! — powtórzył Machnicki patrząc mi w oczy — i to poeta tak się wyraża? poeta tyle tylko widzi? A ja, kiedy tu wejdę, kiedy położę oko na tych górach i trączę je myślą, wnet lecę chmurą grzbietami całego łańcucha Karpat, ocieram się o Mo-



135. PŁATNERZ Z XV W. (1862). RYS. OŁ.
Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa.

rze Czarne, przepływam Dniepr, biegnę drugim jego brzegiem, ponad Dźwiną przecho-
dzę do Bałtyckiego Morza, płynę jakiś czas morzem, zawijam w ujście Odry i ponad
Odrą wpadam znowu na Karpaty; a zawsze pilnując się krawędzi tego horyzontu. — Ro-
zumiesz mię pan? (str. 80).

A teraz moment, kiedy Machnicki pokazuje się poecie w "przepychu królewskiego
stroju", na tle ściany "czymś czarnym powleczonej" i na tle olbrzymiego krzyża o czer-
wonych ramionach, przy "obszernym krześle, powleczonym gdańską skórą z ledwo doj-
rzanymi śladami złocistych wzorów":

"Machnicki stał między stolikiem a wielkim krzesłem. Odziany był suknią zrobioną
krojem hiszpańskim z latek rozmaitej barwy; na głowie miał czapkę z podobnych ła-



136. SZLACHCIC W KONTUSZU (1862). RYS. OŁ.

Wł.: Tomasz Baraniecki, Warszawa.

tek, okrągłą, spiczastą, ubraną w błyskotki i dzwonki, krótko mówiąc, taką, jaką dawniej *trefnisie* nosili; nadto otaczał ją na czole uwiedły wieniec z gałązek dzikiej róży. Nie mniejszą zmianę jak w stroju postrzegłem w Machnickiego obliczu. Pogodne przedtem, dobroduszne, przybrało teraz jakiś dziki wyraz gniewu, ponurej surowości, wewnętrznego cierpienia, a nawet obłąkania, wyraźniejszego jak zazwyczaj. Ubiór zapewne niemało przyczynił się do tej zmiany, ale po większej części wychodziła ona z wewnątrz. Przykrym, niewysłowionym uczuciem przejął mię ten widok” (str. 106).

”...Biorąc rzeczy głębiej każdy z nich ukochał anioła, ducha swojego narodu, który mu się przedstawia zmysłowo niby w symbolu określonym, najstosowniejszym do jego usposobień i pojęć.

”...Ale niestety! ...dlaczegoż tylu jest, którzy nie czują tego ducha pod powłoką symbolu?...

”...Odtąd jeszcze mocniej zacząłem przywiązywać się do mojego zamku; zacząłem wchodzić z nim w znajomość jeszcze bliższą. Dusza coraz wyraźniej ku niemu lgnęła; przeznaczenie ciągnęło mnie ku niemu coraz częściej. Po całych dniach przypatrywałem się jemu, całe nieraz noce w nim przepędzałem i nie miałem już ze strony ludzi

żadnych przeszkód. W końcu zaznajomiłem się z najskrytszym zakątkiem. A kiedy nie mogłem być w nim albo nań patrzeć, to miałem obraz jego w głowie *jak wyciśniony na mózgu*. Z porządku rzeczy *reszta świata* poczęła mnie coraz bardziej nudzić. Nie znajdowałem już rozrywki, tylko w książkach, a między książkami jedynie w *starych kronikach*. Czytanie kronik robiło na mnie skutek, jaki robi na zakochanym czytanie romansów. Każdy szczegół dziejów, każda chwała, każda klęska, zmierzały do mojego zamku jak promienie do jednego ogniska. Cokolwiek było pięknego w przeszłości, to go ozdobiło; co było okropnego, to zawisło jak zasłona żałoby na jego wdziękach.

”Tym sposobem zamknąłem w nim całą przeszłość, całą przeszłość w nim uosobiłem. Ale miałem jeszcze rozum. Przynajmniej ludzie uważali mnie jeszcze za rozumnego. *Nie widzieli mojej duszy*: wstydzilem się ją odkryć. Czy uwierzyłbyś temu, że się wstydzilem mojego stanu duszy? Do tego stopnia byłem kiedyś powszedni, słaby, głupi... (str. 110).

”...Wyobraź sobie zebranych w jeden tłum wszystkich naszych monarchów począwszy od nieznanego nawet dziejom: z żonami, z dziećmi, z całymi rodzinami, w koronach, w purpurach monarszych, w całym przepychu mocarzy namaszczonej najwyższą władzą, w promiennym blasku tyłu imion wiecznych, w czarodziejskim uroku piękności tyłu królowych. Martwe malowidło podobnego zgromadzenia już by ci wyrzuciło duszę z kolei zwyczajnego stanu, a dopieroż widzieć to wszystko żywe. Nie dziw, że można zwariować po takim widzeniu, nie żal zwariować, żeby mieć takie widzenie. Sam to przyznasz” (str. 117).

”Oto jest królewski twój ubiór. Masz go w puściźnie po najbliższym twoim poprzedniku. Z tą szatą wkładam na ciebie wszystkie cierpienia hańby; zamień ją w purpurę chwały. W twoje serce zamykam całą boleść tej chwili... Twoim państwem te gruzy; twoją potęgą *wielkość ich przeszłości, zamieniona w boleść*; twoje powołanie panować przez cierpienie wśród uciechy. Tym tylko sposobem dopełnisz królewskich powinności i zdasz twoje dziedzictwo godnemu następcy”.

”...*Stańczyk* wprowadzi cię na Królestwo i jest na Twoje rozkazy...

”Pierwszemu tobie tak się spowiadam. Z innymi ludźmi nie wdaję się w podobne rozmowy. Nigdy by mnie nie pojęli. Patrzą na ten zamek, a nie widzą, czym on jest; widzą, jak coraz bardziej upada, a nie wiedzą, co to znaczy; zginie zupełnie, a dla nich będzie to wszystko jedno. Ani głowy, ani serca u nich. Cóż robić z takimi ludźmi?...

”...Poddałem się więc wyrokom i sam cały ciężar dźwigam. Sam, własną tylko myślą, podpieram te gruzy, jak mogę. Ale są chwile, w których czuję, że upadnę wraz z nimi. One się powiększają z każdym rokiem, a myśl moja coraz słabsza, coraz bardziej ugina się pod ich ogromem. Każdy kamień pada na nią i robi w niej szczerbę; coraz mocniej cierpię, a coraz mniej jestem w stanie zaradzić złemu. Takie jest moje panowanie, taka moja królewskość” (str. 120).

”...Cierpię wprawdzie, jak żaden król nie cierpiał; ale też używam, jak żaden król nie używał, wzniosłem się do najwyższej ludzkiej potęgi. Wszedłem w świat duchów,



TABL. III. "ROK 1863 — POLONIA".

Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



137. ZAMEK ODRZYKONSKI OD STR. POŁ.-ZACH. DRZEWORYT PODŁ. RYS.

żyję z duchami, rozkazuję duchom. Dla mnie cała przeszłość jak obecna chwila. Przestrzeń tysiąca mil ogarniam jednym spojrzeniem. Dla mnie nie ma nic martwego w obrębie mojego królestwa. Położę rękę na głazie i czuję pod ręką bijące serce, drganie życia poczynającego się w łonie kobiety... (str. 121).

"...Osiadłem więc na zamczysku... Urządziłem je po królewsku. Zawiesiłem całe ściany ozdobami moich marzeń, *obrazami dziejów*, proroczymi zasłonami. Powietrze ich dyszało tylko życiem mojego świata... (str. 124).

”...Oni rozumni, a on wariat! A on jednak pojął myśl, której oni pojąć nie mogą, i całe swoje życie stosuje do niej, i każdy krok jego jest jej koniecznością nieodpartą. Na chwilę nie zboczy z tej drogi; logiczność jego aż w okropność wpada, mimo to idzie wciąż dalej. *Obrał sobie zawód, przyjął powołanie i nie wykroczy przeciw niemu, aż cały puchar do dna wychyli.*

”Taki obłąkaniec nie powinienże być wzorem dla tłumu owych bardzo rozumnych? nie więcejże on wart od nich? I dlaczegoż to wszystko robi? Po co to życie samotności, męczarni, poniżenia? Czy dla widoków osobistych? czy marzy o jakiej nagrodzie osobistej?

”Nie! pełni swoją powinność, jak drzewo rośnie, jak kwiat kwitnie, jak słońce świeci — dla drugich, nie dla siebie. Ale w oczach powszedniego świata to właśnie jest dowodem obłąkania” (str. 134—5).

Czy nie dość? Czy słowa takie nie musiały głęboko wzruszyć Matejki, a nawet wstrząsnąć jego psychiką? Czy wyjaśnienie genezy ”Stańczyka”, jakie nam dają nawet te urywki, nie jest zarazem określeniem stanowiska Matejki wobec dziejowej polskiej przeszłości, wiary jego w patriotyczną misję, jego opętania miłością Ojczyzny?

Na tle marzeń i refleksji, na tle lektury kronik i rysowania zabytków krakowskich zrodził się matejkowski program, nie tyle kolejności obrazów, ile program jego życia, jego posłannictwa. A w twórczości swej to, co ukochał, co przemyślał, jak Machnicki, ”odział to w kształty, ożywił, związał w jeden ogół, zamienił w świat rzeczywisty dla siebie i w ruch działania puścił” (str. 105).

Obraz ”Stańczyka” dlatego nas tutaj dłużej nieco zajął, że jest on pierwszą krystalizacją historiozoficznej idei w sztuce Matejki. To punkt wyjścia i równocześnie zapowiedź niejako wszystkich późniejszych jego dzieł historycznych, wyraźnie z tą ideą związanych.

Możliwe, że I. P. Jabłoński swą propozycją przedstawienia Stańczyka w ”kontraście uczuć wewnętrznych z powierzchownością” odwiódł Matejkę od pierwotnego pomysłu namalowania Stańczyka przełazącego z gitarą przez okno. Ale wtedy zrodziła się koncepcja z gruntu odmienna — spokrewniona ideowo z ”Królem Zamczyska”.

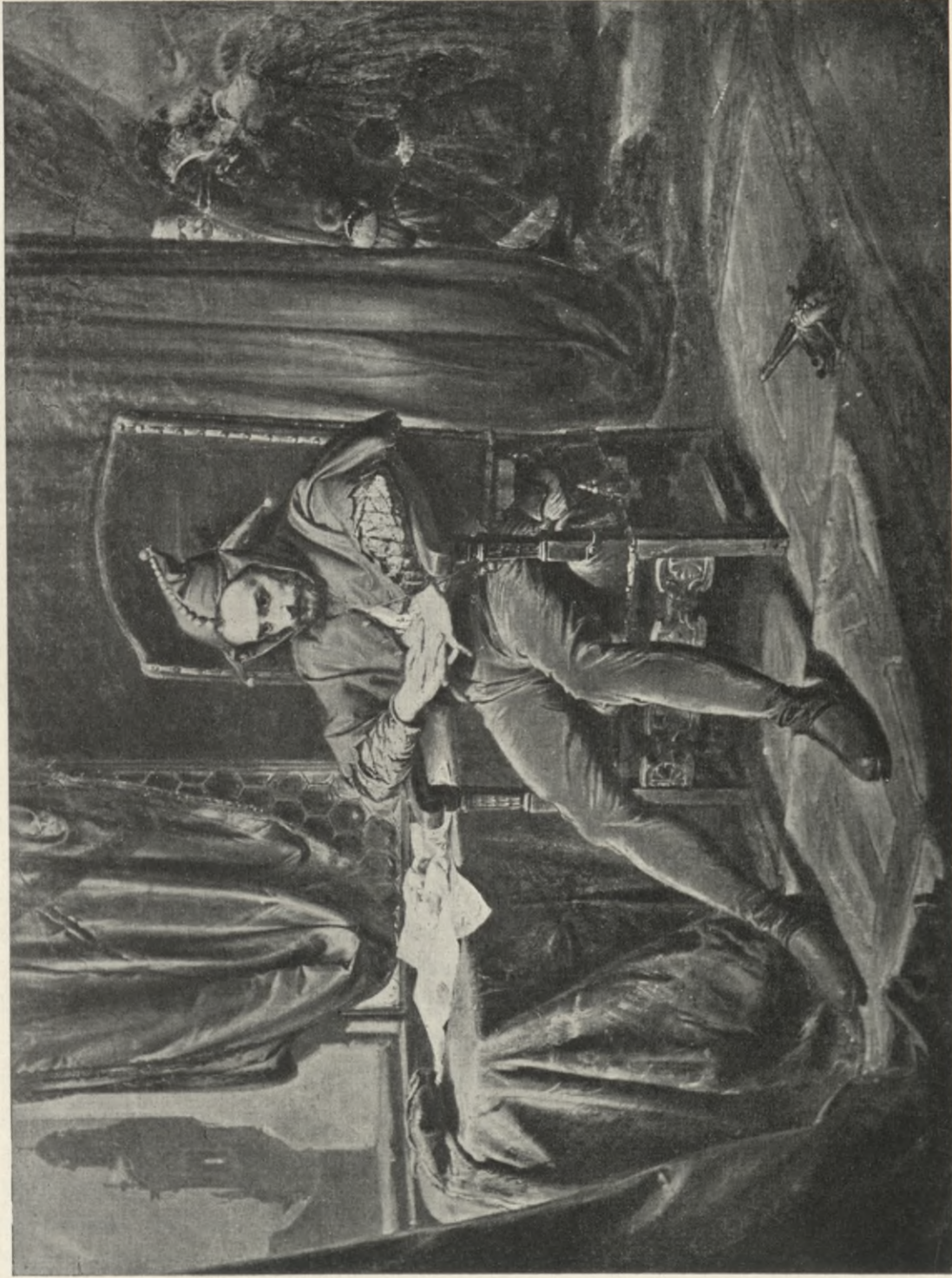
Tak powstał znany nam obraz z r. 1862.

Mimo wszystko, pomimo doniosłego znaczenia, jakie to dzieło ma dla rozwoju talentu malarskiego Matejki i dla jego ideowości — nie należy przeceniać wartości artystycznej ”Stańczyka”, rozważanej z punktu widzenia samej tylko formy.

W porównaniu z poprzednimi dziełami obraz ten stanowi oczywiście duży krok naprzód.

Na uwagę zasługuje przede wszystkim jego koloryt, dziś już bardzo pociemniały.

Stalowo niebieski kolor nieba, srebrzyste o brązowych tonach nakrycie stołu, seledynowo-zielona zasłona okna, jasno szary dywan na podłodze z ciepłymi refleksami (padającymi z oświetlonej rzęsiście sąsiedniej sali), cynobrowo-czerwony fragment sali balowej, oddzielonej ciemno-zieloną kotarą od pokoju, gdzie na tle tej kotary siedzi



138. STANCZYK (1862).

Muzeum Narodowe, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



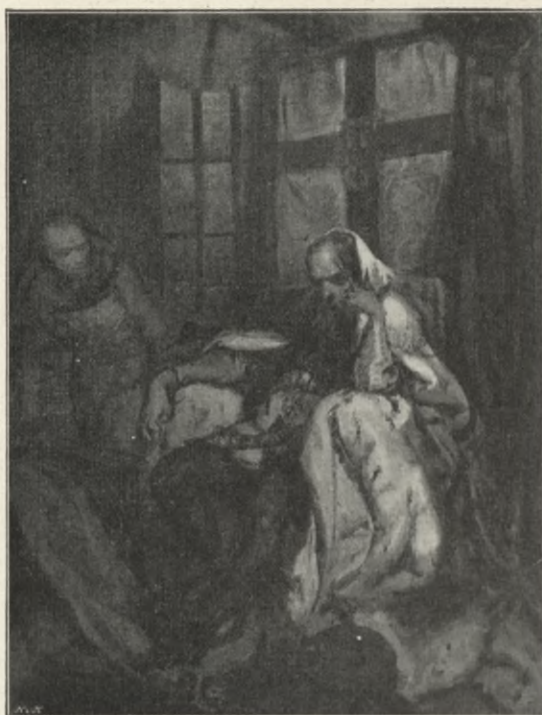
139. SZKIC I DO KÓNRADA WALLENGRODA (1863). RYS. OŁ.

Stańczyk w fotelu, obitym skórą ciemno-brązową — wszystko to razem stanowi cichą harmonię łagodnie zestrojonych ze sobą tonów barwnych. Z daleka, dziś, obraz gra tylko *czernią* i *czzerwienią* — inne kolory stają się wtedy mało widoczne — tak jak w scenie "królewskiej" w zamku Odrzykońskim, opisaney przez Goszczyńskiego w cytowanym ustępie z "Króla Zamczyska".

Światło nie pada na Stańczyka ani z okna (za którym jest noc), ani z sali balowej, lecz z przodu, od góry jak w obrazie scenicznym. Kompozycja poprawna: Stańczyk siedzi na osi prostokąta obrazu; naturalna swoboda w układzie figury zaznaczona przez rozstawienie nóg; wyraz — smutku, zadumy, zapatrzenia się w samego siebie czy w niepewną przyszłość, widoczny w rysach twarzy, w spojrzeniu.

Jest to jeszcze obraz, w którym poza tytułem i poza tym, co w treść obrazu sami wkładamy dzięki pojęciowej treści tytułu, mało możemy odnaleźć indywidualnych cech talentu malarskiego Matejki. Taki obraz, z małymi zmianami, mógłby powstać we Francji, Belgii czy w Niemczech. Wszędzie jednak byłby dziełem już dojrzałego, jakkolwiek mało indywidualnego malarza.

Przyjęcie "Stańczyka" na krakowskiej wystawie było dobre; tak przynajmniej wolno wnosić z opinii, wypowiedzianej w "Czasie" przez L. Siemieńskiego: "Obraz



140. SZKIC II DO KONRADA WALLENRODA (1863).

Galeria m. Lwowa.

p. Matejki ma tyle nieocenionych zalet, że i bez komentarza sam się zaleca tym, co przedstawia... O kolorycie, o ogólnym charakterze kompozycji, o przedziwnie wykonanych szczegółach nie mamy co powiedzieć: Artysta o doskonałość trąca...”

W każdym razie w ówczesnym naszym malarstwie historycznym istniał chyba tylko jeden jedyny obraz, który swymi walorami czysto artystycznymi przewyższał ”Stańczyka” Matejki; był to obraz Simmlera ”Zygmunt August i Barbara”.

Utwór młodego artysty został nabyty przez Tow. Przyjaciół Sztuk P. do rozlosowania. Było to bezsprzecznie wyróżnienie tego dzieła, którego głębszej treści jeszcze wtedy nikt, bo nawet i Siemieński, nie pojmował. Nikt nie przypuszczał, że ten obraz o głębszej historycznej idei — to jego pierwsza próba plastycznego wyrazu, to pierwszy zdecydowany gest artysty, który malarskimi środkami postanowił obudzić ducha narodu i poruszyć jego sumienie.

OKRES DRUGI: 1863—1883

Wypadki warszawskie 1861 r., smutne koleje powstania styczniowego 1863 r., pożar ukochanego Wiśnicza, wreszcie ciężkie przejścia osobistej natury — oto treść tych lat, w których drogą szkiców ołówkowych i olejnych realizował się pomysł ”Kazania Skargi”.



141. KAZANIE SKARGI (1864).

Wł.: Maurycy hr. Zamoyski, Warszawa.

Okoliczności nawet zewnętrzne złożyły się na to, że nastrój patriotyczny w Matejce jeszcze bardziej się pogłębił, że w smutnej bezbrzeżnie duszy artysty tym żywiej zakwalizowało się dręczące go od dawna pytanie: Dlaczego? Za co?

Swojemu przygnębieniu, niepokojom wewnętrznym, duchowej rozterce z powodu trudności powzięcia decyzji co do ewentualnego udziału czynnego w powstaniu, wreszcie patriotycznemu bólowi, daje on wtedy wyraz w kilku listach do St. Giebułtowskiego:

"Przyzwyczailem się żądać mało i mało potrzebować, czuję, że moja osoba niepotrzebna ludziom, mało pożytku, a dużo niechęci przynosi, więc dziś, gdy rozstrój wszędzie się rozszerza, kiedy dusza każda tyłoma uczuciami targana, cóż dziwić się, że i mnie, choć ubogiemu w uczucia, nie zawsze dobrze i swobodnie jest. Nader ciekawa byłaby *historia dzisiejszego wnętrza człowieka Polaka*, zdałaby się na naukę dla pokoleń następnych" (27—28 IV 1863).

"...Jutro albo pojutrze Stefan Serafiński, zdaje się, ruszą. Ja czekam pieniędzy — muszę bardzo dużo załatwić sprawunków, a uporządkować jakoś swoje interesa. Bóg wie, ile przeciwieństw mną szarpie, waży się ciągle, zawsze jednak z dna tak sprzecznego kłębowiska myśli wypływa: "pójść". Co dalej będzie, Bogu wiadomo, jeśli wrócę, nic nie stracę, będzie widać wolę Bożą, aby iść po wytkniętej drodze, obranej dawno dla żywota, a jeśli padnie mi los inny, toć nie pierwszy i nie ostatni: może dla mnie lepiej będzie, spełni się to, o com nieraz Boga prosił, by mnie zabrał przed dobiegnięciem lat ciężkich, stanowczych, by się nie stać nieszczęściem dla kogo i ludzi" (2 V 1863).



142. KAZANIE SKARGI. SZKIC I (1860). RYS. OŁ.

Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz.

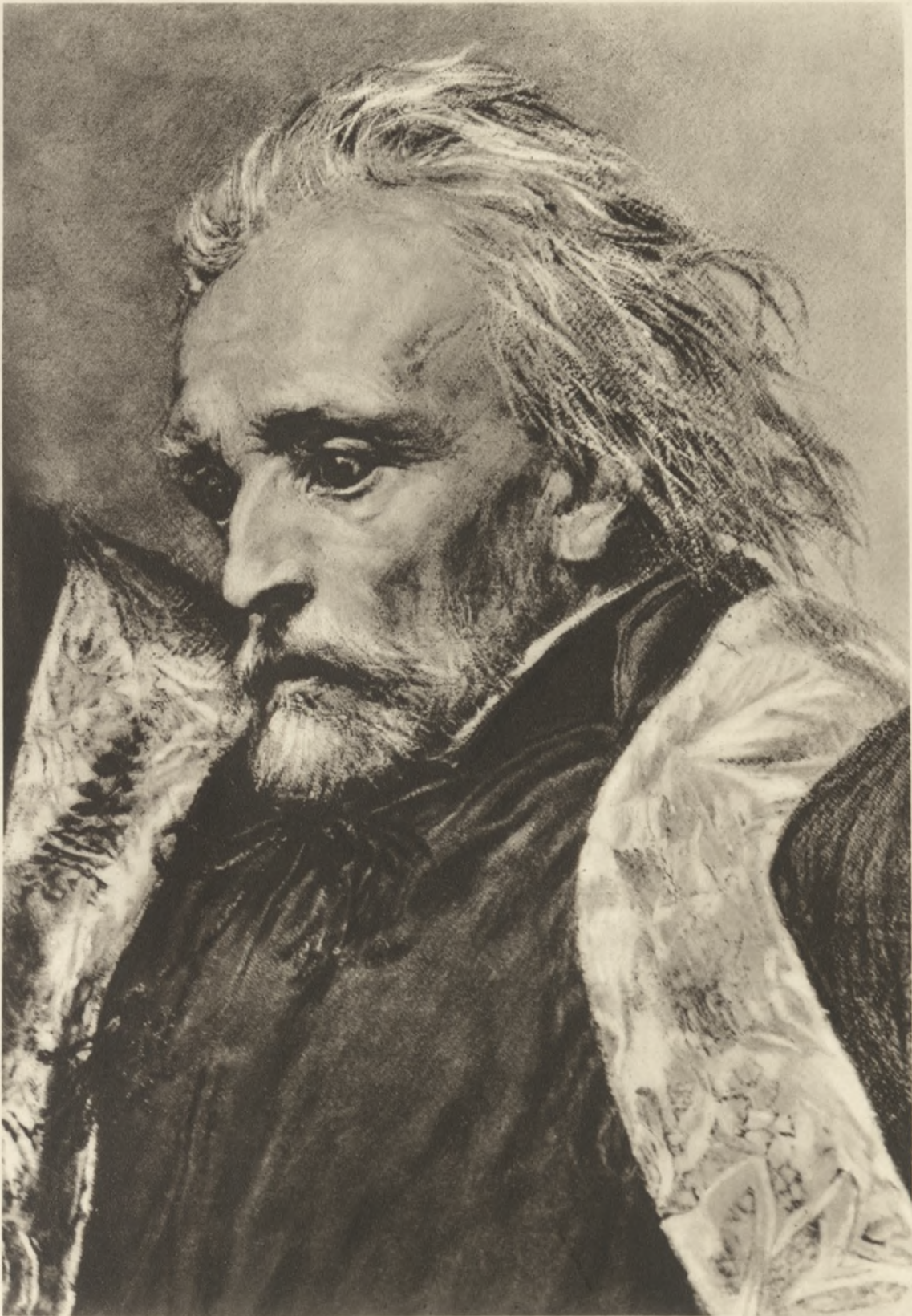
Do powstania nie poszedł. Nie miał wiary ani w siły własne, ani w pomyślny obrót sprawy. Woził broń z Szujskim, widok powstańczego obozu bardzo go pognębił. Zdobył się jednak na niezwykłą dla siebie ofiarę: dał — on, biedak wtedy — 500 zł. r. na miechowską wyprawę.

Wobec smutnych wieści o daremnych wysiłkach powstańczych pisze w dniu 6 maja 1863 r.:

”...Boże, pókiż nas tak trzymać będziesz? Ciągłe krew się leje, a ciągle mało i mało... Więc ja się boję, by nas ciemność zbytnia nie ogarnęła... Zdaje się że niewielka różnica chwil naszych z onymi przecuciami i powieściami Jana św... obyśmy tylko przetrwali szczęśliwie do chwili ostatniej... i upoili się blaskiem szczęścia, choć nie własnego — i to by wystarczyło.

”Życzę, byśmy kiedyś o dzisiejszych chwilach tak mówili jak się mówi o przechodzących szkodach — nie zapominaj o mnie, bo jeśli kiedy, dzisiaj mi tego potrzeba — biedna dusza moja.

”Gdybyś mógł, odpraw Mszę św. za przyszłość naszą, Bóg ci zapłaci... Dziś, tj. 7, wrócili bracia zdrowi; cały oddział rozbity”...



TABL. IV. KAZANIE SKARGI (1864), FRAGMENT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



143. KAZANIE SKARGI. SZKIC II (1860/61). RYS. OŁ.

Wł.: Stanisław Niesiołowski, Warszawa.

Wreszcie w dniu 12 lipca tego roku, po opisie przejmujących wrażeń doznanych na widok zgliszcz spalonego Wiśnicza — dodaje:

„...Maluję, ile mogę, topię smutki moje i tęsknoty w moim dzisiejszym obrazie („Skarga”), chociaż i on sam nieraz wielu jest przyczyną”.

„Skarga” odpowiadał już nowemu, zmienionemu programowi. Co było powodem tej zmiany? Wyjaśnia to notatka I. P. Jabłońskiego: „Nareszcie rozwiązawszy ową zagadkę zmiany wytkniętego planu szeregu obrazów sam ją wyjaśnił. Był to skutek «odbytej św. spowiedzi»; rozważenie jej wagi, wpływ na umysł, pokierowało tematami z historii wypadków dawnych, a więc jakby najpierw przygotowanie, skrucha, wyznanie win, pokuta i zadośćuczynienie. «Chcę przypomnieć najpierw rachunek sumienia. Spowiedź to most do przejścia z grzesznej drogi na drogę życia, ewangelicznych cnót — i dobroku chwały» — może nie tymi słowy, ale najdokładniej co do myśli — takie przekonanie wypowiedział w październiku 1864 r.” (I. P. J., 50).

„Kazanie Skargi” ani nie odnosi się wyraźnie do któregoś z „Kazań sejmowych” (np. ósmego), ani też nie stanowi ilustracji jednego jakiegoś dziejowego momentu. Ósme kazanie sejmowe wygłosił ks. Skarga w Warszawie — a tu mamy wewnątrz kate-



144. H. LEYS: PRZYWRÓCENIE KULTU, FRAGMENT.

(Fot. Studio Stone, Bruksela).

dry na Wawelu; różne też osobistości, widoczne na obrazie, nie mogły w rzeczywistości spotkać się razem. Nie idzie tu o szczegóły, ale o samą zasadę, której Matejko trzyma się i w tym, i w wielu następnych swych historycznych obrazach. Podkreślał on niejednokrotnie z naciskiem, że nie maluje historycznych ilustracji, ale *tworzy* kompozycje oparte na myśli historiozoficznej.

Po nocach czytając robił wypiski z kilku autorów kronik — historii Polski, Litwy itd., a zestawiane opisy jakiegoś faktu z tychże po swojemu zredagował ("ja po swojemu piszę historię") opowiada I. P. J. (str. 52). Na uwagę, że wprowadza w obraz figury, które wedle kroniki w tym fakcie nie brały udziału, odpowiadał: "Żył w tym czasie, był tych a tych przekonań, usposobień, działał, choć nie w tej chwili, na tym miejscu, ale w tym interesie, sprawie, więc tu być powinien — wreszcie ja maluję epokę, a zapiski kronikarzy i historyków, to nie ewangelia, nie Pismo Święte, ja robię po swojemu i basta!" (tamże, str. 59). Rzecz prosta, że takie zupełnie swobodne traktowanie poszczególnych momentów dziejowych, takie syntetyczne uplastycznianie pewnych cech epoki i znamionujących ją wydarzeń, niezależnie od "prawdy historycznej", od ścisłości



145. KAZANIE SKARGI I: POSTAĆ KAZNODZIEL.

co do czasu i miejsca — wymagało niezmiernie gruntownego odczytania, znajomości odpowiedniej literatury. Toteż Matejko, którego zasadą było "wyczerpać najpierw wszelkie możliwe źródła" znał to wszystko doskonale, odczytywał i dawne kroniki, i pisma historyczne Bielowskiego, Helcla, Szajnochy, Szujskiego i i.

Już to wczesne arcydzieło — Matejko miał wtedy lat 26 — dowodzi, jak artyście mało wtedy zależało na budowie obrazu, tj. na prawidłowym ułożeniu grup i na powiązaniu ich w harmonijną i przejrzyste skonstruowaną całość, a jak bardzo mu zależało na osiągnięciu tego, co sam nazywał "wyrazem".

I w "Skardze" można by, jak to niektórzy czynią, wyróżnić pewne grupy i usiłować dowieść, z ilu części zbudowana jest ta kompozycja, tak wyraźnie statyczna, bo... wszyscy w tym obrazie (jak zwykle podczas kazania w kościele) albo spokojnie siedzą, albo stoją, podkreślając w ten sposób pionowość konstrukcyjnych elementów...

Można by — ale po co? W tym przypadku nie tłumaczyłoby to niczego, gdyż inny był zamiar artysty, a środki jego dynamicznej ekspresji zasadzają się tu nie na ukła-

dzie linii, lecz na niezwykłym bogactwie gry wyrazu twarzy, różnych postaci i, po części tylko, na kolorycie, spokojnym, o przyciszonej gamie barwnych tonów, ale podkreślającym uroczystość momentu i jego duchową atmosferę samym doбором kolorów: przeważają barwy ciemne, tak że z oddala obraz wydaje się niemal czarny, a dopiero na tle czerni tu i ówdzie odzywa się jakaś cicha barwna tonacja. Z tego tła tym silniej wyłaniają się twarze o wybitnie indywidualnych rysach, oraz gdzieś tam czerwone plamy. Oto dołem jaśniejszy ton cynobrowo-czerwony dywana, oto fiolet płaszcza prymasa, klęczącego na lewo przy stoliku nakrytym ciemno-purpurowym pluszem, oto różowy żupan Zamoyskiego, oto jeszcze stalle kościelne, nakryte purpurowym aksamitem ze złotą lamą, a z prawej strony obrazu znowu ciemną purpurą nakryty stolik i przy nim postać siedzącego kardynała w stroju cynobrowo-czerwonym.

To niebezpieczne, bo w najwyższym stopniu ryzykowne zestawianie ze sobą pokrewnych tonów czerwieni, zazwyczaj sąsiadujących ze sobą zbyt blisko i pozbawionych koniecznego barwnego odpowiednika dla zaznaczenia kontrastu — to stały prawie, kardynalny błąd Matejki, to jego kolorystyczna maniera, która mu psuje niejedną z najlepiej opracowanych obrazów.

Trzeba jeszcze zaznaczyć, że już — dokładnie — 25 lat temu, T. Jaroszyński opisując "Skargę" stwierdził: "Obraz szerniał dziś ogromnie i zzieleniał, co jest wynikiem tej okoliczności, że artysta podmalowywał go jeszcze asfaltem — farbą smołową, która ma własność szerniania wszystkich, leżących na niej kolorów" (str. 17).

Kolorystycznie ciemnej sylwecie Skargi przeciwstawia się jasna sylweta Zebrzydowskiego; ma to swoje symboliczne znaczenie.

Ideowo — odpowiednikiem Skargi, który przemawia ze stopni kaplicy, a więc z podwyższonego miejsca, jest hetman Zamoyski, górujący nad całym tłumem zebranych, hetman o twarzy równie przejętej słuchaniem, jak przejęta jest twarz kaznodziei treścią wygłaszanych gróźb i przepowiedni. Ci dwaj rozumieją się najlepiej...

Postaci na pierwszym planie, a więc takich, których fizjonomie dobrze są widoczne, jest w tym obrazie około 30; a przecież każda z nich inaczej reaguje, inaczej słucha czy *nie* słucha przemówienia Skargi.

Cóż za olbrzymia, nieopisana skala wyrazu: od twarzy natchnionego proroka-kaznodziei, który w szczytowym napięciu uczuć i myśli wyrzuca z siebie, pełen bólu i wewnętrznej rozpacz, złowieszcze słowa o nieuchronnym upadku Rzeczypospolitej, aż po twarz zażywnego senatora, co splótł dłonie na dobrze zaokrąglonym brzuchu i zasnął!

Skarga nie przypomina charakterem swej fizjonomii ani zachowanego portretu z kolegium kaliskiego, ani innego jakiegoś wizerunku, np. sztychu K. van Mallery'ego, J. Mylius, Kiliana czy Mansfelda.

Ta twarz Skargi — to twór Matejki, to palająca ogniem i zarem emanacja ducha artysty, jego wybuchowego, uczuciowego temperamentu.

Jakże miała inaczej zarysować się twarz Skargi, jakież inny, jeśli nie tak płomienny



146. KAZANIE SKARGI II: ANNA JAG. I HALSZKA OSTROGSKA.

wyraz miały mieć oczy jego, w chwili, kiedy wołał głosem donośnym w obecności króla i zgromadzonych dostojników:

"Przełożę wam i ja, niegodna proroczyna, niesprawiedliwości, krzywdy, potwarzy, zdrady, którymi to królestwo i obywatele jego uwichłani są, a wychodzić z nich i poprawować się nie chcą; dla których ziemia ta was podobno wyrzuci, a Pan Bog innym narodom osadzi, a od was i synów waszych królestwo odejmie i da je obcym nieprzyjaciółom waszym pogubiwszy was i syny wasze, jeśli się nie upamiętacie..."

"Ziemie i Księstwa Wielkie, które się z koroną zjednoczyły i w jedno ciało zrosły, odpadną i rozerwać się dla waszej niezgody muszą..."

"I będziecie, jako wdowa osierocała, wy, coście drugie narody rządili i będziecie ku pośmiechu i urąganiu nieprzyjaciółom swoim. Język swój, w którym samym to królestwo między wielkimi onymi słowiańskimi wolne zostało, i naród swój, pogubicie i ostatki tego narodu, tak starego, po świecie szeroko rozkwitnionego, potracicie i w obcy się naród, który was nienawidzi, obrocicie, jako się innym przydało!..."

"Będziecie nie tylo bez pana krwie swojej i bez wybierania jego, ale też bez ojczyzny i królestwa swego, wygnańcy, wszędzie nędzni, wzgardzeni, ubodzy, włóczęgowie, które popychać nogami tam, gdzie was pierwaj ważono, będą!..."

"I włożą jarzmo żelazne na szyje wasze!..."

”Cóż mam z tobą czynić, nieszczęśliwe krolestwo? — Bych był Izajaszem...”, itd. itd. — słowa, które, dawniej przynajmniej, każdy szczerzy Polak znał niemal na pamięć!

Takim właśnie miał być Skarga wedle zamierzenia Matejki. Stąd ten dynamiczny wyraz w twarzy proroka o maksimum duchowego napięcia. Zamierzenie w pełni osiągnięte: takiego wyrazu próżno by szukać w całej polskiej sztuce plastycznej aż po rok 1864, bo go nigdy i nigdzie jeszcze nie było!

Toteż dziwić musi niepomierne opinie jednego z naszych historyków sztuki, który pisze: ”Otóż wyraz ten, wbrew przyjętej opinii, jest tu mocno wysiłony. Nie chodzi mi o teatralność, bo ta jest założeniem (?) artysty, ale o silne zgrywanie się (!) aktorów tego teatru. Zgrywają się zwłaszcza Zamoyski — i sam Skarga, przeszarżowany (!) w idealizacji ze swoją o wiele zbyt literacką (?) charakterystyką, ze swoim zbyt wyniosłym czołem myśliciela, zbyt drobną szczęką ascety, zbyt płomienną źrenicą i zbyt rozwianym włosem proroka”.

Z taką tezą trudno polemizować. Wystarczy tu i ówdzie w nawiasie podany wykrzyknik czy znak zapytania, jak ja to zrobiłem, wystarczyć musi uwaga, że taką opinię głosić mógłby tylko ktoś taki, kto nigdy w życiu z drżeniem serca, z gardłem ściśnionym, nie czytał ”Kazań sejmowych” ks. P. Skargi, kto nie zauważył co się potem z Polską działo, aż po rok 1918!

Matejko ”Kazania” czytał, zauważył ziszczenie się proroctwa, odczuł głęboko jedno i drugie i w konsekwencji przedstawił Skargę w tej postaci, jaką znamy z jego obrazu, a jakiej nigdy nikt i nie z duszy nam nie wyrwie.

I nie tylko dlatego że znamy tytuł kompozycji, że wiemy kim był Skarga, co wróżył i co potem nastąpiło!

Gdyby nawet ktoś o tym wszystkim nie wiedział, to wyczytałby z obrazu Matejki, że ta postać z wzniesionymi do góry rękami, które zdają się rzucać na głowy zebranych jak gdyby złom skalny a może grom przekleństw, może zapowiadanych jakichś klęsk i nieszczęść — to jakaś postać niecodzienna, niezwykła, ponad miarę tego, co się w życiu spotyka, bo taka jest zniewalająca widza moc wyrazu tej ekstatycznie natchnionej twarzy, wyrazu osiągniętego nie po literacku, lecz doprawdy czysto plastycznymi środkami.

Z zachowanych szkiców wiadomo nam, że koncepcja tego dzieła nie powstała od razu w tej formie, jaką dziś widzimy. Pierwotnie Skarga stał na ambonie, a więc wysoko, tuż pod górną krawędzią obrazu, tak że postać jego malała i do pewnego stopnia oderwana była od grona zebranych. Na drugim szkicu ołówkowym jest też odmienne tło architektoniczne: dużo tam przestrzeni, światła, a dwie ukośne linie stall i siedzących w nich figur prowadzą w perspektywie oko widza do stojącej pośrodku kaplicy św. Stanisława; przez to uwaga widza rozpraszała się, postać Skargi zdawała się pod względem kompozycyjnym odgrywać epizodyczną jeno rolę, bo umieszczona była gdzieś prawie w tle obrazu, u góry.



147. KAZANIE SKARGI III: RADZIWIŁŁ, ZBRZYDOWSKI I STADNICKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



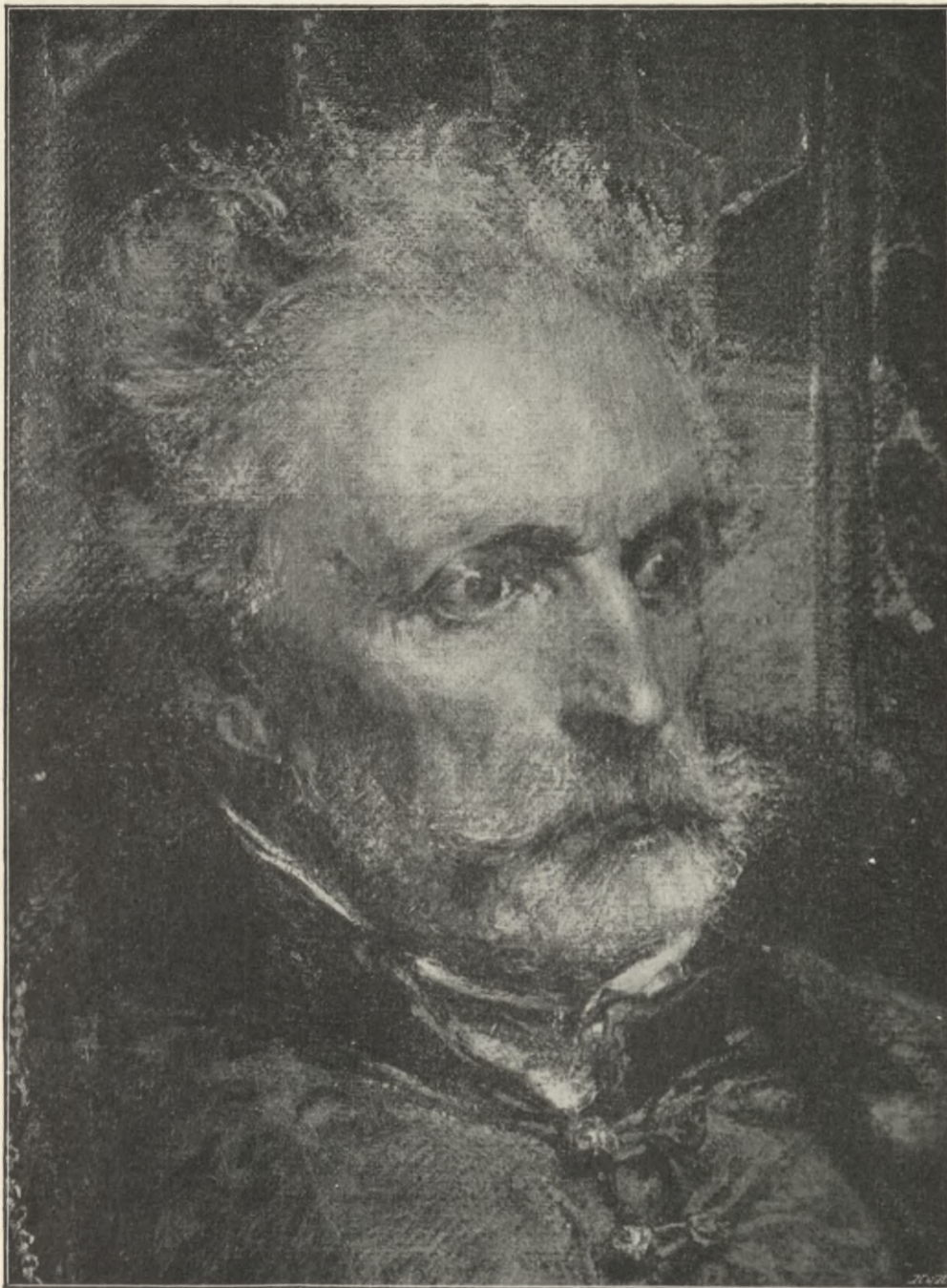
148. KAZANIE SKARGI IV: ZYGMUNT III.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



149. KAZANIE SKARGI V: ZYGMUNT III (GŁOWA).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



150. KAZANIE SKARGI VI: JAN ZAMOYSKI.

Otóż Matejko dążąc do osiągnięcia bardziej spotęgowanego wyrazu odstępuje od ścisłości historycznej, od prawdy i uświęconego zwyczaju (kazania wygłasza się z ambony), sprowadza Skargę z ambony i stawia go na stopniach kaplicy św. Stanisława, a zwraca go — wbrew temu, jak normalnie być musiało — frontem do wielkiego ołtarza. Przez to zespala postać kaznodziei jeszcze silniej z grupą słuchaczy i uzyskuje wyż-



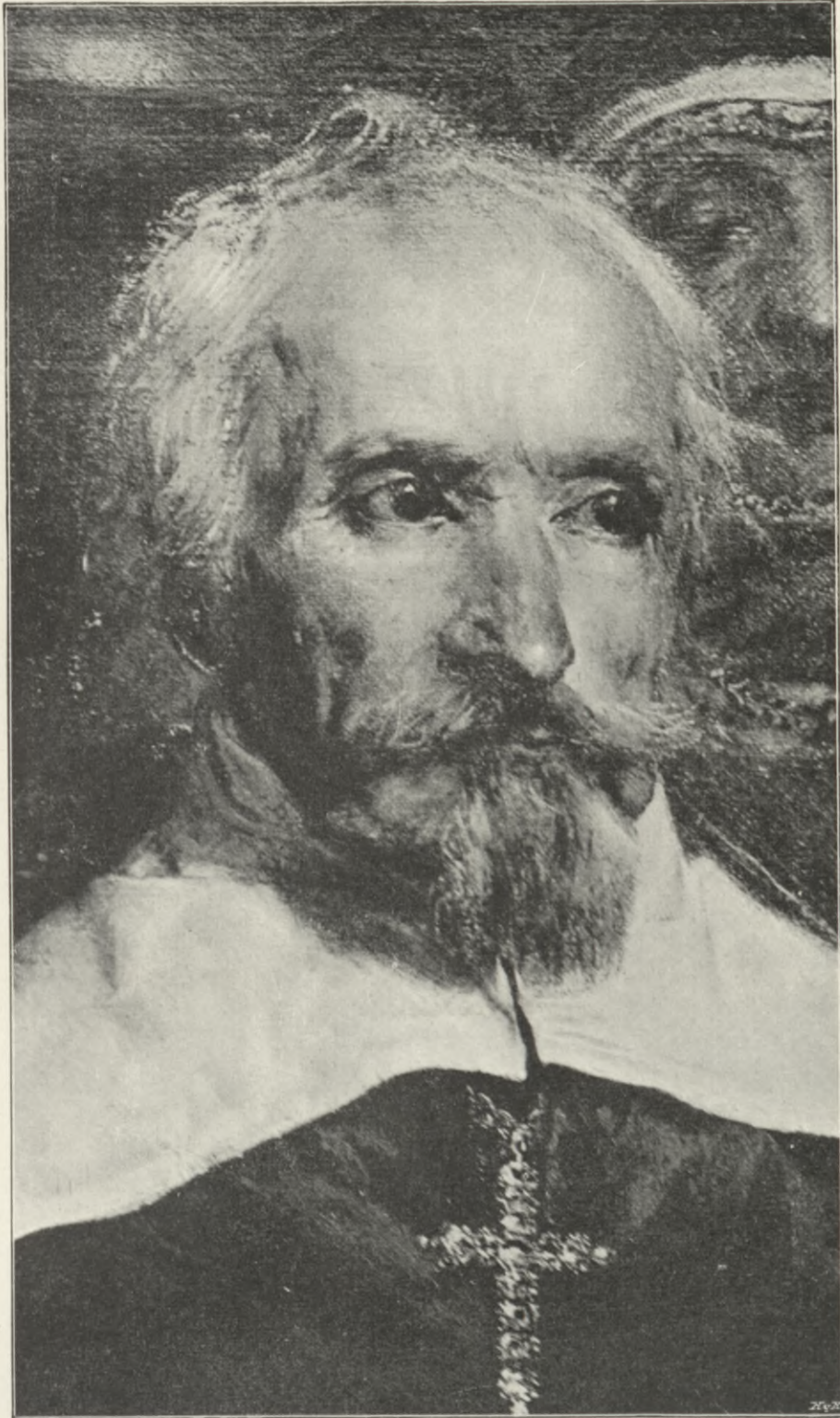
151. KAZANIE SKARGI VII: WOLSKI.

szy stopień ekspresji. Ta osobliwa "deformacja" istotnego stanu rzeczy to charakterystyczny przykład, jak Matejko dla sumy ostatecznego wyrazu umiał poświęcać wszystko inne.

Gestykulacja rąk Skargi też przeszła całą ewolucję, od wyrazu prośby czy perswazji — widocznego na wszystkich trzech reprodukowanych tu szkicach — aż do szczytu oratorskiego patosu, brzemienne w groźbę czy przekleństwo.

Ten patos jest tu potrzebny, jest na swoim miejscu.

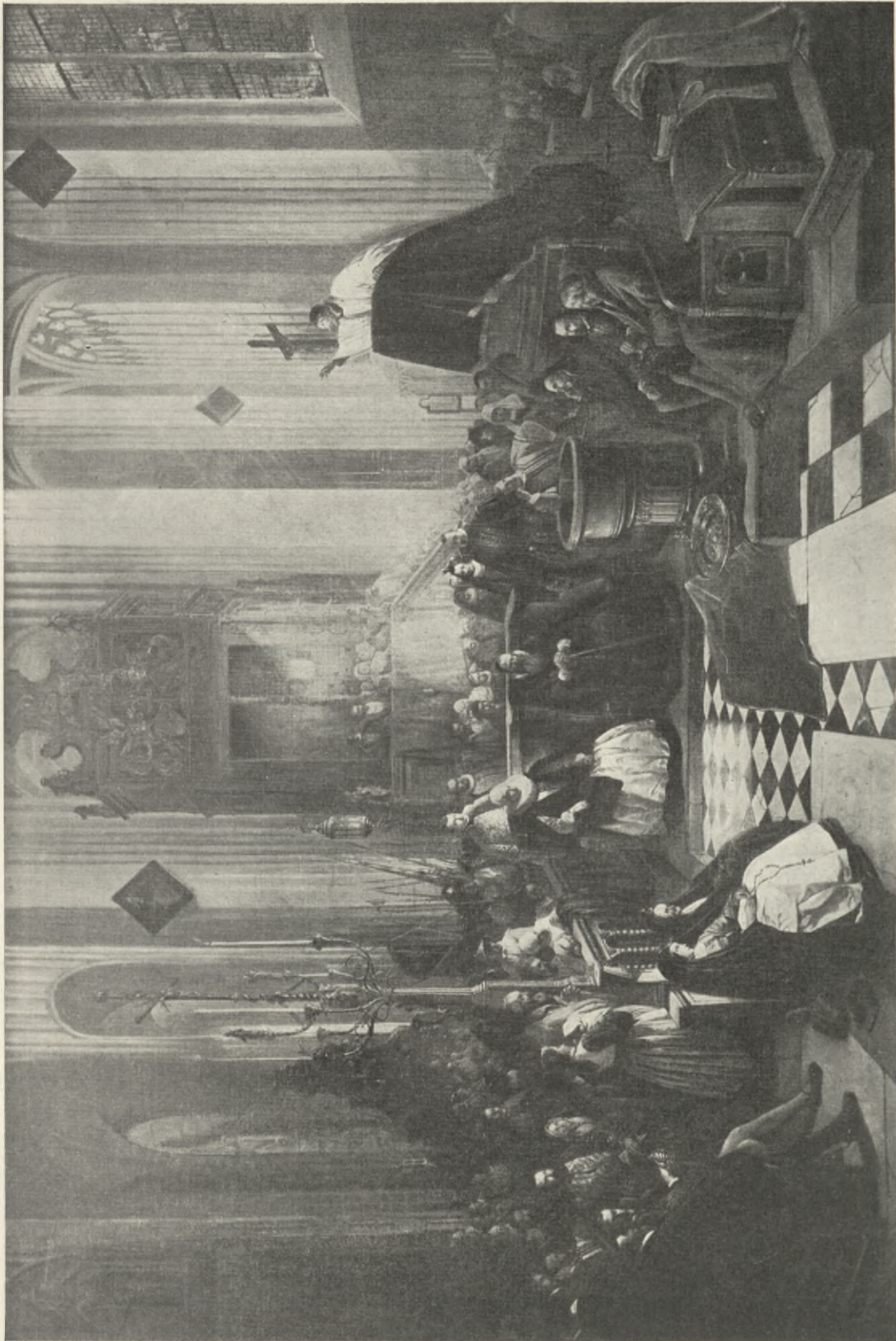
Na ostateczne określenie wyrazu rąk Skargi wpłynął podobno Gryglewski i Jabłoński: "Kiedy w porządku kontrolowania ruchów ukostiumowanego modelu z ruchami figur na obrazie przyszła kolej na proroka, zwrócił Gryglewski uwagę: "Ale ten Skarga



152. KAZANIE SKARGI VIII: WOLSKI (POPIERSIE).

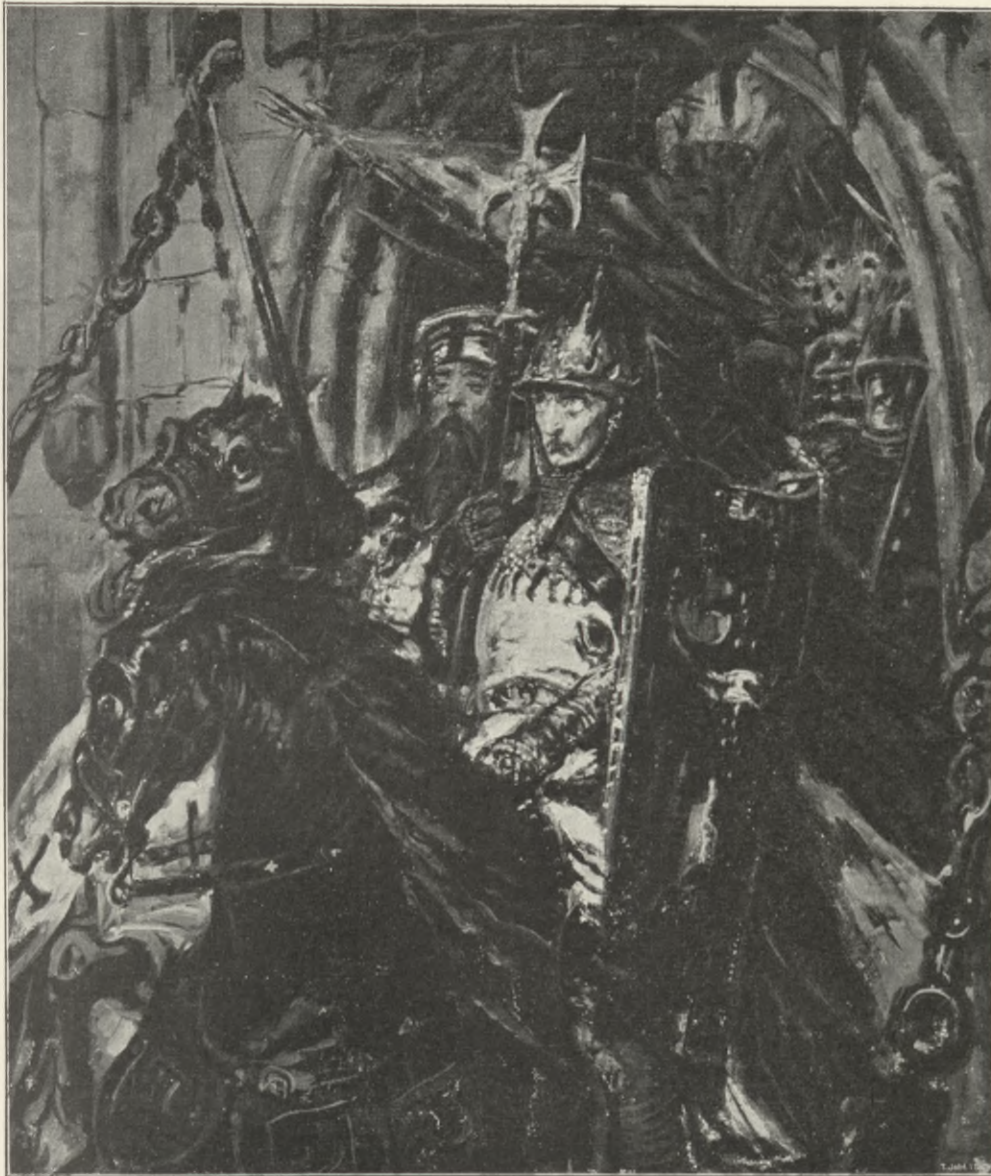
BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA I ARCHITECTURY



153. H. LEYS (1845): PRZYWROCENIE KULTU KATOLICKIEGO W KOŚCIELE N. P. M. W ANTWERPII (1566).
Musée d'Art Moderne, Bruksela.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



154. WYJAZD HENRYKA POBOŻNEGO Z LIGNICY (1865).

z rozkrzyżowanymi rękami i głową podniesioną, błagający — jakby nie w związku ze skruszoną głową Radziwiłła, Karnkowskiego, Katarzyny z Ostroga...” — ”Ano, to jakżebyś myślał?” — Kolega stanął w pozie, jakby znad głowy chciał rzucić wielkim kamieniem. — ”Doskonale!” — I pozostała ta poza różna od znanej w szkicu” (I. P. J., 50).

Zestawmy teraz dla porównania obraz Matejki z obrazem o analogicznej treści barona H. Leysa (zm. 1865), najlepszego w tym czasie malarza historycznego Belgii.

Obraz Leysa przedstawia:

Przywrócenie kultu katolickiego w kościele N. P. Marii w Antwerpii w r. 1566;



155. OCIEMNIAŁY WIT STWOSZ Z WNUCZKĄ (1863). RYS. OŁ., SZKIC.
Wł.: Kazimierz Wóycicki, Warszawa.

pierwszy to raz po zniszczeniu świątyni przez ikonoklastów odbywa się tam nabożeństwo z całym katolickim ceremoniałem, a uroczystości tej asystują władze Antwerpii i tłum chłopów, mieszczan, halabardników. Ksiądz, ponownie przywrócony w swych funkcjach, wygłasza kazanie.

Jakaż uderza nas różnica — poza szczegółami, w które nie będziemy tu wchodzić?

U Matejki widzimy niewielki zaledwie fragment kościoła, wszystkie prawie figury umieszczone są na przodzie obrazu, a cała scena tak przybliżona do widza, że niełatwo objąć ją naraz jednym rzutem oka.

U H. Leysa daje oku zadowolenie doskonale namalowane jasne wnętrza kościoła o dużej przestrzeni; z wyjątkiem dwu postaci kobiecych na pierwszym planie, które dla treści obrazu nie odgrywają większej roli, a użyte są raczej jako pyszny środek



156. OCIEMNIAŁY WIT STWOSZ Z WNUCZKĄ (1865), DRZEWORYT STYFIEGO.

Muzeum Narodowe w Warszawie.

do pogłębienia perspektywy, wszystkie figury przesunięte w głąb obrazu, na plan dalszy; kaznodzieja jest też dość daleko od nas, a przemawia z ambony, tak że widzimy zaledwie popiersie jego zmniejszonej odpowiednio postaci. Całą scenę wraz z wnętrzem możemy od razu ująć w jednym spojrzeniu.

W zestawieniu tych dwu dzieł — jeśli zapomnimy na chwilę o tym, co wiemy o "Skardze" — mogłoby nawet wydawać się nam na chwilę, że zestawiamy cały obraz H. Leysa z najważniejszym, ale fragmentem tylko obrazu Matejki, obcinając wokoło

jako nieinteresujące nas może w tym przypadku, architektoniczne tło jego obrazu. Takie jest pierwsze wrażenie.

A teraz weźmy pod uwagę postacie obu kaznodziei.

Wydarzenie w Antwerpii jest bezsprzecznie o wiele donioślejsze niż normalny fakt zwołania polskiego sejmu i wygłoszenia okolicznościowego kazania.

Donioślejsze — zwłaszcza dla katolickiego księdza.

Po strasznych spustoszeniach, jakich dokonała sekta obrazoburców, nareszcie wiara katolicka znów odniosła triumf i ten sam ksiądz, w tej samej świątyni N. P. M., znów może przemawiać do wiernych jak dawniej. Z tą różnicą, że jest to nabożeństwo wyjątkowo uroczyste, na którym zgromadziło się wyjątkowo dużo tak ważnych i dostojnych osobistości.

I cóż?

Czy zestawienie wyrazów fizjonomii obu kaznodziejów wymaga dokładnej, obszernej i bardzo szczegółowej analizy?

Czy w pocziwej twarzy belgijskiego księdza nie uderza w porównaniu z ks. Skargą — raczej brak zupełny jakiejś pogłębionej psychicznej ekspresji? Czy znać w tej twarzy chociażby ślad entuzjazmu, radości z powodu nowego triumfu kościoła?

A takie było chyba zamierzenie artysty? — Cóż za różnica z Matejką!

Jest to przykład dostatecznie może pouczający, a wcale nie jedyny, bo takich możemy mieć wiele, zestawiając pod względem ekspresji dzieła Matejki z dziełami najlepszych współczesnych mu obcych mistrzów historycznego malarstwa, z samym Eug. Delacroix na czele!

Jakież było przyjęcie obrazu Skargi przez współczesnych?

Niezwykłe w Krakowie i równie, a może bardziej jeszcze niezwykle — w Paryżu.

L. Siemieński pisał wtedy w "Czasie" (14 V 1864): "Czujemy się umocnieni w naszej wierze co do przyszłości sztuki ojczyznej, gdy wpatrując się w wielką historyczną kartę: "Kazanie ks. Skargi", skreśloną pędzlem p. Matejki (z Krakowa), czujemy głos, wrywający się z piersi: *Historia nasza ma już swego malarza!*"

Obraz nabył Maurycy hr. Potocki za cenę 10.000 zł. r., a nadto dodał jeszcze 600 rb., ażeby umożliwić artyście wyjazd do Paryża, dokąd i "Skarga" został wysłany.

Pierwszy występ paryski Matejki był zarazem pierwszym wielkim sukcesem, odniesionym w stolicy artystycznego świata. "Skardze" przyznano medal złoty. A poważni krytycy paryscy przyznali mu jeszcze więcej, bo pierwszorzędne malarskie zalety.

Zbyt cenna i zbyt ciekawa jest dla nas opinia ówczesnego Paryża, ażeby nie przytoczyć tutaj bodaj kilku opinii — *in extenso*.

W "Listach do jury wystawy" (*Par M. Géronte, pour copie conforme; Aubry — Foucault*), ogłoszanych przez *Gazette de France*, wymieniony jest — w nrze z dnia 18 V 1865 — "p. Matejko, Polak, w którego żyłach płynie krew Delacroix i Roberta Fleury'ego".

C. de Sault w *Le Temps* (nr 1469 z dn. 9 V 1865 r.) informuje krótko: "P. Ma-



157. JANUSZ, OSTATNI KSIĄŻĘ MAZOWIECKI (1864).

Wł.: S. Spiess, Warszawa.

tejko, który dostał medal za kompozycję, zaczerpniętą z dziejów Polski, "Skarga", przynosi zaszczyt Szkole Sztuk P. w Krakowie".

Paul Mantz w *Gazette des Beaux-Arts* (zesz. z 1 VI 1865) ocenia "Skargę" dość surowo:

"Obrazy historyczne w Salonie są dość liczne, ale niewiele z nich zasługuje na dłuższe rozważania krytyki. Przy otwarciu wystawy uwaga skupiła się na szeroko malowanym obrazie, umieszczonym w sali honorowej, a podpisanym nieznanym nazwiskiem: p. Matejko, uczeń Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (!). Chociaż temat namalowany przez p. Matejkę zaczerpnięty jest z historii Polski, nie jest on dla nas wybitnie interesujący. Scena dzieje się w ostatnich dniach XVI wieku w katedrze krakowskiej. Przedstawia ona kazanie jezuitę Skargi w obecności króla Zygmunta III, jego ciotki Anny Jagiellonki i wielu znakomitych osobistości, których nazwiska mało są nam znane. Jest to okazałe malarstwo, dobrze ułożona kompozycja, w której dbałość o stroje posunięta

jest bardzo daleko jak również studia twarzy, w większości wzorowane na postulatach z epoki. P. Matejko, o którym mówimy po raz pierwszy, jest artystą prawdziwego talentu i nie mamy za złe, że w imię gościnności francuskiej został odznaczony medalem. Ale wydaje się nam, że jego maniera posiada wiele wad i że dziwny jest jego koloryt. Wykonanie jest lepkie (klejowate), miękkie, bez najmniejszej śmiałości (bezpośredniości). Poza tym wszystko w obrazie jest fioletowe. Nie trudno być harmonijnym, kiedy się postanawia malować tym samym kolorem ciała, tkaniny i ściany, ale bardzo łatwo jest być sztucznym — a to właśnie przytrafiło się, bardzo zresztą zdolnemu uczniowi szkoły warszawskiej”.

Maxime du Camp w *Revue des deux mondes* (1 VI 1865):

”Oto dziś przedstawiamy nowego przybysza, cudzoziemca; zjawił się on z dużą kompozycją, w której nie brak niezręczności, którą można by nazwać ”malarstwem anegdotycznym”, a w której celował Paul Delaroche. Nazwisko p. Matejki wskazuje na jego pochodzenie litewskie (!), nie więc dziwnego, że z historii Polski czerpie temat swego obrazu: ”Kazanie księdza Skargi przed Sejmem zgromadzonym w 1582 r. w Krakowie”. Większość postaci ma być portretami i oglądana pod tym kątem widzenia może być interesująca. Są tam dziwne twarze, niezwykle ruchy, pozy jednocześnie teatralne i zaniedbane, odznaczające się jednak zadziwiającą prawdą. Jedynym, najpoważniejszym zarzutem, który bym postawił p. Matejce jest to, że nadużył on do przesady barwy czarnej. W ten sposób wprowadził więcej wypukłości dla pewnych głów, które chciał umieścić w świetle, ale osłabił za to efekt ogólny, a na to trzeba koniecznie zwracać uwagę od początku aż do wyniku końcowego, szczególnie w obrazie tej wielkości. Jeślibyśmy wzięli pod uwagę jedynie sposób wykonania, trzeba by przyznać, że jest on doskonały. Są tu głowy tak wydobyte, jakby nigdy Paul Delaroche wykonał tego nie potrafił, a tkaniny, przewyższają to wszystko, co widzieliśmy na płótnach p. Gallaita. Jeżeli, jak sądzę, ten obraz jest debiutem, daje on dobrą zapowiedź i obiecuje malarstwu historycznemu wartościowy nabytek. P. Matejko posiada zalety bardzo cenne, które rozbłysną naprawdę w dniu, kiedy wyzbędzie się tonów czarnych, tak niekorzystnych i szkodliwych dla jego ”Skargi”, a zwróci się do barw jasnych czerpiąc z nich bogactwa dostępne tym, którzy umieją ich używać z rozwagą”.

Théophile Gautier w *Le Moniteur Universel* (nr 169 z dn. 18 VI 1865):

”Francja nie zna dobrze historii Polski obwarowanej niedostępnym murem spółgłosek i słów nie do wymówienia. Niewielu jest spośród uczonych, którzy by słyszeli o księdzu Skardze, będącym główną postacią ciekawego płótna p. Matejki, niezrozumiałego wcale bez szczegółowego przestudiowania katalogu (następuje objaśnienie zaczerpnięte z katalogu).

”Cytujemy te słowa notatki informacyjnej, ponieważ zagęszczeniem szczegółów i kłębowiskiem nazw dziwacznych oddają istotną oryginalność obrazu. Jest to historia, która nie była jeszcze malowana i która ma za aktorów typy w sztuce nowe, ubrane w stroje o kroju i kolorach, dotąd nieużywanych. Piętno egzotyizmu cechuje wszystkie



TABL. V. PORTRET DR. JÓZEFA DIETLA, REKTORA UNIW. JAG. (1864).
Uniwersytet Jag., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

(1963) KRAKÓW POLITECHNICZNA BIBLIOTEKA
KRAKÓW



158. PORTRET P. TEOFILI MAKOMASKIEJ (1865).

Galeria m. Lwowa.

te, tak zręcznie zgrupowane przez p. Matejkę postacie, które dotąd nigdy nie były przedstawiane na płótnie, dzięki czemu nie czuje się w nich wpływu antyku lub tego czy tamtego wielkiego mistrza przeszłości. Żeby namalować te postacie, trzeba było czerpać z różnych starych portretów rodzinnych, przechowywanych troskliwie w pałacach Polski i Litwy.

"Ksiądz Skarga chudy, blady, odcieleśniony swym entuzjazmem i ascetyzmem każe z zapalem natchnionego przed tłumem miotanym rozmaitymi uczuciami. Jedni słu-



159. PORTRET ZONY ARTYSTY (1865/79).

Muzeum Narodowe, Warszawa.

chają spokojnie, drudzy są oburzeni. Ten zdaje się wątpić, tamten walczy z sennością, jeszcze inny podziela namiętność kaznodziei. Ale każda głowa ma swoją indywidualność, swój wyraz, swój charakter, swój sposób bycia, jeśli można tak powiedzieć; czuje się, że każda z tych osobistości jest odrębna, można by określić jej właściwości. Jest tu dziwna zgodność między wyrazem twarzy a gestykulacją. Cały ten świat jest doskonale wprowadzony na scenę, twarze wyrażają lata, skłonności, płęć, pozycję, uprzedzenia i efekt wywołany przez kaznodzieję. P. Matejko urzeczywistnia w pełni i z naddatkiem ideał szukany przez pp. Paul Delaroche'a i Gallaita. Ma on cudowną zręczność pędzla i oddaje równie dobrze, jak by to mógł zrobić Blaise Desgoffes, tkaniny, złoto, zbroje, drogie kamienie, łańcuchy orderów i klamry. Jedynym błędem, który można by Matejce zarzucić, jest nadużywanie farb czarnych i lakowych. To zabarwienie ciemne powoduje ponurość obrazu i nadaje bladość ciałom i naświetlonym partiom kompozy-



160. TEODORA Z GIEBUŁTOWSKICH MATEJKOWA (1865?). RYS. OŁ.

Wł.: Maria Nowińska, Warszawa.

cji. P. Matejko jest uczniem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie i przynosi jej zaszczyt”.

A więc krytyka paryska stwierdziła, że Matejko, młody, debiutujący w Paryżu malarz z Krakowa, w którego żyłach płynie krew E. Delacroix i R. Fleury’ego, urzeczywistnił ideały, przyświecające sztuce Delaroche’a i Gallaita (trzeba sobie przypomnieć, czym byli w opinii ówczesnego świata ci dwaj artyści, na których wzorowali się mala-



161. WJAZD DO MIASTA (1867). RYS. OŁ.

Wł.: Maksymilian Brandt, Warszawa.

rze całej Europy!), że lepiej maluje głowy od Delaroche'a a materiały od Gallaita, że zadziwia prawdą i doskonałością wykonania, a nawet P. Mantz, pomimo wszelkich zastrzeżeń, przyznał mu miano artysty o prawdziwym talencie.

Wszyscy natomiast cytowani krytycy zgodni są w jednym, a mianowicie w ujemnej ocenie kolorystycznej strony dzieła Matejki (fioletowy ton i zbyt dużo czarnej farby).

Dziś, w 75 lat bez mała po tych głosach prasy francuskiej — możemy w całości podpisać jej opinię, z jednym może tylko dodatkiem, tj., że Matejko nie tylko zrealizował ideały wspomnianych malarzy, co znaczy: przewyższył ich sposobem wykonania i skalą wyrazu (przemawiającego nawet do cudzoziemców, którzy nigdy o Skardze nie słyszeli) — ale także wzniósł się ponad nich uczuciową mocą swej osobowości, dzięki ścisłemu zespoleniu swej potężnej ludzkiej i artystycznej jaźni z głęboko odczutym tematowym wątkiem.

Trudno jednak wymagać, aby polska uczuciowość przemawiała tak żywo i łatwo do francuskich chłodnych intelektualistów, jak przemawia do nas.



162. SEJM W GAŚAWIE (1866).

Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



163. REJTAN, SZKIC I (1864). RYS. OŁ.
Wł.: St. Niesiołowski, Warszawa.



164. REJTAN, SZKIC II (1864).
Wł.: Edward Natanson, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA
MATERIAŁOWEGO



TABL. VI. REJTAN NA SEJMIE WARSZAWSKIM (1866).

Zamek Królewski, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



165. REJTAN (1866) I: TADEUSZ REJTAN.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

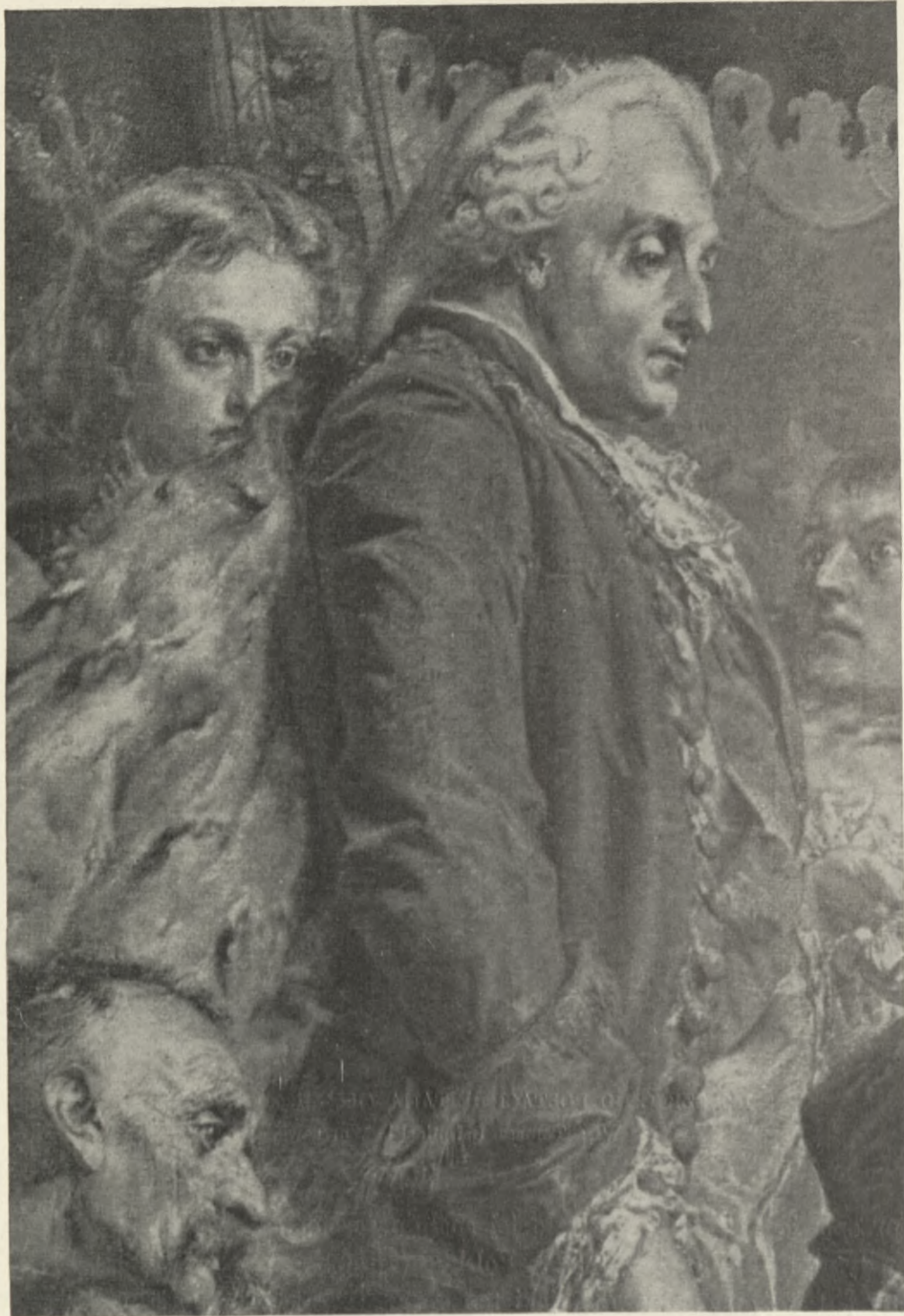


166. SZKIC DO POSTACI REJTANA (1864—1866). RYS. OŁ.
Wł.: Tomasz Baraniecki, Warszawa.

Po przepowiedni Skargi przyszło jej spełnienie się, przedstawione w obrazie o podwójnym tytule: "Rejtan — Upadek Polski" (1866).

Znany jest przykry oddźwięk, jaki ten obraz (skutkiem niezrozumienia przez szeroki polski ogół jego idei, sformułowanej plastycznie może aż nazbyt niewyraźnie i mętnie wobec dwoistości koncepcji, z której się zrodził) — wywołał w całym kraju.

L. Siemieński zakończył swą recenzję w "Czasie" niegodną inwektywą pisząc:



167. REJTAN II: STANISŁAW AUGUST.



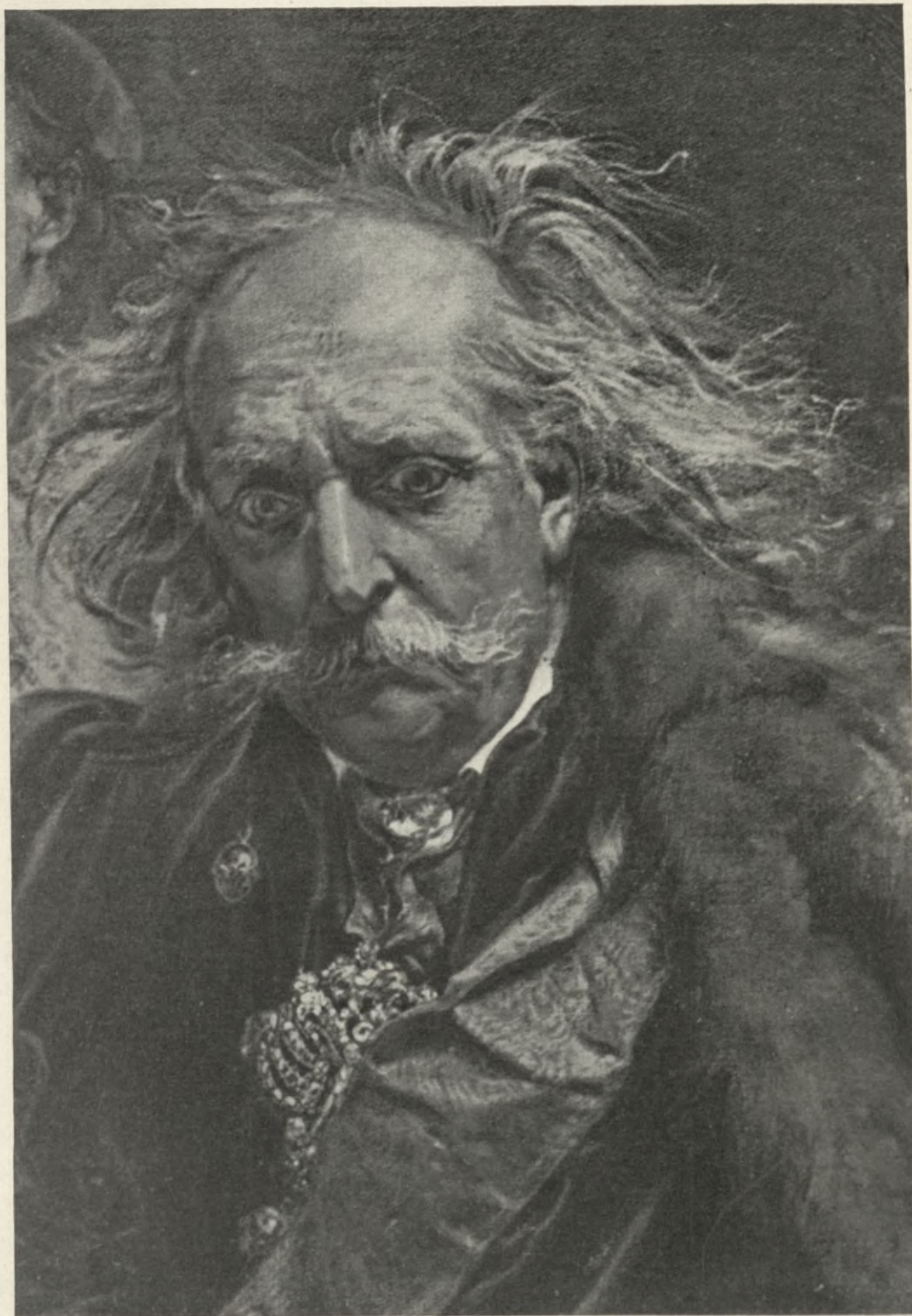
168. REJTAN III: SZCZĘSNY POTOCKI, PONIŃSKI I BRANICKI.

”...Eksploracja historycznego skandalu na korzyść popularności (!) nigdy nie była zadaniem mistrzów sztuki”. Nie oszczędził Matejki i J. I. Kraszewski, mówiąc w swych ”Rachunkach z 1866 r.”: ”Piękny obraz, ale zły uczynek. Policzkować trupa matki(?) nie godzi się!”

Ale dość o tym. Dziś te sprawy mało nas obchodzą, w każdym razie mniej aniżeli artystyczne właściwości dzieła Matejki, tj. jego forma. A na ten temat mamy poważną i fachową opinię Grottgera, szczerego zresztą wielbiciela Matejki, młodszego o jeden rok kolegi.



169. REJTAN IV: FRANCISZEK SALEZY POTOCKI.



170. REJTAN V: FR. S. POTOCKI (GŁOWA).



171. SZKIC DO "WYROKU NA MATEJKĘ" (1867).
Dom Matejki, Kraków.



172. WYROK NA MATEJKĘ (1867).
Muzeum Narodowe, Warszawa.

W lipcu 1866 r. oglądał go Grottger w Krakowie i tak o tym pisał w swym liście (z dnia 30 lipca): "Byłem w pracowni naszego Delaroché'a-Matejki i widziałem ostatni jego jeszcze niezupełnie skończony obraz. Przedstawia on Rejtana w chwili, kiedy się rzuca u drzwi sali sejmowej i protestuje przeciw zezwoleniu na podział Polski. Zdaje mi się, że ci już o tym dawniej wspominałem. Obraz wspaniały w całym znaczeniu tego wyrazu, pełen życia co do koloru i pełen akcji. Radowałem się widokiem tych żywych, nadzwyczajnie plastycznych i prześlicznie skomponowanych figur. Ileż tam detali pełnych wyrazu i prawdy — jaka uwaga na każdą najmniejszą drobnostkę, a ileż tam prawdy psychologicznej. Nie zapuszczam się w detaliczną krytykę tego obrazu, bo ta w żaden sposób nie mogłaby cię zaspokoić. Powiem tylko, że mnie co do ogółu dlatego niezupełnie zadawalnia, bo co do akcji ma kilka fokusów. Ma on ten błąd, że się na nim dużo dzieje, co uwagę widza od głównej myśli obrazu trochę odwodzi i przeto jej wrażenie osłabia. A wynika to z tego, że jakkolwiek większa część figur jest aktorami głównego dramatu, to mimo tego jeszcze zanadto dużo innych zajmuje się równocześnie w innej zupełnie materii, a to do tego stopnia, że są dwie grupy stanowiące 2/3 obrazu, a nie wiedzące o tym, co się dzieje w Rejtanie. Zdaje mi się, że jeszcze autorowi o to chodziło, ażeby wprowadzając równocześnie kilka dramatów na scenę, przez to tym dobitniej wyrazić zgiełk i zamieszanie obecnej chwili. Ale ja bym przecież tego



173. MATEJKO Z ZONĄ (1867). RYS. OŁ.
Wł.: Maria Nowińska, Warszawa.

nie pochwalił. Przypuszczam, że w naturze może się to inaczej nawet nie działo, ale ja bym się był tym razem nie trzymał tak niewolniczo czezej prawdy, ale może coś dodał po własnej myśli i byłbym wszystkie postacie obrazu przedstawił mniej lub więcej zainteresowane protestacją Rejtana, a przez to, zdaje mi się, że fakt ów historyczny, tak piękny i taki pełen wagi, byłby przez to nabrał jeszcze większego i ogromniejszego znaczenia w oczach każdego choćby najobojetniejszego widza. W szczegółach mógłbym tylko kilku głowom, zanadto wybitną, bo nawet do przesady zbliżoną charakterystyczność zarzucić. Zresztą jest wszystko prześlicznie skomponowane i malowane po mistrzowsku! Ach! powiadam ci, że przy tej pracy mojego rówiennika byłem bardzo po-



174. ZYGMUNT I BARBARA (1867).
Muzeum Narodowe, Warszawa.

korny, — biłem się w piersi i mówiłem w duchu: "Biedny ty, jaki ty mały, jaki ty mizerak".

Zdanie Grottgera, wypowiedziane zresztą jak na kolegę-malarza bardzo oględnie, jest nader trafne i rzuca właściwe światło na formalną stronę obrazu.

"Pełen życia co do koloru" — tak! Pod względem kolorystycznym "Rejtan" o silnie rozjaśnionej palecie barw jest olbrzymim skokiem naprzód w porównaniu z tonącym w najciemniejszych tonach "Skargą".

Jak często w innych obrazach Matejki tak i w "Rejtanie" jest wiele świetnych szcze-

głów, jest kilka doskonałych figur, o soczystych, jasnych kolorach, ale całość nie jest harmonijnie zestrojona, a różne pokrewne tony czerwieni, nieuzasadnione wyraźniejszym barwnym kontrastem, konkurują z sobą i wprowadzają przykry dysonans.

W liście z dnia 13/14 sierpnia 1864 donosi Matejko swej żonie w tych słowach o rozpoczęciu "Rejtana": "Przyjechałem do Krakowa i w parę godzin stanąłem przed wielkim, okropnym białością płótnem i zacząłem w imię Marii, bo tego imienia dzień był, kreślić węglowe chimery moje. Przez wczoraj i dziś, tj. poniedziałek i wtorek, kreśliłszy z Gryglewskim i Cynkiem perspektywę, co nas, a szczególnie mnie, dosyć wynudziło i zmęczyło, cóż kiedy konieczne było".

Istotnie, było to konieczne, ale dla ostatecznego wyniku niewiele się przydało. Perspektywa fragmentu sali sejmowej jest właśnie tym, co i nas dzisiaj razi najbardziej, tak jak słusznie raziło ludzi z r. 1866.

Widzimy ze szkicu ołówkowego do "Rejtana", że pierwotna koncepcja obrazu była nieco inna, a mianowicie tło architektury było inne, inaczej ujęte: róg sali był w perspektywie głębszy, portret Katarzyny nie wisiał jak w skończonym obrazie na ścianie, w której są drzwi, tylko daleko w tle, na ścianie sąsiedniej. Więcej też było wolnego miejsca na pierwszym planie (posadzka), a mniej było figur, przez co i powietrza było więcej.

Łoża czy też stalle były umieszczone na pierwszym szkicu również na ścianie drzwiowej zaznaczonej bardzo ukośnie, przez co i głąb przestrzeni sięgała dalej i nie było tego natłoku figur, jaki jest obecnie.

Jeszcze na szkicu II, olejnym, który stosunkowo niezbyt odbiega od ukończonego obrazu, sytuacja pod tym względem była o wiele lepsza: było więcej wolnej posadzki, której tafle o geometrycznym ornamentcie bardziej podkreślały perspektywę; postać Rejtana mniej zajmowała miejsca, porzucona karabela stanowiła doskonały *repousoir*, a w tłumie zebranych król jeszcze siedział, miejsca pod łożą było więcej, nie było np. żadnej głowy między ks. prymasem a ks. Czartoryskim, nie było niektórych innych twarzy potem dodanych, nie było też owego chłopaka z karabelą, który niewiedomo jak i po co dostał się do tego dostojnego grona, a który, znajdując się niemal na pionowej osi obrazu, jeszcze bardziej rozprasza uwagę widza i odwodzi ją od właściwego dramatycznego momentu. Ponadto cała scena, wraz z architektonicznym tłem i obramieniem, bardziej była oddalona od oka widza, bardziej w głąb odsunięta.

Nieszczęsny, manieryczny a charakterystyczny wysoce dla Matejki *horror vacui* pozostawił tu ślad nader wyraźny w ostatecznym wykonaniu tego obrazu. Zdarzało się to niejednokrotnie, że artysta nie trzymając się ściśle pierwotnego szkicu, w trakcie malowania obrazu na dużym płótnie, widząc tu i ówdzie "puste" miejsca, zapełniał je nowymi figurami, głowami czy też różnymi akcesoriami.

Na tym zasadza się ów "brak miary i sztuki wyrzeczenia się" (*L'art des sacrifices*), tak często wypominany Matejce, zwłaszcza przez ówczesną krytykę francuską, ów nadmiar wszelkich elementów obrazu, który sprawiał, że właściwy cel kompozycji, tj. za-



175. WŁADYSŁAW BIAŁY W DIJON (1867).

Wł.: Ksaw. hr. Pułowski, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



176. ALCHEMIK SĘDZIWOJ I ZYGMUNT III (1867).

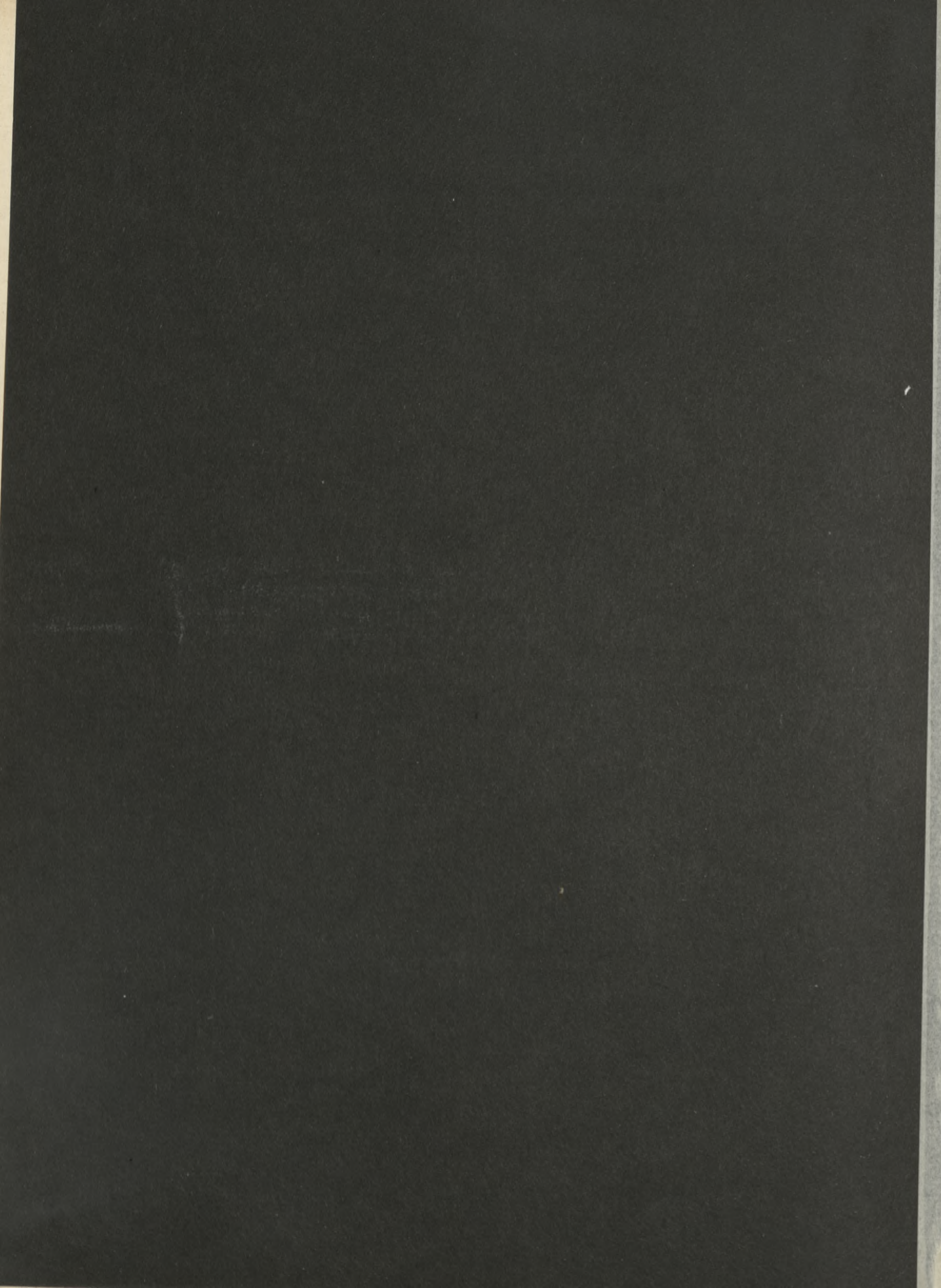
Wł.: K. Eisert, Łódź.

47: 2: 17

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



WASIT. VII. ZYGMUNT AUGUSTUS I BARBARA (1577)
Don. Matelli, Kraków.





177. ALCHEMIK SĘDZIWIÓJ I ZYGMUNT III, FRAGMENT.

mierzony przez artystę wyraz, musiał na tym ucierpieć — jak to słusznie już zauważył Grottger.

Jak Grottger w liście do narzeczonej mówił o "Rejtanie", tak Matejko w liście do żony wyraził swą opinię o "Lithuanii", ale w mniej pochlebnych słowach, pisząc m. i.: "Piękne to rzeczy, nawet bardzo piękne, ale nie porywają mnie, jakem się spodziewał; prócz błędów rysunku, co zresztą mniejsza, czasem o teatralność trącąc, a co najgorzej, że sam autor nie wierzył ani wierzy w to, co chciał objawić". Bardziej niż "Lithuania" przemawiała do Matejki grottgerowska "Polonia".



178. ALCHEMIK SĘDZIWIÓJ I ZYGMUNT III (1866). SZKIC.

Wł.: Tow. Zachęty Szt. P., Warszawa.

Tak często myśląc o sztuce polskiej XIX w. wymawiamy razem jednym tchem niemal te dwa nazwiska: Grottger i Matejko!

Jak gdybyśmy nie zdawali sobie dostatecznej sprawy z tego, że ci dwaj nasi artyści — abstrahując od skali ich talentu — to dwa wręcz odmienne twórcze temperamenty.

U Matejki — jak trafnie to określił prof. J. B. Antoniewicz — "pierwiastek fizyczny i duchowy wzajemnie się potęgują i obraz jego to jakby ich iloczyn"; u Grottgera przeciwnie: silne poruszenia fizyczne i głębszy nastrój duchowy wzajemnie się wyłączają. Matejko tworzy świadomie, celowo, niemal programowo, Grottger ulega raczej nieświadomemu wewnętrznemu głosowi swych skłonności, popędów, instynktów; utwór Grottgera to odbicie jego chwilowego uczuciowego nastroju o lirycznym tonie — dzieło Matejki to spełniony akt woli, skryształizowany w wysokim dramatycznym napięciu dla jasno określonego celu.

Dlatego to rysunki Grottgera "nie porywają" Matejki, dlatego natomiast Matejko porywa subtelnie wrażliwego Grottgera, który korzy się przed nim, pełen szacunku i pokory.

Niektóre tematy opracowywali obaj niezależnie od siebie. Taki był duch czasu. O wzajemnym i bezpośrednim wpływie ich obu na siebie trudno mówić. Są tylko zbieżności, jakby przypadkowe, oparte na pokrewieństwie tematowym.

Grottger maluje w 1850 r. we Lwowie: "Wjazd Chrobrego do Kijowa" (tak jak namalował go przed nim J. Maszkowski), w r. 1858 rysuje jedną z plansz historycznych, przedstawiającą "Wjazd Henryka Pappenheima do Monachium" (dla wydawnictwa: *Münchens historischer Festzug 1858* — w 700-lecie stolicy bawarskiej — z którego Matejko zakupił kilka rycin), w r. 1859 w Wiedniu: "Zjazd pod Schwechatem" (Sobieski i ces. Leopold), potem "Ucieczkę Henryka Walezjusza" i "Zygmunta i Barbarę" (oba w r. 1860), a w drzeworycie do *Mussestunden* ("Korona i mit") z 1862 r., przedstawia



179. PORTRET PANNY ZAKASZEWSKIEJ (ANTONIOWEJ HR. POTOCKIEJ), 1868.
Wł.: Maria hr. Sierakowska, Kraków.

śmierć Warneńczyka. Szkic ołówkowy do "Odsieczy wiedeńskiej" (1856—7) oraz dwa obrazki olejne z figurami Krzyżaków i Litwinów (1857) to drobiazgi bez większego znaczenia. Wreszcie w r. 1866, na rok przed śmiercią, zaprzęta Grottger swą myśl postacią Wernyhory dla okładki do zamierzonego pono cyklu pt. "Ruś".

To byłyby chyba wszystkie ważniejsze zbieżności, oparte na wątku tematowym. Prof. J. B. Antoniewicz dopatruje się pewnego wpływu Matejki na Grottgera w jego drzeworytach do historycznego dzieła Patuzziego i w "Galileuszu" (1862).



180. UNIA LUBELSKA (1867—1869). SZKIC OŁ. I.
Dom Matejki, Kraków.

Natomiast matejkowska "Polonia 1863 r." miałaby powstać pod wpływem Grottgera. Może! Możliwe, że Matejko przeżywając głęboko wydarzenia lat 1861—1863, zapragnął tak jak Grottger dać wyraz swym uczuciom i refleksjom w odpowiedniej kompozycji. Istotnie, próbował tego, nawet trzykrotnie, ale próbował daremnie i bez pomyślnego skutku.

Tytuły: "Ze zdarzeń warszawskich" — "Z psalmów przyszłości" — "Polska po r. 1863" — "Murawiew w Wilnie" — "Okupanie w kajdany", dotyczą właśnie tego utworu, który w ostatecznej formie przeszedł w r. 1879 na własność ks. Czartoryskich w Krakowie.

W pierwszej koncepcji była to postać kobieca, unosząca się w grupie aniołów, z czarą krwi, ofiarowywaną Bogu; dołem leżąca postać kobieca (Polonia), u której stóp Biały Orzeł daremnie zrywa się do lotu.

Druga koncepcja, z r. 1863, przedstawia żalobną postać kobiecą zakuwaną w kajdany i stanowi jak gdyby szkic do ostatecznego opracowania tego motywu w obrazie, znanym z Muzeum ks. Czartoryskich.

Alegoria nie leżała w zakresie talentu Matejki, toteż "Polonia" w tej czy innej redakcji należy do najsłabszych jego utworów. Koncepcja pierwsza (z czarą krwi) mogłaby być uważana raczej za dzieło A. Scheffera, tak dalece nie ma ona nic wspólnego z energetyką, z męską ekspresją Matejki. Jeśli wspomniałem tu o "Polonii", to jedynie ze względu na stosunek obu artystów, Grottgera i Matejki do siebie.

Większego natomiast stopnia pokrewieństwa można by doszukiwać się w dwu innych pracach obu malarzy.

Grottger szkicuje "Matkę Boską, Patronkę Polski": Szlachta polska i polski lud



181. UNIA LUBELSKA (1867—1869). SZKIC OŁ. II.
Wł.: L. Maxamin, Bydgoszcz.

(w myśl wskazania Krasińskiego) składa ślubowanie N. P. Marii; ludowi przoduje Kazimierz W., a rycerstwu ks. Kordecki.

Matejko szkicuje w latach 1885—1888 "Matkę Boską, Królowę Korony Polskiej", tryptyk: w środku N. P. M. ze świętymi polskimi, na lewo św. Michał nad polskimi wodzami, co za wiarę polegli pod Lignicą, Warną i Cecorą (Henryk Pobożny, król Władysław i Żółkiewski), a na prawo unicy z Podlasia i unoszący się nad nimi anioł z ofiarną czarą ich krwi, przelanej za wiarę.

Poza zbieżnością tematową jest tutaj głębszy pierwiastek o historyzoficznym znaczeniu, wspólny obu tym utworom.

"Rejtan", skończony w listopadzie 1866 r., był najpierw wystawiony czas pewien w Krakowie, potem w Wiedniu, a w r. 1867 został wysłany na Wystawę Powszechną do Paryża, gdzie nabył go cesarz Franciszek Józef I. Matejko uzyskał za obraz złoty medal I kl. A jak przyjęła go prasa francuska?

Maxime du Camps w *Revue des deux mondes* z 1 lipca 1867 pisał:

"P. Matejko debiutował w Paryżu przed dwoma laty. Omawiano wtedy zalety i wady jego "Kazania Skargi". Skarga, przepowiadający szlachcie polskiej upadek ich ojczyzny był tylko przedmową do obrazu, który widzimy dzisiaj pod tytułem: "Sejm

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. VIII. UNIA LUBELSKA (1869).

Muzeum im. XX. Lubomirskich, Lwów.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. 15. WNETRZE TURBY GRODNYBI KAZEMIERZA W. (1869).



TABL. X. DWA SZKICE OŁ. DO "PORTRETU 3 DZIECI ARTYSTY" (1870).
Dom Matejki, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA I ARCHITECTURY (1900)
KRAKÓW



184. UNIA LUBELSKA II: FIRLEJ, HOJUSZ I GÓRKA.

”Po postawieniu tych zarzutów musimy powiedzieć, że całe płótno dowodzi żywego talentu do portretów. Cztery czy pięć spośród nich są wprost znakomite. Postacie zyskałyby szczególnie, gdyby je oddzielnie oprawić. W większości są to prawdziwe dzieła twórcze, których by żaden malarz się nie powstydział. Najmniej udaną, a najbardziej interesującą postacią jest Rejtan, który od razu rzuca się w oczy. Poza Rejtana jest niezdecydowana pomimo jej gwałtownego charakteru i powinna być wyraźniej określona. Trzeba go było umieścić w postawie klęczącej, energicznego i grożącego, w tej pozycji byłby lepszy, więcej w swej roli historycznej, bardziej żywy w kompozycji niż na wpół leżący na plecach, jak szaleniec lub człowiek pijany.

”Doskonale oddał p. Matejko stan dwulicowości arystokracji polskiej w tej epoce, tę mieszaninę szacunku dla strojów narodowych i naśladowania zwyczajów Francji, Rosji i Niemiec, które wyraża się różnorodnością ubiorów. Obraz ten jest dziełem doniosłym i na pewno nie był zrobiony przez artystę średniej miary, ale jeżeli wykazuje poważne zalety, ujawnia również poważne błędy, z których autor może i powinien się poprawić. Widząc płótna p. Matejki, a szczególnie jego sposób rozumienia historii, wydaje mi się, że malarz ten żyje w zbyt ciasnych horyzontach, że brakuje mu punktów porównania i że dobrze by mu zrobiło odbycie podróży dla studiów do Francji i Włoch. Brakuje mu słońca i widoku ruchliwych tłumów. Chce w swoim malarstwie powiedzieć za dużo rzeczy naraz. Brakuje mu jasności potrzebnej każdemu dziełu sztuki, której prędko by się u nas nauczył. We Włoszech sam widok przejrzystej atmosfery nauczyłby go operowania powietrzem w jego kompozycjach. Widok *Stanz* i plafonu w kaplicy Sykstyńskiej pokazałby mu sztukę grupowania postaci w ten sposób, ażeby brały one udział we wspólnej akcji. Do swoich zdolności wrodzonych, które są duże, mógłby



185. PORTRET 3 DZIECI ARTYSTY (1870).

Wł.: Kościelska, Warszawa.

p. Matejko dorzucić te, które dają studia i obserwacją z namysłem; nie miałby wtedy nic do pozazdrośczenia nikomu i stałby się artystą niedoścignionym. Droga jest przed nim otwarta, miejmy nadzieję, że będzie miał odwagę na nią wkroczyć”.

Paul Mantz w *Gazette des Beaux-Arts* (z dnia 1 VIII 1867) tak pisał:

”Niedawno, w 1865, p. Jan Matejko wystawiał w Polach Elizejskich ”Kazanie Skargi”. Mimo kolorytu systematycznie przeziołconego obraz ten nie minął bez powodzenia. Wydaje się nam, że nowa kompozycja p. Matejki jest jeszcze lepsza. Temat został zaczerpnięty z kronik Polski. Katalog, który niechętnie zadaje sobie trud bliższego informowania, zatytułował obraz ”Sejm w Warszawie w 1773 r.”. Artysta stawia nam przed oczy jedno z najburzliwszych posiedzeń Sejmu (następuje opis obrazu). Wszyscy uczestnicy Sejmu ogarnięci są najwyższym podnieceniem.

”Podobne tematy nadają się dla talentu p. Matejki; pędzel jego jest energiczny, giętki, wprawny w walce z wszystkimi trudnościami zawodu. Protestujemy, tak jak to robiliśmy w 1865, przeciw jego systemowi kolorystycznemu. Na jego paletce znajdują się tylko trzy tony liliowe, fioletowe, winne, sinawe i kilka tonów zaróżowionej bieli tworzącej światła. Ale p. Matejko ma talent i rozmach, ma poczucie życia, twarze u niego mają wyraz i plastykę. W tej scenie bardzo okazałej, liczne akcesoria wykonane są z nad-



186. E. AGNEESSENS (1874): PORTRET CZWORGĄ DZIECI.
Musée d'Art moderne, Bruksela.

zwyczajną biegłością. Tych zalet wykonania nie spotyka się często w wytworach szkoły niemieckiej”.

Bawiąc jeszcze z "Rejtanem" w Paryżu pisze Matejko do żony (29 IX 1867): "Dziś w niedzielę przed południem byłem właśnie z Surmackim w sklepie, by płótno na "Unię" spakowali, przy czym nieco farb wezmę, bo nierównie tańsze jak w Krakowie". W dwa lata potem, z początkiem września 1869, "Unia" była już wystawiona w Krakowie. Artysta przywiązywał do niej wielkie nadzieje, zwłaszcza, że paryska krytyka "Rejtana" nie zadowolila go wcale: "Dotkliwy jest zawód, jakiego doznałem w sądzie paryskim — pisał w maju 1867 — ale ten może się niedługo odmieni, jeżeli Pan Bóg pozwoli”.

Wystawiona w Paryżu, w Salonie 1870 r., "Unia" przyniosła Matejce krzyż legii honorowej. Medal złoty otrzymał Tony Robert-Fleury za "Zdobycie Koryntu" — co sam Matejko zdawał się uznawać za rzecz słuszną... Inaczej sądził *Le Gaulois* (artykuł O. Pichata z dnia 18 VI 1870), który pisał:

"Medal honorowy przyznano panu Tony Robert-Fleury'emu... Gdyby chciano być

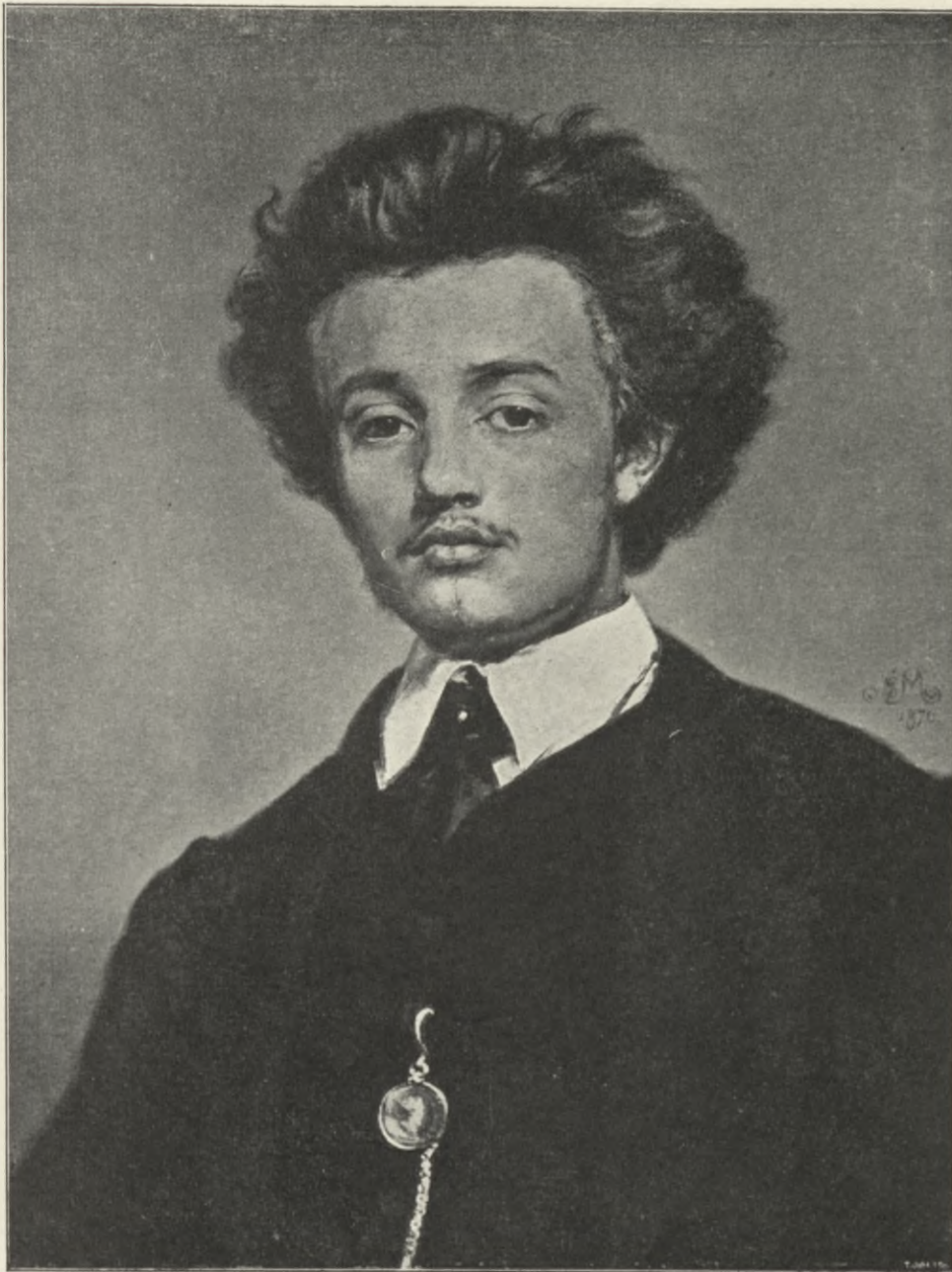


187. PORTRET P. ZOFII CIELECKIEJ (1870).

sprawiedliwym wobec p. T. Robert Fleury'ego — tegoroczny medal honorowy mógłby być otrzymać p. Matejko..."

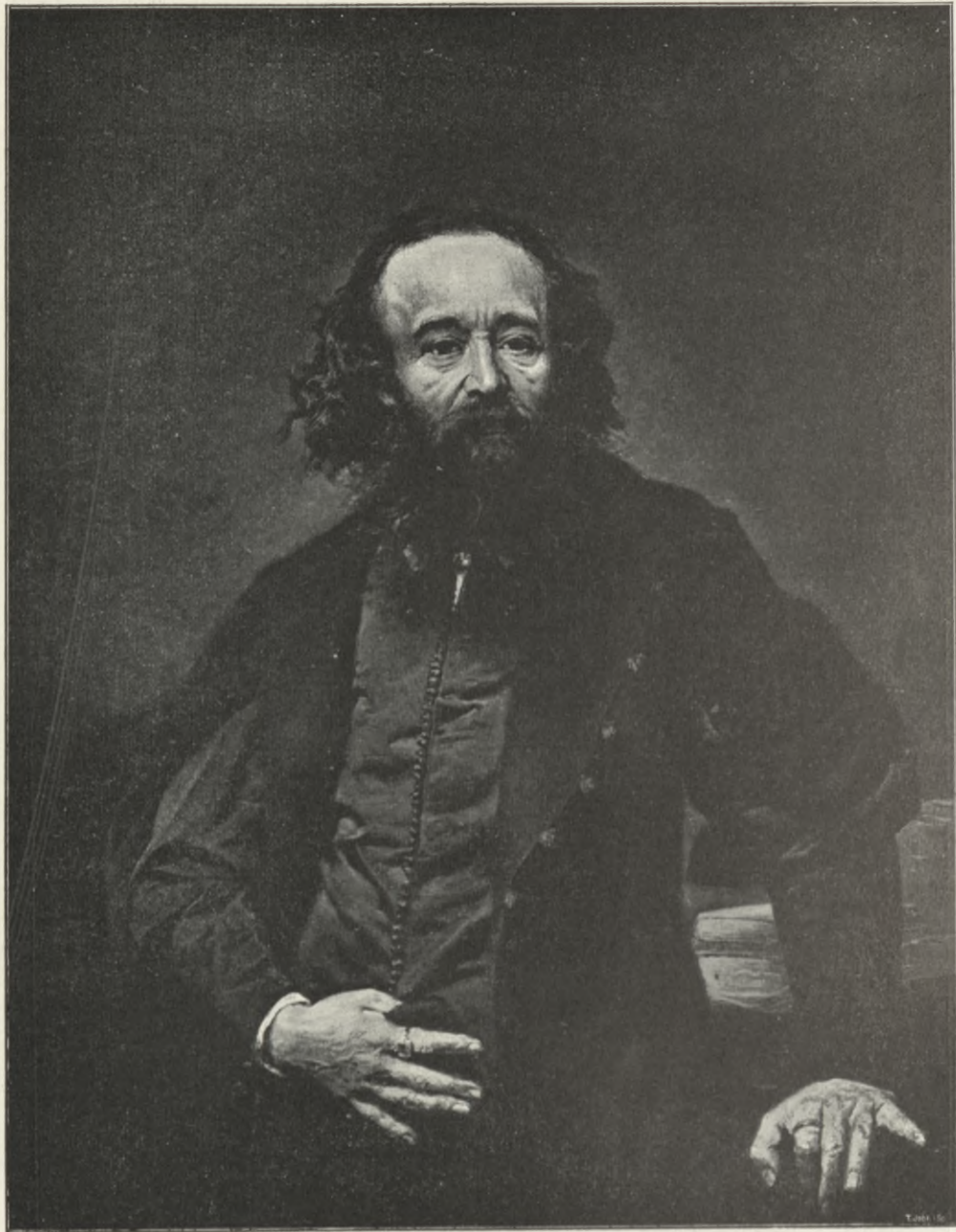
"Unia" stanowi istotnie w porównaniu z "Rejtanem" krok naprzód, zwłaszcza gdy idzie o sztukę umiaru i powściągliwości: kompozycja jest jaśniejsza, bardziej przejrzysta, na pierwszym planie figur mniej, perspektywa wnętrza lepsza, w obrazie jest więcej przestrzeni i powietrza.

Poszczególne głowy, twarze, są bardzo silne w psychicznym wyrazie. Za to obraz



188. PORTRET ANTONIEGO SERAFIŃSKIEGO (1870).

jako całość jest tego wyrazu pozbawiony, skutkiem czego pierwsze ogólne wrażenie, jakie wywołuje, nie jest korzystne; obraz ma w sobie coś z teatralnej pozy; coś sztucznego w samym układzie figur sprawia, że kompozycja ta, na pierwszy rzut oka przynajmniej, wydaje się być pokrewna swym charakterem obrazom Gallaita i Piloty'ego. Klęczący chłopiec z prawej strony obrazu przypominał G. Lafenestrowi rozpaczliwe malowidła wersalskie (*notre déplorable École de Versailles*).



189. PORTRET LEONARDA SERAFIŃSKIEGO (1870).

Wł.: Tomasz Serafiński, Pszczyna.

Obok indywidualizującej charakteryzacji twarzy, talent Matejki przejawiał się tu w malowaniu strojów, futer, klejnotów i najrozmaitszych akcesoriów, tak dalece że szczegóły te odrywają uwagę od właściwej treści obrazu.

Możliwe, że był to pierwszy efekt rozsmakowania się w pysznym kolorycie i "świetności wystawy" mistrzów włoskich, zwłaszcza weneckich, których artysta nareszcie zauważył w galerii wiedeńskiej.



190. PORTRET M. HR. PUSŁOWSKIEJ (1870).
Wł.: Ksaw. hr. Pusłowski, Kraków.

”Byłem w Belwederze — pisze z Wiednia 10 XII 1867 — w 3 tylko salach między Włochami, którzy mnie czarują coraz więcej!”

Madame Jeanne Hertou, w ironizująco-kpiącej krytyce tego obrazu (*Le Temps*, 22 V 1870) opowiada, iż tak pogrążyła się w podziwianiu plastycznie namalowanego krucyfiksu i innych drobiazgów, że... nie zauważyła żadnych figur na tym obrazie! Jest



191. BATORY POD PSKOWEM, SZKIC I (1870). RYS. OŁ.

Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa.

to złośliwość, ale złośliwość, wyrosła na tle tego rzadkiego daru, jaki w wyższym stopniu posiadają jedynie kobiety — na tle intuicji: nadmiar świetności "martwej natury" tj. kostiumów, tkanin i akcesoriów odbiera bowiem istotnie wiele ekspresji temu obrazowi i stanowi jego duży błąd.

O ekspresję tę było zaś tutaj malarzowi o tyle trudniej, że w scenie pokojowego zbratania się dwóch narodów nie miał dla siebie właściwie żadnego pola do popisu: gdzież tu jakakolwiek pasja, gra namiętności, walka sprzecznych uczuć? Był to moment niezwykle uroczysty, fakt olbrzymiej historycznej doniosłości — bezsprzecznie. Ale przejawów radości, wesela, triumfu pokojowej idei — Matejko, pogrążony w smutku i melancholii, człowiek o duszy zboląlej, o uczuciowości znającej tylko momenty ekstazy czy porywczych wybuchów, uplastyczniać nie umiał. Dlatego też obraz, który przedstawia jedną z najbardziej radosnych chwil dawnej Polski — jest tak bezbrzeżnie smutny! Jak gdyby fatum jakieś złowieszcze w tej sali zawisło nad głowami wszystkich zebranych tam osób i kazało im w rezygnacji i przygnębieniu poddać się zrządzeniom wyższemu, Ananke czy Opatrzności, czy tego krzyża, trzymanego w ręce króla, górującego ponad wszystkim.

W pięć dni później — po liście, w którym wspominał o wystawieniu "Unii" w Kra-



192. BATORY POD PSKOWEM, SZKIC II (1870/71). RYS. OŁ.

Wł.: Kazimierz i Maria Byszewscy, Warszawa.

kowie — donosi Matejko żonie (7 IX 1869) o rozpoczęciu olejnego szkicu do "Batorego".

W r. 1871 "Batory" był już ukończony. Wystawiono go najpierw w Krakowie, potem w Wiedniu, Pradze i Budapeszcie.

W Paryżu obraz ten był wystawiony dopiero w r. 1874.

Inne było przyjęcie "Batorego" w kraju, inne w Paryżu. W Polsce kwestionowano przede wszystkim ścisłość historyczną. Na niejasność chwili dziejowej, przedstawionej w obrazie, zwracał uwagę m. i. St. Tarnowski, zaznaczając, że jeżeli to Wielkie Łuki, to tam nie było Possewina, ani próby o pokój, jeżeli zaś Psków i układy o pokój zapolski, to nie było tam już króla, który przedtem do Wilna powrócił. "Znowu więc, jak w "Rejtanie", choć daleko mniej wyraźnie, połączenie epoki i chwili: wojna moskiewska i zwycięstwa Batorego, wyobrażone w scenie, która tak, jak jest na obrazie, nie odbyła się nigdy".

Nie wszyscy jednak poczytywali to za błąd artysty. Inne np. stanowisko wobec tej



193. BATORY POD PSKOWEM (1871).

P. Zbiory Sztuki, Warszawa, Zamek Kr.

kwestii zajął Fr. Lutrzykowski, który pisał o "Batorym" w 1873 roku: "Charakterystyczną stroną malowidła, o którym tutaj mowa, jest ta właśnie okoliczność, że dwa momenty historyczne, a właściwiej mówiąc, zdarzenia i rezultaty dwóch lat, pan Matejko zamknął w jednej artystycznej całości, sprowadził do jedności czasu, miejsca i akcji. Ani poselstwo moskiewskie pod Wielkimi Łukami, ani oblężenie Pskowa i idące za nim zawarcie pokoju, brane oddzielnie, nie przedstawiało mu wystarczających warunków do stworzenia wielkiej kompozycji, bogatej treścią i formą. Widocznie główną jego myślą było zestawić obok siebie w potężnym kontraście trzy czynniki i trzy skutki pamiętnej wojny: chwałę Polski, poniżenie Moskwy i pośrednictwo Rzymu. Biorąc jeden tylko z dwóch rzeczonych wypadków, mógł dać zaledwie ułomek wielkiego dramatu, albowiem pod Łukami nie było Possewina, pod Pskowem zaś nie widziano uroczystego poselstwa Moskwy. W pierwszym razie sława polskiego oręża nie została jeszcze ukoronowaną świetnym pokojem, pomimo czołobitności Moskwy; w drugim razie, działanie polityki rzymskiej, jak to jest słuszne, chroniło pobitego cara od nowych a niepotrzebnych upokorzeń. P. Matejko, skupiając wszystkie te żywioły w jednej kolosalnej kompozycji, tym tylko sposobem zdołał postawić, jak to łatwo wyrozumieć, dzieło nie tylko niezwyklej dramatycznej siły i przerażającego kontrastu, ale nadto, dał nam wyczerpujący przegląd całej politycznej ówczesnej sytuacji. Stąd wynika, że dzieła tego nie należałoby nazywać ani "Stefan Batory pod Pskowem", ani "Stefan Batory pod Wielkimi Łukami", lecz po prostu: "Stefan Batory", bez żadnego dodatku".



194. BATORY POD PSKOWEM I: BATORY.

"Batory" — to nie tyle triumf wojenny nad pokonanym wrogiem ile raczej obraz mocy i potęgi państwowości polskiej, widomy obraz majestatu i dostojeństwa Rzeczypospolitej. Ta siła i moc, uosobiona w postaci króla Stefana, w układzie figury, w pancerzu i mieczu, a nade wszystko w twarzy, w spojrzeniu zaledwie widocznym spod przymkniętych powiek, pod którymi czają się pioruny — jest tym większa jeszcze, że nie przejawia się ona na zewnątrz jaskrawym jakimś efektem w sposób wybuchowy, lecz tkwi głęboko w duchowości króla-wojownika, w formie potencjonalnej energii, której wysoką prędkość rozpoznajemy pośrednio tylko, dzięki procesowi naszego wczuwania się w zespół charakterystycznych rysów zewnętrznych tej osobowości.

Kompozycja obrazu, pomimo wielu figur drugoplanowych wprowadzających nieco zamieszania, jest na ogół jasna i zrozumiała, łatwa do objęcia jednym rzutem oka. Trzy stojące postacie: Zamoyskiego, Possewina i rycerza Oboleńskiego podkreślają, jak gdyby trzy kolumny, poważną rytmikę całego układu, którą można by najlepiej określić muzycznym terminem: *maëstoso*.

Pod względem kolorystycznym jest to dzieło, któremu w porównaniu z innymi może najmniej można zarzucić. Całość tonie w złocistej atmosferze, w której harmonijnie grają dyskretnie nasycone kolory: niebieski, złocisty, szmaragdowo-zielony, czerwony, brązowy (sobolowe futro). I tu jest w jednej części obrazu — lewej — ryzykowne zestawienie trzech różnych odcieni farby czerwonej: czerwony cynober postaci Zamoyskiego, ciemno czerwone nakrycie stołu, o które wspiera się hetman, wreszcie różowe podbicie tkaniny namiotu — co psuje stanowczo kolorystyczną równowagę — ale reszta świetnie barwnej kompozycji tak ciągnie oko ku sobie, że się tego słabszego miejsca w pierwszej chwili prawie wcale nie zauważa.

Z punktu widzenia dzisiejszej estetyki — mając na uwadze nie zasady naturalizmu, tylko założenia czysto formalne, dotyczące elementów obrazu — można by obrazowi zarzucić, że kolorystyczna rola śniegu jest tutaj zupełnie pominięta. Ten śnieg ani sam nie ma żadnego koloru (tylko silnie pożółkły werniks dodaje mu ciepłego tonu), ani też nie refleksuje i nie wpływa na żadną inną barwną powierzchnię. Ten śnieg kolorystycznie biorąc zdaje się wprost nie istnieć w obrazie. Istotnie, nie każdy go zauważa.

Gra światła i cieni jak zwykle w obrazach Matejki jest dość nikła, zaledwie widoczna (cień głowy Olfieriewa na śniegu); wszystkie figury są jednakowo oświetlone; walory oddane są raczej za pośrednictwem barw niż samego światła.

Figura Possewina, w czarnej jezuickiej sutannie, w czarnym płaszczu, jest po prostu dziurą w obrazie o takich założeniach kolorystycznych, jakie my dziś upatrujemy w "Batorym". Barwa czarna jest dla nas w ogóle zaprzeczeniem koloru. Dla Matejki natomiast barwa lokalna — była obowiązująca, zaznaczył ją tedy wiernie, bez względu na sąsiedztwo innych kolorów, pomimo tego, że to przecież sam środek obrazu.

"Batory" jest arcydziełem *wyrazu*, w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Wyrazu, oddanego dobitnie pomimo całej powściągliwości artysty. Nie ma w tej kompozycji, gdzie przedstawione są w grze sprzecznych interesów trzy wielkie potęgi: Rzeczypospolitej, papieża i dawnej Rosji, nic niepotrzebnego, żadnych pouczeń, żadnych zbędnych epizodów, żadnych historiozoficznych wtęgotów, symboli, dodatków. Utemperowana ekspresja obrazu jest tego rodzaju, że przedstawiony tam moment przemawia za siebie, w sposób jasny nawet dla tych, którzy nie znają ani historii tego wydarzenia, ani nawet tytułu dzieła.

Tym się tłumaczy niezwykle wrażenie, jakie "Batory" wywarł w środowisku zupełnie obcym, w Berlinie, kiedy go pokazano na wielkiej wystawie sztuki polskiej w 1935 r. w Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych.



195. BATORY POD PSKOWEM II: BATORY (GŁOWA).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



196. BATORY POD PSKOWEM III: RĘCE POSSEWINA.

Krytyków niemieckich nie raziła wcale ani niewątpliwa pompatyczność obrazu, ani też jaskrawa pstrość kolorytu, widoczna pomimo ogólnego żółtawego tonu, któremu gruba na ogół warstwa starego werniksu dodaje tym silniejszego jeszcze nasycenia. Przeciwnie, poddawali się oni urokowi tego imponującego dzieła, bo zdumiewała ich symfoniczna pełnia, monumentalna siła powagi, której napróżno by szukać w znanym im historycznym malarstwie typu Piloty'ego. Podziwiano zarówno moc wyrazu, jak i mistrzowski sposób przedstawienia dziejowego momentu, w którym pokonany silny wróg korzy się przed zwycięzcą. Analizowano różne fragmenty, badano charakter i osobliwy rodzaj szeroko i swobodnie traktowanej faktury obrazu, jaką posługiwał się artysta nawet dla oddania drobnych szczegółów, materiałów, futra, klejnotów itd. Zdarzali się entuzjaści, jak np. znany malarz berliński, prezes sekcji sztuk plastycznych w Akademii Sztuk, prof. Artur Kampf, oraz pełen temperamentu choć sędziwy konserwator i restaurator obrazów Kurt Aghte, oswojony dobrze z niejednym arcydziełem minionej epoki — i ci odwiedzali "Batorego" codziennie, przez cały okres przygotowania wystawy, wyszukując w obrazie Matejki za każdym razem coś nowego, coś jeszcze bardziej godnego uwagi.

Dla niejednego krytyka "Batory" stanowił najbardziej charakterystyczny produkt polskiego malarstwa, z którego wyczytywano istotne cechy i znamiona polskiego ducha.



197. BATORY POD PSKOWEM IV; ST. ŻÓŁKIEWSKI I BALTAZAR BATORY.

Tak np. Robert Scholz (*Völkischer Beobachter*) pisał: "To wybitne arcydzieło historycznego malarstwa — bo zostanie ono arcydziełem pomimo tego, że najnowsza estetyka odrzuca ów rodzaj opisowego malarstwa, jako *malowany teatr* — bardzo pokrewne stylowi historycznych obrazów Piloty'ego, jednoczy w sobie pomimo silnego związania ze smakiem epoki XIX wieku — wszystkie najbardziej istotne, charakterystyczne cechy polskiej sztuki".



TABL. XI. BATORY POD PSKOWEM, FRAGMENT: PROCESJA.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA I ARCHITECTURY



198. BATORY POD PSKOWEM V: IWAN NASZCZOKIN.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



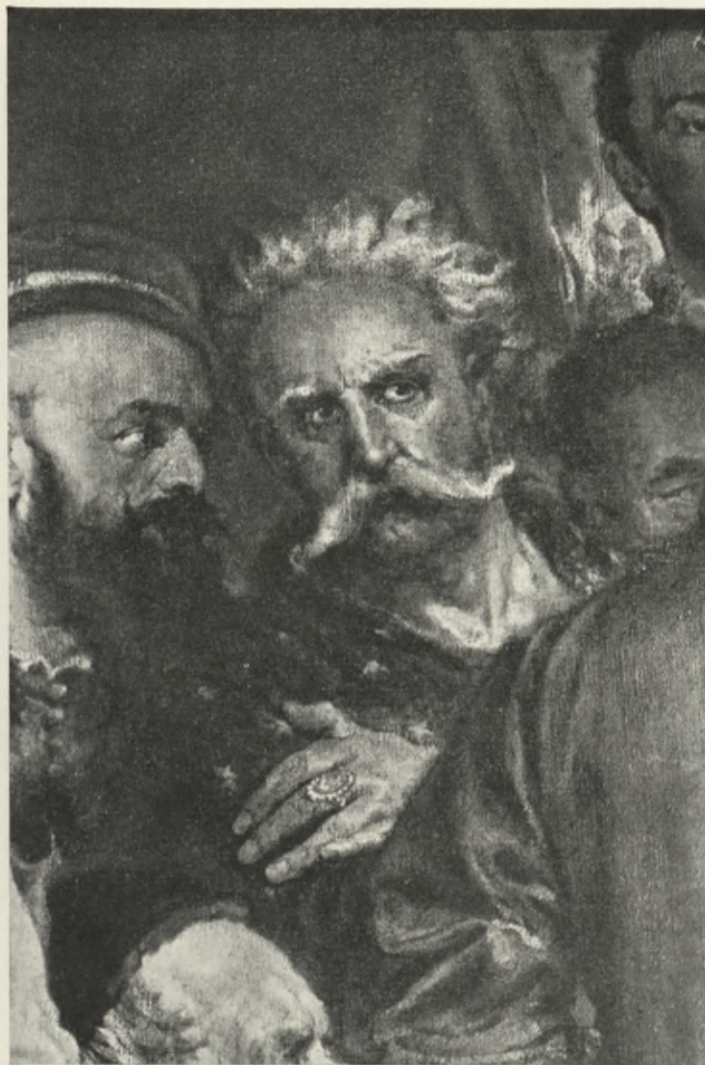
199. BATORY POD PSKOWEM VI: CYPRIAN, WŁADYKA POŁOCKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



200. BATORY POD PSKOWEM VII: KS. DYMITR PIOTROWICZ ILECKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



201. BATORY POD PSKOWEM VIII: M. SIENIAWSKI I KMITA
FIŁO CZARNOBYLSKI.

W Paryżu "Batory" nie miał na ogół dobrej prasy. Zawieszony naprzeciw obrazu Puvis de Chavannes'a, musiał oczywiście razić swym prymitywnym realizmem w przedstawianiu szczegółów, swą ekspresją bezsprzecznie silną, ale surową, pozbawioną finezji i dystynkcji.

Najsprawiedliwiej może obszedł się z Matejką Louis Gonse, który w obszernej recenzji (*Gazette des Beaux-Arts* z 1 VI 1874) wypowiedział takie m. i. zdanie: "Matejko jest obecnie bezwzględnie mistrzem w swoim zawodzie; jego błędy, które są bardzo istotne, a dla nas bardzo widoczne, wywodzą się doprawdy bardziej z jego estetyki, z ducha jego rasy aniżeli z jego sztuki jako takiej... Do tego aby dzieło Matejki było arcydziełem, brak mu nieco tego smaku i tego umiaru, który cechuje naszą krew łacińską".

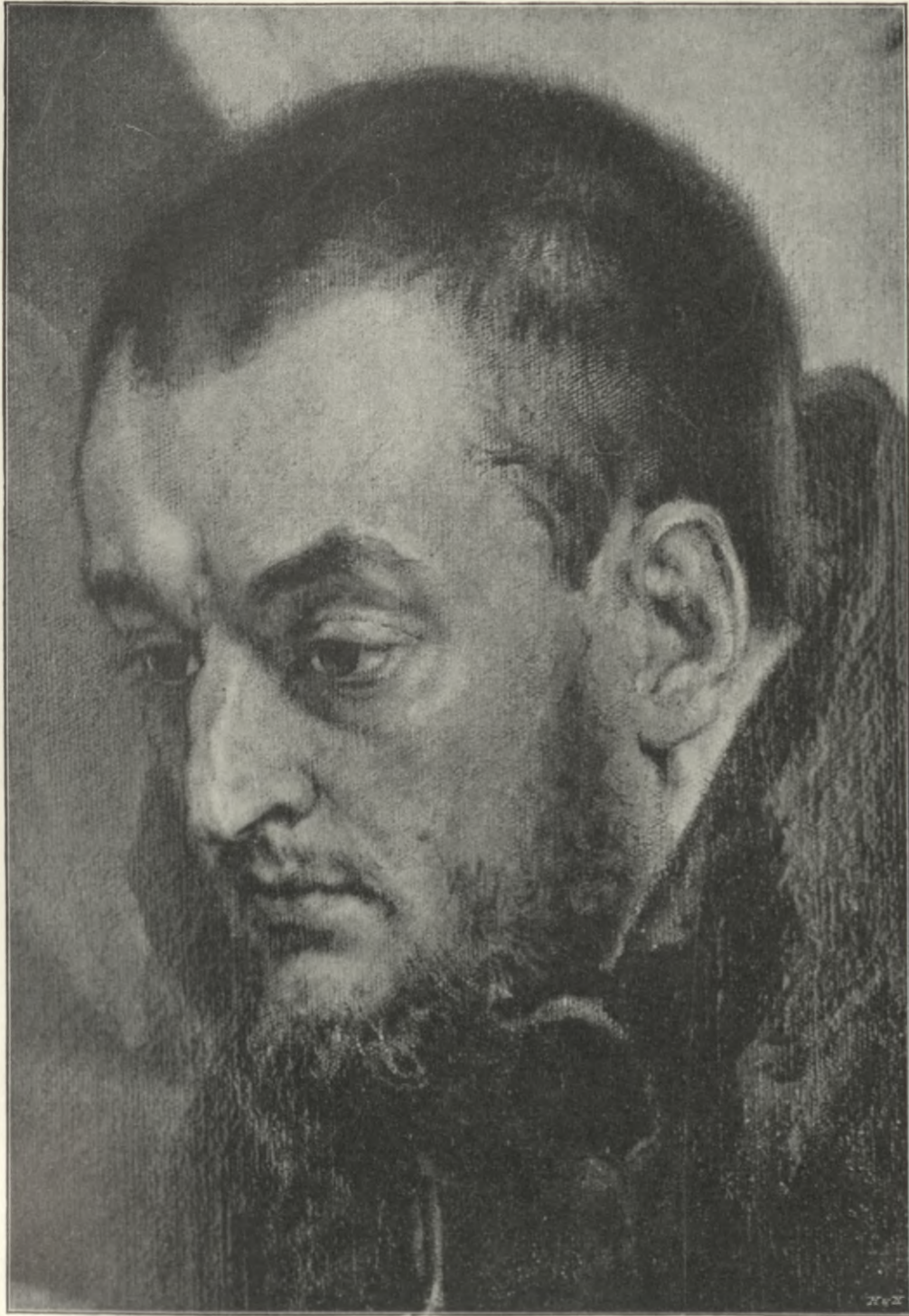


202. BATORY POD PSKOWEM IX: POSSEWIN.



TABL. XII. BATORY POD PSKOWEM, FRAGMENT: CHLEB I SÓL NA ZŁOTEJ MISIE.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



203. BATORY POD PSKOWEM X: POSSEWIN (GŁOWA).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



204. BATORY POD PSKOWEM XI: ZAMOYSKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



205. BATORY POD PSKOWEM XII: HARABURDA I BORNAMISSA.

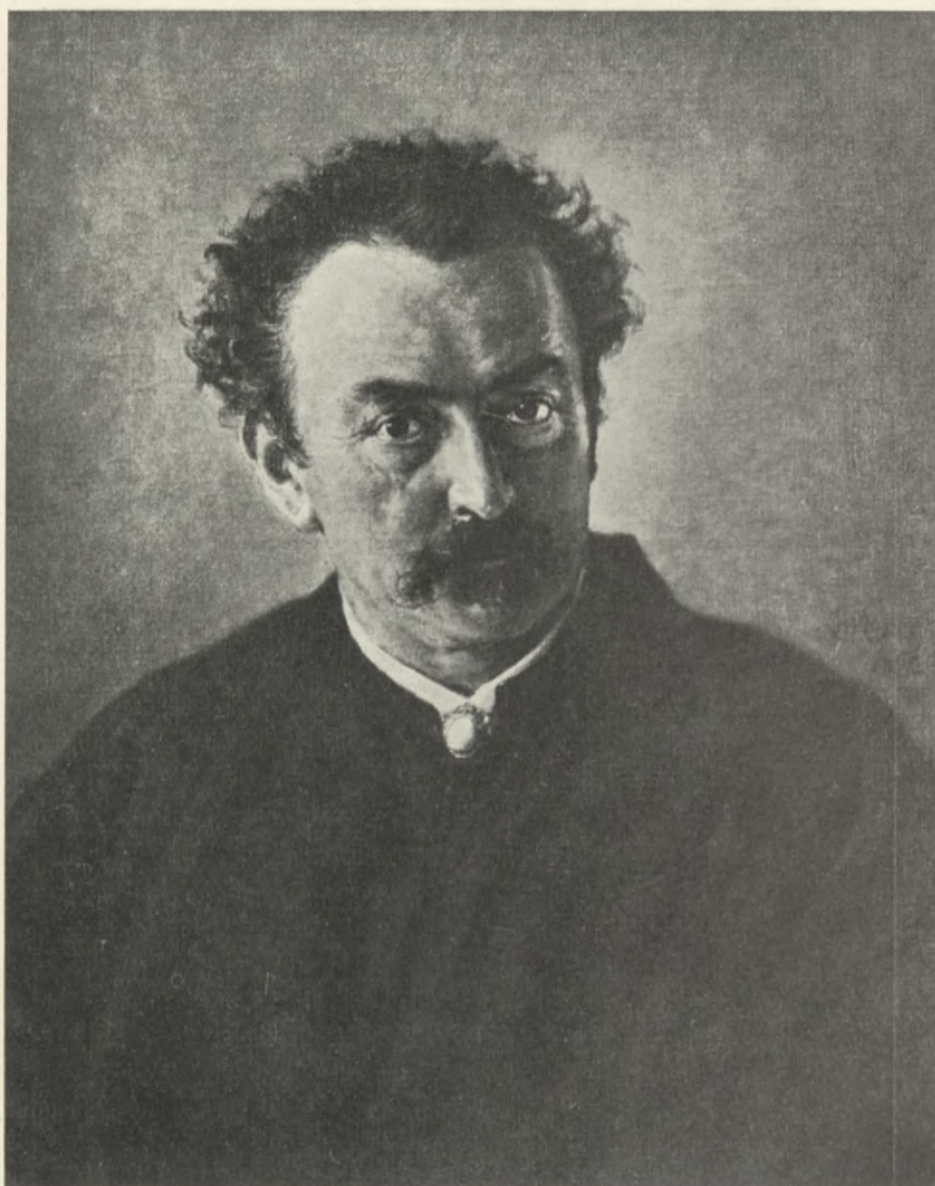
BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



206. BATORY POD PSKOWEM XIII: FRAGMENT ŚWITY POSELSKIEJ.

Tak, "Batory" jest charakterystycznym produktem zupełnie innej rasy i w tym także leży niewątpliwie jego doniosła wartość dla polskiej sztuki.

Ile drobnych "arcydzieł" składa się na całość "Batorego" — o tym świadczą najlepiej te nieliczne fragmenty, które mogę tu podać dla ilustracji tekstu. "Martwa natura" w postaci tacy z bochenkiem chleba i — niezauważona dotąd przez nikogo — procesja u bram miasta Pskowa nie należą z pewnością do podrzędnych wartości tego obrazu.



207. PORTRET H. GROPLERA (1872).

Wł.: Rodzina Jarońskich, Warszawa.

W czasie między "Batorym" (1871) a "Grunwaldem" (1878) powstaje nie tylko wiele portretów, ale także wiele dzieł o mniejszych wymiarach, mniej może popularnych, ale niemniej ważnych dla charakterystyki twórczości Matejki w drugim okresie jego życia, tj. w epoce największego rozkwitu jego talentu.

Są to utwory, pozbawione głębszej historiozoficznej idei, tym swobodniej za to pojęte, o tyle ciekawsze, że nie powstawały pod bezpośrednim nakazem dydaktycznego celu, pod wyraźnym impulsem społecznej tendencji.

Do tych dzieł należy m. i.: "Maćko Borkowic", rzecz o przejmującym wyrazie grozy



TABL. XIII. KOPERNIK, SZKIC (1871).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XIV. KONSTANTOWA HR. ZAMOYSKA (1871).

Wł.: Adam hr. Zamoyski, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA
MATERIALNY



208. PORTRET P. LUDWIKI GROPPEROWEJ (1872).

Wł.: Rodzina Jarońskich, Warszawa.

(1872), "Kopernik" — namalowany z powodu 400-lecia urodzin astronoma (1873) — wrzaskliwe w kolorycie a świetne w niektórych fragmentach: "Poświęcenie dzwonu Zygmunta" (1874), "Zabicie Przemysława w Rogoźnie" (1875), scena o wysokim dynamicznym napięciu, dalej heroiczny, rasowo polski "W. Wilczek" (1876), "Św. Stanisław, karcący Bolesława Śmiałego", "Bolesław Rogatka z Anną Dederen i z grajkiem" na tle śmiało rzuconego romantycznego pejzażu, oraz kolorystycznie całkowicie chybiona "Uczta Wierzyńska" (trzy ostatnie obrazy z r. 1877).

Zdumiewa nie tylko nadzwyczajna pracowitość artysty, nie tylko ogromnie rozległa skala jego historycznych zainteresowań i obfita różnorodność tematów — świadczy o niej dostatecznie dziejowa ich rozpiętość: od sceny z Bolesławem Śmiałym i św. Stanisławem w XI wieku aż po rok 1863 — ale nade wszystko wieloraki sposób malarskiego wypowiedzenia się, od pospolitej ilustracji historycznej anegdoty aż po nowoczesny zupełnie pejzaż, malowany z natury.

Zapewne, w wielu tych pracach powtarzają się znane już dotąd matejkowskie wady i błędy, tj. osobliwe znamiona właściwego mu stylu, ale występują też na jaw nowe wartości i zalety.

Już sam wykaz katalogowy dzieł Matejki z tego okresu lat 1871 do 1878 mówi nam bardzo wiele. Rzućmy tylko okiem:

W r. 1871	powstaje:	Stefan Batory (ukończenie obrazu rozpoczętego w r. 1869),
„ „ 1872	„	Utopiona w Bosforze (w r. 1880 replika tego obrazu),
	„	Widok Bebeku od strony Bosforu,
	„	Szkic do "Kopernika",
	„	Szkic do "Bitwy pod Grunwaldem",
	„	Maćko Borkowic (duży szkic ol. i mały wykończony obraz),
„ „ 1873	„	Astronom Kopernik czyli Rozmowa z Bogiem,
„ „ 1874	„	Szkic do "Iwana Groźnego",
	„	Poświęcenie Dzwonu Zygmunta,
	„	Hetman Ostafij Daszkiewicz,
	„	Szkic do "Hołdu Pruskiego",
	„	Dzieci króla Jagiełły z owdowiałą królową Zofią i opiekunem biskupem Oleśnickim,
„ „ 1875	„	Iwan Groźny,
	„	Zabicie Przemysława w r. 1296 w Rogoźnie,
	„	Wianki — Wiosna,
	„	Zesłanie N. Panny Marii,
	„	Szkic do "Wernyhory",
	„	Olejne studia koni, malowane w Krasiczynie, w Krzeszowicach i u siebie w Krzesławicach,
„ „ 1876	„	Wacław Wilczek z Czeszowa w r. 1468,
	„	Św. Ludwik, wybierający się na wyprawę krzyżową,
	„	Polonia — Z Psalmów Przyszłości (szkic),
„ „ 1877	„	Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego,
	„	Polonia — Z Psalmów Przyszłości (drugi szkic),
	„	Bolesław Rogatka z Anną Dederen i z grajkiem,
	„	Uczta u Wierzyńka,
„ „ 1878	„	Biskup Gamrat ze Stańczykiem,
	„	Bitwa pod Grunwaldem (ukończenie obrazu).



209. MAĆKO BORKOWIC (1873). SZKIC.

Wł.: August Iwański, Warszawa.

Niezależnie od tych obrazów i kompozycji, powstaje w tychże samych latach 1871 do 1878 cały cykl portretów męskich i kobiecych; a mianowicie w roku 1871: portret Antoniego Serafińskiego, portret Konstantowej hr. Zamoyskiej, portret dra Gilewskiego; w roku 1872: portret Henryka Gropplera, Ludwiki Gropplerowej, Marii Levittoux, portret dziewczynki; w roku 1873: portret p. Ciechońskiego, Tadeusza Okszy Orzechowskiego, Piotra hr. Moszyńskiego, pułkownika Łukasza Dobrzańskiego; w roku 1874: portret Marceliny ks. Czartoryskiej; w roku 1875: Adama ks. Sapiehy; w roku 1876: panny St. Serafińskiej ("Kasztelanka"); w roku 1877: Franciszka Matejki, ojca artysty; w roku 1878: Reni Matejkówny, córki artysty, zmarłej wkrótce po urodzeniu.

Beztroska podróż do Turcji, którą Matejko odbył wraz ze swą małżonką w jesieni 1872 roku — pozostawiła w twórczości artysty ślad tak odmienny od całego jego dorobku pod względem stylu, tematu, formy i kolorytu, że te dwa jego niewielkich wy-

miarów obrazy: "Utopienie sułtanki w Bosforze" i "Widok Bebeku" (namalowane równocześnie z portretami Ludwika i Henryka Gropplerów, których gościem był Matejko w Stambule), nie dadzą się zestawić z żadnym innym jego dziełem.

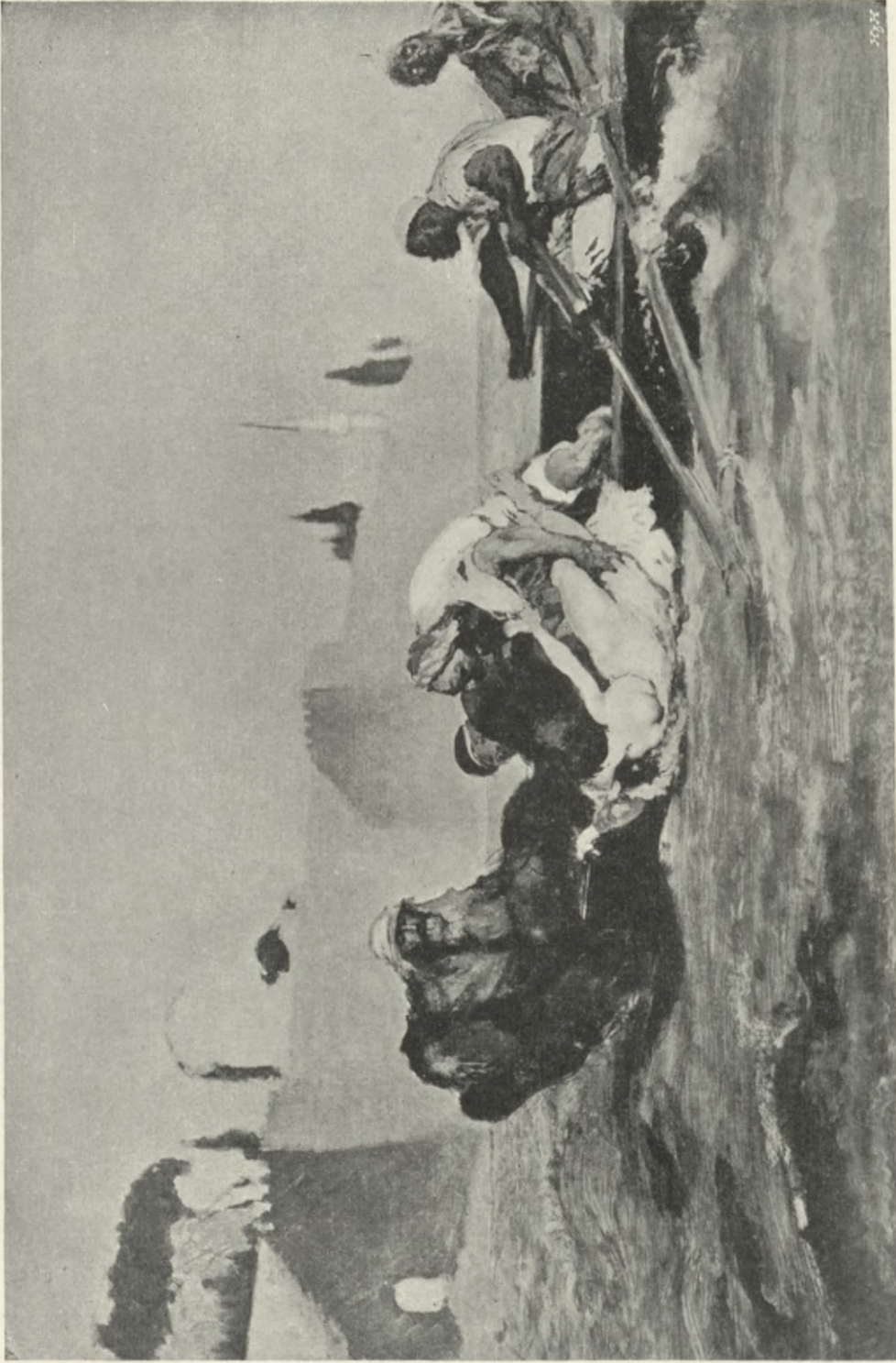
Jeden z tych obrazów, osnuty na tle jakiegoś opowiadania o niewiernej małżonce, którą sułtan kazał za karę w swej obecności utopić w morzu — to utwór czystej fantazji malarza, zasługujący na uwagę może tylko dlatego, że widzimy tam akt kobiecy, jedyny niemal jaki Matejko w ogóle namalował; wypadł on zresztą niezbyt szczęśliwie. Ale drugi obraz, to bezpretensjonalny, swobodnie potraktowany pejzaż nadmorski, o jasnej gamie dobrze ze sobą zharmonizowanych barw, pejzaż, który nader korzystnie świadczy o zmyśle kolorystycznym Matejki, o jego czysto malarskiej wrażliwości, która mogła tutaj przejawiać się zupełnie wyraźnie, gdyż nie krępowały jej żadne względy zewnętrzne, jak np. konieczność liczenia się z wiernym oddaniem barw lokalnych w poszczególnych elementach, składających się na całość obrazu.

Owa konieczność, której artysta dobrowolnie i łatwo się poddawał w wykończonych obrazach historycznych, psuła bardzo często nie tylko czysto malarską wartość jego kompozycji, ale i niweczyła zamierzoną przez niego ekspresję. Oto dowód i przykład naoczny: "Maćko Borkowic", w dużym szkicu, zaznaczonym konturami i zaledwie podmalowanym brązową farbą, przejmuje wprost do głębi swym wyrazem. Natomiast niewielki obrazek, drobiazgowo wykończony, w swych jasnych, pogodnych a niezestrojonych ze sobą kolorach — razi tylko brakiem jakiegokolwiek harmonii między kolorytem a nastrojem i tematem malowanej sceny, nie przejmuje nas wcale i nie pozwala nam domyślać się nawet z samego obrazu (a nie z jego tytułu) tego straszliwego wyroku, któremu musi poddać się nieszczęsny wojewoda poznański, M. Borkowic.

Obraz p. t. "Kopernik" spotkał się może z najmniejszym stosunkowo zrozumieniem. St. Tarnowski, który uważał, że "w twarzy Kopernika jest jakiś wyraz historycznego zapomnienia się, ale nie wyraz natchnienia, uniesienia, uszczęśliwienia", że to jest raczej "aktor, który patetyczną scenę gra, nie wielki człowiek, który wielką chwilę ma" — nie był w swym sądzie odosobniony.

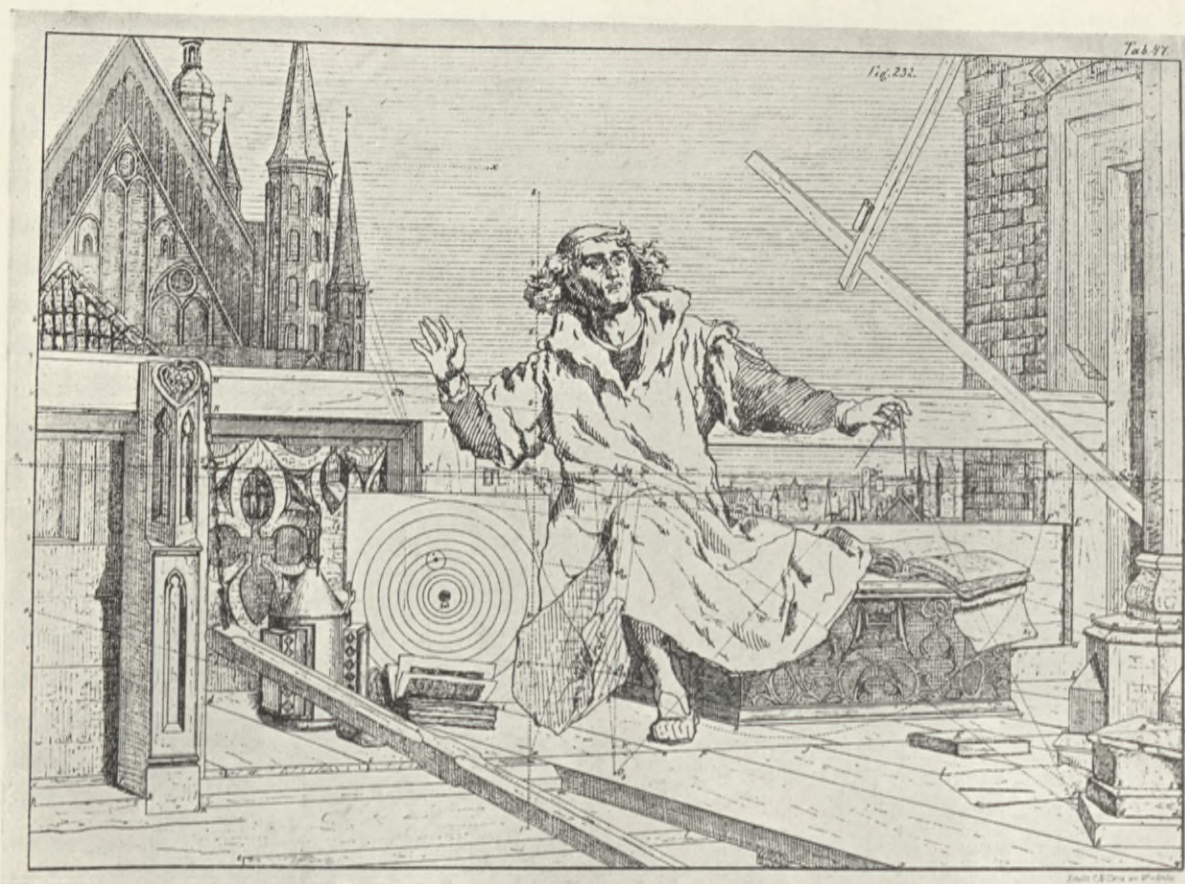
Otóż trzeba pamiętać, że obraz ten miał pierwotny tytuł: "Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem"! Kopernik w pojęciu Matejki, to nie był — jak chce Tarnowski: "wielki człowiek, który wielką chwilę ma" — ale to był skromny uczonec, który na tle dociekań i badań "obrotu ciał niebieskich" wzniósł się tak wysoko ponad poziom normalnych ludzkich rozumowań, że w chwili cudownej ekstazy mógł rozmawiać z samym Bogiem i drogą intuicji — wbrew dotychczasowym naukowym teoriom, sformułować zasadę obrotu ziemi naokoło słońca.

Więc nie należy zestawiać Kopernika ani z "wielkim człowiekiem", ani z historykiem czy aktorem, "który patetyczną scenę gra", ale raczej z którymś z Pańskich świętych, co w ekstazie z Panem Bogiem twarzą w twarz rozmawia. Trzeba wyraz fizjonomii Kopernika i jego pozornie bezradny, ekstatyczny gest wziąć w wymiarze choćby ekstazy św. Teresy w ujęciu Berniniego — wtedy stanie się on zrozumiały.



210. UTOPIONA W BOSFORZE (1872/1880).

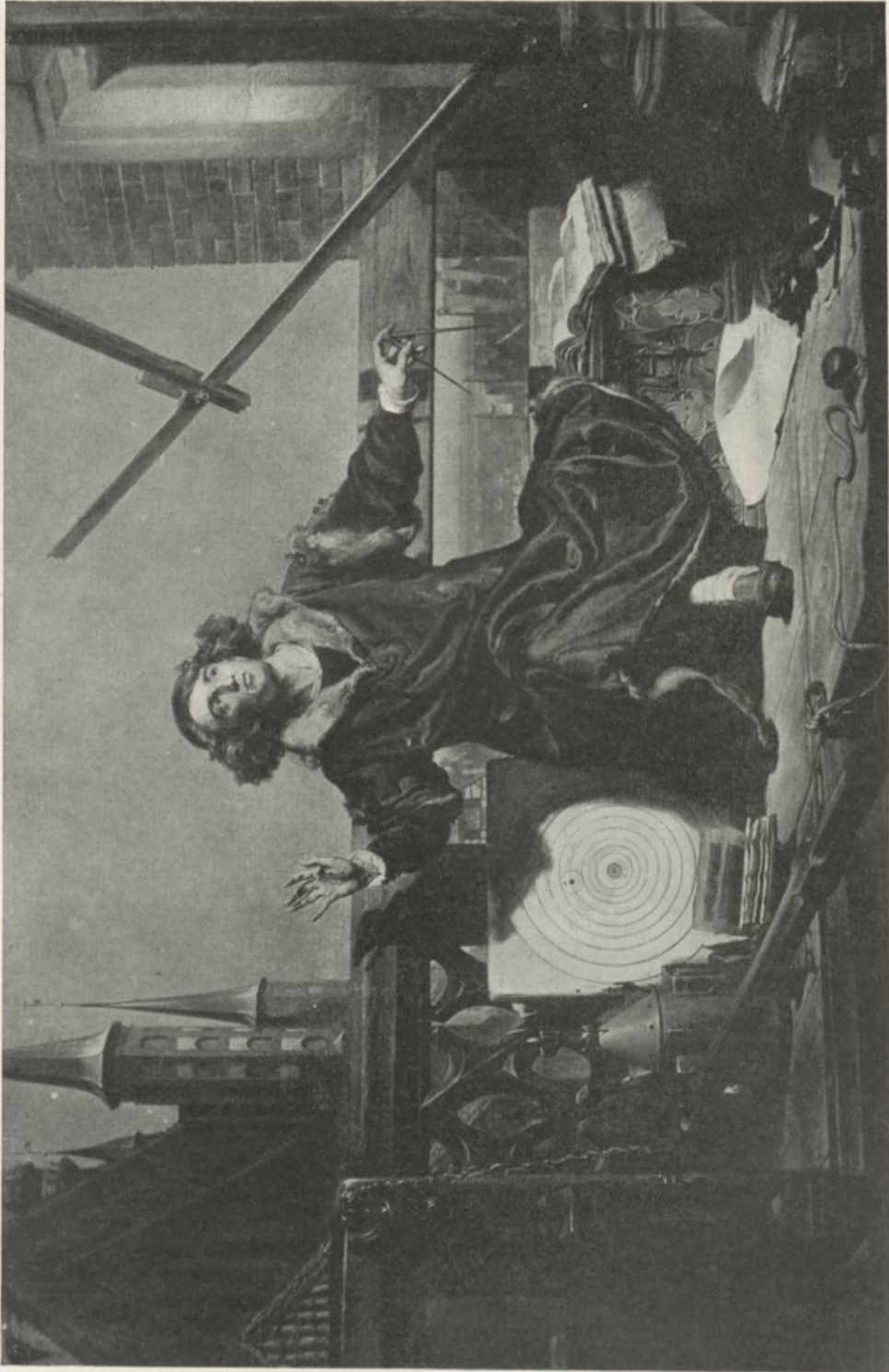
Wł.: Zbiory ś. p. Konstantego bar. Brunickiego, Lwów.



211. KOPERNIK. WYKRES Z PODRĘCZNIKA PERSPEKTYWY MAL. J. ROTTERA (1885).

Trzeba zerwać z postulatem naturalistycznej scenicznej gry z "teatralnym przeżywaniem", a zgodzić się na sur-realistyczną wizję, bo taki sposób interpretacji narzuca ów tytuł: "Rozmowa z Bogiem"!

W ciekawy sposób interpretuje "Kopernika" cytowany już lwowski krytyk Fr. Lutrzykowski, pisząc ("S. Batory", str. 19—20): "Malowidło to przedstawia nam chwilę, gdy Kopernik, po długich badaniach, przychodzi do jasnego a ostatecznego zrozumienia mechanizmu niebios... Jest to noc wielka i znamienita w szeregu wieków! Tej nocy myśl genialna dojrzała w duchu kapłana i mędrca. Jakby porwany w wyższe krainy istnienia, rzuca się na kolana, wyciąga ramiona do Tego, który tchnieniem miłości wypełnia otchłanie wszechbytu, a oko jego utkwione w te przestwory niezmierzone, w ten taniec i harmonię miliona światów, pała ogniem zachwyty, natchnienia, doskonałej wiedzy. Drugiej takiej twarzy nikt nie ujrzy między śmiertelnymi, twarzy dziwnej, młodej, czarstwej a tak głębokiej, na której żadnej cechy narodowej nie wyczytasz, żadnego miejscowego typu nie dojrzysz, która nie tyle do północnych, ile do południowych lub wschodnich szczepów zdaje się zbliżać... Osobistość ta stanowi cały rodzaj i całe oddzielne plemię sama dla siebie. Są to rysy realne i idealne zarazem, indywidualne i ogólne jedno-

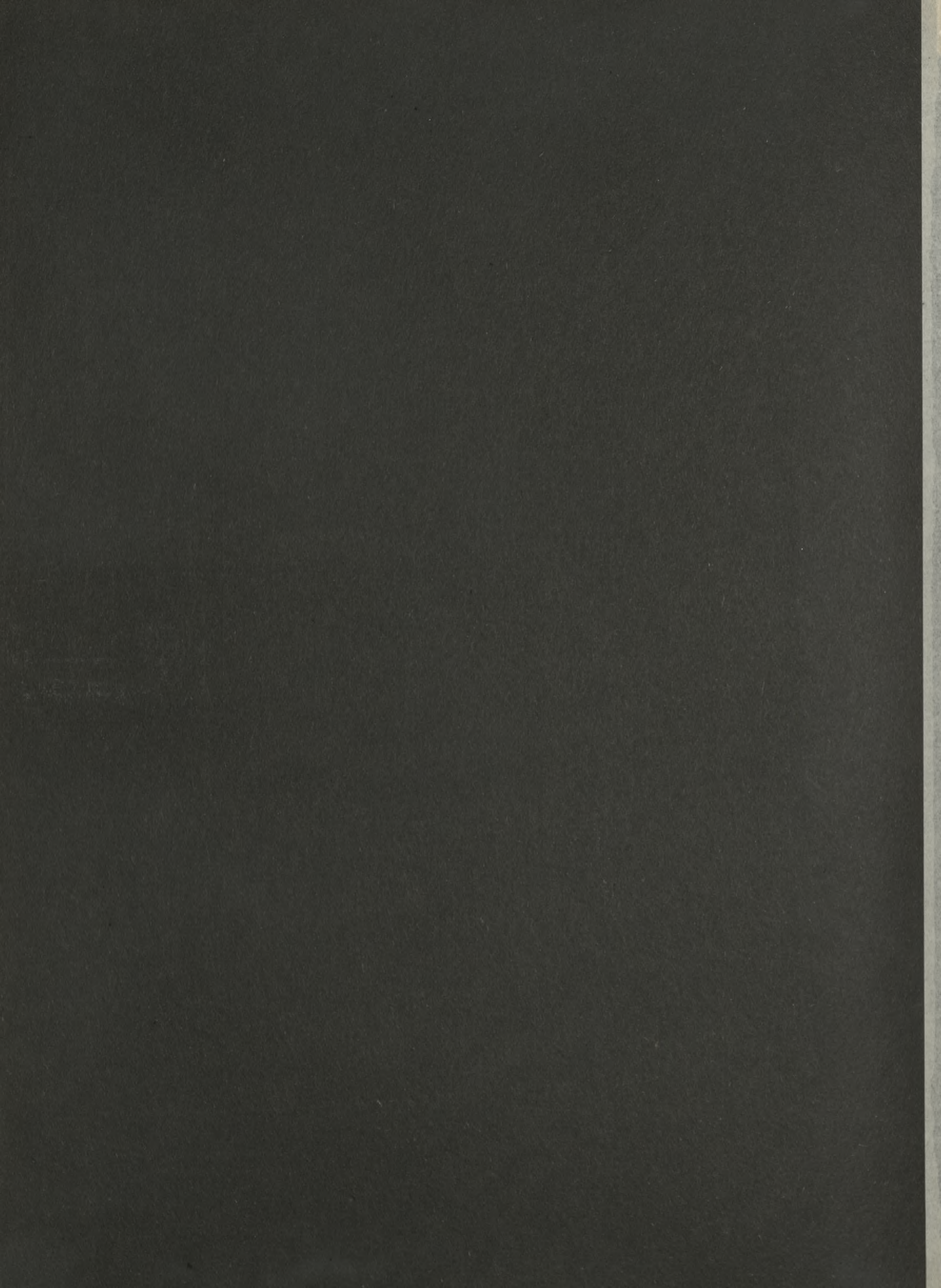


212. KOPERNIK (1873).

Uniwersytet Jag., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW







TABL. XVI. MAĆKO BORKOWIC (1873).
Wł.: Witold ks. Czartoryski, Pełkinie.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



213. KOŚCIELECKI I BETHMAN PODCZAS POŻARU
SALIN WIELICKICH (1879).
Muzeum Narodowe, Kraków.

cznie. Takiej głowy i takiej twarzy nie namalował ani Michał Anioł, ani Rafael, jest ona pomysłem wyłącznym, zagadką niedocieczoną polskiego mistrza, jego własnością i chwałą. W tych rysach przejętych olbrzymią potęgą życia wyraził artysta w języku sobie właściwym naturę i istotę geniuszu, który choć krwią i ciałem jest synem Polski, duchem jednak i ogromem wiedzy króluje nad całym rodzajem ludzkim i skupia w sobie jak w natężonym ognisku światło rozpięchłe w nieobjętych przestrzeniach przeszłości i przyszłości”.

Fizjonomię Kopernika — jak to stwierdził prof. Z. Batowski — w swym studium o „Wizerunkach Kopernika” (Toruń 1933) — opracował Matejko na podstawie szkicu J. Falcka, a to zarówno w rysunku swym na klocku drzeworytniczym jak i w obu koncepcjach, różnych co do niejednego szczegółu: szkicu z r. 1872 i ostatecznie wykończonego obrazu.

"Kopernik" — w którym (jak artysta pisał do żony 1 VIII 1872) "perspektywę jutro sprawdzać będziemy z Gryglewskim, przybyłym na parę dni z Warszawy" — posłużył prof. J. Rotterowi, autorowi "Podręcznika perspektywy malarskiej dla użytku artystów i techników" (Kraków 1885) za klasyczny przykład dzieła, co "ze względu na przedmioty, w których kreślenie perspektywiczne dokładnie da się sprawdzić, odpowiada ze wszech miar wymaganiom, tak teoretycznym jak i artystycznym" (str. 298); dlatego też autor podał w atlasie do swego podręcznika ów wykres obrazu, który tu reprodukuje w pomniejszeniu.

Raz jeszcze w "Dziejach cywilizacji w Polsce" skomponował Matejko postać Kopernika, tam jednak ujął ją nieco inaczej, nie wizyjnie, ale bardziej realistycznie i bardziej po malarsku.

Dla Matejki, urodzonego w Krakowie, rozmiłowanego w zabytkach przeszłości, głos Zygmuntowego dzwonu na wieży katedry wawelskiej miał po prostu mistyczne znaczenie. Wszakże on jeden, ten spiżowy dzwon, ufundowany przez króla Zygmunta Starego, nie był, jak inne zabytki, niemym tylko świadkiem najpiękniejszych dziejowych chwil złotego wieku, gdyż miał i zachował swój potężny głos, którym przemawiał do tych wszystkich, co umieli go słuchać. Od najwcześniejszych lat swoich słuchał go Matejko i snuł na tle zasłyszanych dźwięków marzenia o Polsce dawnej, wolnej i silnej, a marzenia te i wizje krystalizowały się potem w wyobraźni artysty w kształty zupełnie realne i przyoblekały się w barwne szaty historycznych jego kompozycji. Na krótko przed śmiercią, Matejko, zdając sobie już sprawę ze swego stanu, miał powiedzieć do żony te słowa: "Nie pozwól chować mnie na Skałce. — Ale gdyby mi Zygmunt mógł zadzwonić, to byłoby mi miło..."

Przejawem swoistego kultu artysty są dwie namalowane przez niego sceny, oparte na wątku, bezpośrednio związanym z dzwonem Zygmunta.

Jeszcze w okresie lat młodych powstał naszkicowany w r. 1862 obraz (wykończony dopiero w r. 1883), który przedstawiał "Zygmunta Starego, słuchającego dzwonu". W r. 1874 ukończył Matejko inny obraz pt. "Dzwon Zygmunta" i zaraz w następnym roku wystawił go w Paryżu, gdzie figurował w katalogu Salonu pod nazwą: *Baptême de la cloche en 1521*.

Opinie krytyki paryskiej są tak charakterystyczne dla francuskiej mentalności i francuskiej estetyki, a zarazem tak na ogół rzeczowe i słuszne, że warto bodaj kilka z nich poznać, zwłaszcza, iż sformułowane są nader jasno i dobitnie.

Anatol de Montaiglon pisał w *Gazette des Beaux Arts* (1 V 1875), w swym sprawozdaniu z Salonu:

"W roku zeszłym bodajże najwybitniejszy na Salonie obraz ("Batory") miał Polak p. Matejko. W tym roku p. Matejko daje temat podobny, różnica jest tylko w wielkości obrazu. Stosunkowo małe wymiary tej bardzo wielkiej rodzajowej kompozycji raczej potęgują jej wady, niż zalety. Widzimy tu tę samą przewagę żółtego tonu, ten sam nadmiar blasku, to samo nagromadzenie świetności, tę samą gmatwaninę postaci. Żeby



214. PORTRET PIOTRA HR. MOSZYŃSKIEGO (1873).

Wł.: Fr. hr. Pułowski, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



215. POSWIĘCENIE DZWONU ZYGMUNTA (1874).

Wł.: Róža ks. Czetwertyńska, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



216. POŚWIĘCENIE DZWONU ZYGMUNTA II: ROBOTNICY.

zobaczyć to dzieło we właściwej skali, należałoby je sobie wyobrazić w wielkości naturalnej, to jest w wymiarach, jakie miał obraz poprzedni; ujawniłoby ono wtedy swoją istotną miarę i swoją istotną wartość, a oku widza łatwiej byłoby się zatrzymać i na czymś spocząć. Kiedy obraz w ten sposób przekształcimy, powiększając go w myśli, zauważymy wszystkie zalety, których nie dostrzega się zrazu, wskutek jednolitego iskrzenia się blasku barw. Nie będą to wtedy tylko tkaniny; ruchy i głowy wyodrębnią całą swą różnorodność i charakter. Prawy róg obrazu, gdzie ludwisarz kieruje rzemieślnikami, wyjmującymi z formy wielki dzwon ze świeżego mosiądzu, błyszczącego, jak złoto, jest wskutek rodzaju ubrania robotników spokojniejszy; ubrania te nie mają szalonej migotliwości olśniewających strojów szlachty, to też ta część obrazu mniej oślepią i dłużej zatrzymuje uwagę.

„W temperamencie malarzkim p. Matejki są pewne cechy barbarzyńskie i wschodnie. Z zapalczywością marnotrawcy woli się on podniecać, niż hamować. Pociąga go nadmiar. Jest w nim dziwna mieszanina archaizmu i realizmu, brutalnej naiwności i niepokojnego wyrafinowania, z którą wiąże się lubowanie się w typach dzikich, doszukiwanie się niecodzienności, nadmiar elegancji rzucającej się w oczy, zamiłowanie w nieprzeciętności i pasja do rzeczy dziwacznych, zdumiewających oczy. Z tego wszystkiego wyłania się dzielny, bardzo indywidualny artysta, któremu nawet niepodobna życzyć



217. POŚWIĘCENIE DZWONU ZYGMUNTA I: PAŻ Z PSAMI.

pewnych zalet, gdyż te mogłyby zniweczyć właściwe jemu zalety, a te wymagają od niego przede wszystkim szerokiego rozmachu i pospiesznego malowania na wielkich płótnach. Dziwne jest, że w omawianym obrazie niektóre szczegóły, np. głowy, są wykonane z taką finezją. Jest to subtelna zręczność, do której artysta umie się uciec, nie poprzestając jednak na niej. Cięży mu ona, więc szybko powraca do szukania bez żadnych ograniczeń wysoce natężonego tonu, którego hałaśliwość go nie przeraża i w którym znajduje harmonię przez równomierne stosowanie nadmiaru. P. Matejko nie jest ani myślicielem, ani twórcą o określonym kierunku, jest to malarz świata realnego, ale w tej dziedzinie jest on bardzo tęgim rysownikiem i wykonawcą o wyjątkowych wprost zaletach”.

Gustave Le Vavas seur (*Le Français*, 24 V 1875) wyraził krótko taką opinię:

”Istnieje pewien rodzaj obrazów, który nie znosi zbyt wielkiego ciepła kolorytu. Popatrzcie na ”Chrzest dzwonu” p. Matejki; jest on wprost przerumieniony. Wydaje się, że treść obrazu wtłacza się tu do oczu, że słyszymy piekielne bicie tego nowego, tak błyszczącego dzwonu, który uderzeniem młota i swego serca zostanie obudzony po raz pierwszy. Kto może, niech zrozumie tę przeciwstawną pojęć: pierwszym odruchem widza, oglądającego obraz p. Matejki jest zatkanie sobie uszu. Zresztą cała ta gwałtowność, cały ten przesadny ton cechuje przeważnie prace artystów obcych. We Francji zachowuje się takt i umiar, a nawet kiedy dla brawury czy fantazji zdarzają się pewne odchylenia — powraca się zawsze do niego. Każdy Francuz ma smak, co jest najwyższą charakterystyczną zaletą, cechującą akademika”.

Paul Mantz (*Le Temps*, 4 VI 1875) pisał:

”Spróbujcie, o ile potraficie, zatrzymać się przed obrazem p. Matejki pt. ”Chrzest dzwonu w 1521 r.” Zapewne, p. Matejko nie jest pierwszym lepszym. Od 10 lat śle-



TABL. XVII. POŚWIĘCENIE DZWONU ZYGMUNTA, FRAGMENT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA I ARCHITECTURY



218. POŚWIĘCENIE DZWONU ZYGMUNTA III: FRAGMENT.

dzimy jego ciekawe usiłowanie odtwarzania historii; ale uczony artysta przesadza dziś swoje zalety do tego stopnia, że robi z nich wady; nagromadza szczegóły, a nadmiar drobnych ozdób przeszkadza w objęciu całości. W nowej kompozycji, którą nam nadesłał z Krakowa, zgromadził w pompatycznych strojach dworskich biskupów, szlachtę, ubraną w złotogłowy, usiane klejnotami i błyszczące w słońcu jakby kaskady drogocennych kamieni. Cały ten wspaniały tłum przybył, by uczestniczyć w chrzcie dzwonu, którego zmontowaniem zajmują się dzielni robotnicy. Ta grupa ludzi, która daje nam ukojenie przez swe łagodne tony, jest najlepszą częścią obrazu. Ruchy są dobrze podchwyczone, głowy żyjące jak portrety, dają zadowolenie, są nawet doskonałe, jeżeli się na nie patrzy oddzielnie. Ale w tym egzaltowanym malarstwie wszystko przemawia naraz; koloryt



219. ŚMIERĆ PRZEMYSŁAWA W ROGOŹNIE (1875).
Jugosł. Akademia Umiej., Zagrzeb.

ogólny jest nie do przyjęcia; czerwienie nie należą do jednej rodziny, żółtości nie znajdują się między sobą, wyskakując jedna przed drugą w swej impertynenckiej odrębności. Obraz, gdzie tyle talentu zmarnotrawiono w sposób szalony, jest dla oka prawdziwą męką”.

Tak, trudno zaprzeczyć, że „Dzwon Zygmunta”, który miał olśniewać wspaniałością barw i przez to podkreślać osobliwy wyraz radosnej chwili — jest kolorystycznym nieporozumieniem. Ale z drugiej strony, jak często w kompozycjach Matejki, są tam niektóre fragmenty tak świetne pod względem ekspresji i malarskiego ujęcia, że można je określić jedynie mianem arcydzieł.

„Zabicie Przemysława w Rogoźnie”, scena o wysokim dynamicznym napięciu, przedstawiona żywo i z umyślnym podkreśleniem dramatycznego momentu, działa na widza silnie i bezpośrednio, dzięki realistycznemu ujęciu motywu. Pomimo swej naturalnej zresztą, bo podyktowanej samym tematem, dynamiki, obraz ten nie odbiega od dość szablonowego typu analogicznych kompozycji szkoły romantycznej w różnych krajach: widzimy tu podobne użycie i wyzyskanie najrozmaitszych środków i efektów, podobne zastosowanie teatralnych rekwizytów; nie brak nawet na pierwszym planie przewróco-



220. OSTAFI DASZKIEWICZ (1874).

Wł.: St. Niedzielski, Śledziejowice.

nego stolka — znanego i oklepanego sposobu zaznaczania gwałtowności dramatycznej chwili dziejowej, skondensowanej w jednym momencie akcji, obranej za treść obrazu. Znać i tu jednak lwi pazur nie byle jakiego mistrza, w sile życiowej prawdy, w potędze ekspresji głównych postaci.

”Wacław Wilczek” — abstrahując od pełnego tytułu, który nam sugeruje, że to ten właśnie, a nie inny czeski bohater w określonym momencie historycznym XV wieku

i w określonym za pomocą tła architektonicznego miejscu — to kapitalnie namalowany, imaginowany portret jakiegoś wojownika, wielkodusznego człowieka, rycerza o potężnej mocy zbrojnego ramienia, dzielnego wodza, którego moglibyśmy śmiało wyobrazić sobie w jednym szeregu z Colleoniem czy Gattamelatą, gdyby tylko konia dosiadł.

Scena, przedstawiająca jak św. Stanisław karci króla Bolesława Śmiałego za różne jego przestępstwa — nie wywołuje zamierzonego przez artystę wrażenia; nie ma ona w sobie nic ani z grozy, ani z gwałtowności, jaka powinna by towarzyszyć starciu się dwu tak potężnych, a tak skrajnie przeciwstawiających się sobie indywidualności, nie znać w niej w ogóle żadnego dramatycznego napięcia. Gdyby nie podpis pod obrazem, jego tytuł, można by stanowczo interpretować treść tej kompozycji zgoła odmiennie. Obraz Matejki jako dzieło sztuki malarskiej jest bezsprzecznie lepszy, ale jako plastyczny odpowiednik obranego za temat wątku jest oczywiście słabszy od obrazu belgijskiego malarza Albrechta De Vriendta. Tematowy wątek jest analogiczny: u Matejki biskup potępia cudzołóżny związek Bolesława Śmiałego z Krasawicą i grozi mu potępieniem przez kościół; król (o potwornie narysowanych rękach) zdaje się bacznie lecz spokojnie słuchać przemówienia biskupa, a królewska kochanica dziwnie się zamyśla; ani ona, ani król, nie reaguje żywiej na to, co słyszy.

Na obrazie De Vriendta, bladym, pozbawionym charakteru i plastyki, nudnym w linii i w kolorystycznej plamie, moment charakterystyczny jest wprawdzie uzmysłowiony łatwym teatralnym gestem, ale gestem dobitnym, o wyraźnym znaczeniu: legat papieża Innocentego III, w otoczeniu biskupów, rzuca ekskomunikę na Boucharda d'Avesne za jego świętokradczy związek z Małgorzatą Flandryjską; nieszczęsny *baron hennuyer* — podobno za młodu wyświęcony na księdza — chwyta się w przerażeniu za głowę, a dostojna i na romantyczną modłę piękna pani Marguerite de Flandre dowodzi kościelnym dostojnikom, że Bouchard d'Avesne jest rzeczywiście jej prawowitym małżonkiem.

Z punktu widzenia samej artystycznej formy, jeśli zapomnimy o temacie i o zamiarze autora, obraz Matejki plastyką i ekspresją poszczególnych elementów kompozycji przewyższa konwencjonalny utwór De Vriendta w sposób widoczny już na pierwszy rzut oka.

Niewielki obrazek, który przedstawia ks. lignickiego Bolesława Łysego (przezwanego dla rogatej jego natury: Rogatką) na konnej przejażdżce z trzecią żoną Anną de Deden — czy też Dedern — i z towarzyszącym im grajkiem, to przede wszystkim świetnie, z pełnym i swobodnym artystycznym temperamentem namalowany pejzaż, z łanami kołyszącego się zboża, pod romantycznie chmurzącym się niebem. Ten drobny obrazek o dobrze zharmonizowanej kolorystycznej gamie, o nastroju pogodnej historycznej gawędy — to jeszcze jedno arcydzieło wśród pomniejszych prac Matejki.

Natomiast "Uczta Wierzyńka", przeciętna ilustracja do czytanki dla dzieci (ale w XIX wieku), typowy produkt *imagerie historique*, porażający oczy kakofonią barw, które mają świadczyć o kosztownej świetności kostiumów XV stulecia, wygląda na utwór jakiegoś trzeciorzędnego malarza niemieckiej szkoły romantycznej, kształcącego swój smak



221. WIOSNA — WIANKI (1875).
Wł.: Dr T. Kosch, Kraków.

kolorystyczny na najbardziej jaskrawych obrazach Albrechta Dürera czy jego miernych naśladowców. Trudno wprost pogodzić się z myślą, że i ta "Uczta Wierzyńka" jest utworem Matejki i to z najlepszej jego epoki, między "Batorym" a "Grunwaldem"...

Jeśli weźmie się pod uwagę rozmaite portrety Matejki, i to nie tylko te, które powstały w tym jednym okresie czasu (tj. w latach 1871 do 1878) — nabiera się ochoty



222. SZKIC DO "W. WILCZKA" (1876).

Dom Matejki, Kraków.

do powiedzenia paradoksu, że: wśród wielu dobrych obrazów historycznych twórcy "Batorego" niewątpliwie do najlepszych należą — portrety osób Matejce współczesnych! Portrety tych ludzi, których artysta znał osobiście, a którzy pozowali mu do portretu i których wizerunek, podobiznę tylko (a nie więcej) chciał namalować, czy to z przyjaźni, czy też na zamówienie. Do rzędu tych znakomitych dzieł zaliczmy jeszcze niektóre portrety imaginowane, bez względu na to jak się one nazywają: Maćko Borkowic, hetman Daszkiewicz, czy W. Wilczek, czy wreszcie liczne postacie historyczne na wielkich płótnach, malowane z pozującego żywego modelu, a transponowane tylko przez artystę do jakiegoś innego duchowego wymiaru. Na tę portretową indywidualizację głów w wielkich kompozycjach Matejki zwracała uwagę bardzo często nawet krytyka paryska, która nic nie wiedziała o tym, jaką drogą dochodzi artysta do tworzenia podobizn swych bohaterów, ani też o tym, czy mógł on w ogóle ściśle opierać się na jakimś, aż po XIX wiek dobrze zachowanym i wiernym materiale ikonograficznym.

Jak ucho człowieka reaguje np. na uderzenie — wrażeniem dźwięku, a oko — wrażeniem światła, tak Matejko na silniejsze wrażenia, które wywoływała w nim czy lektura, czy



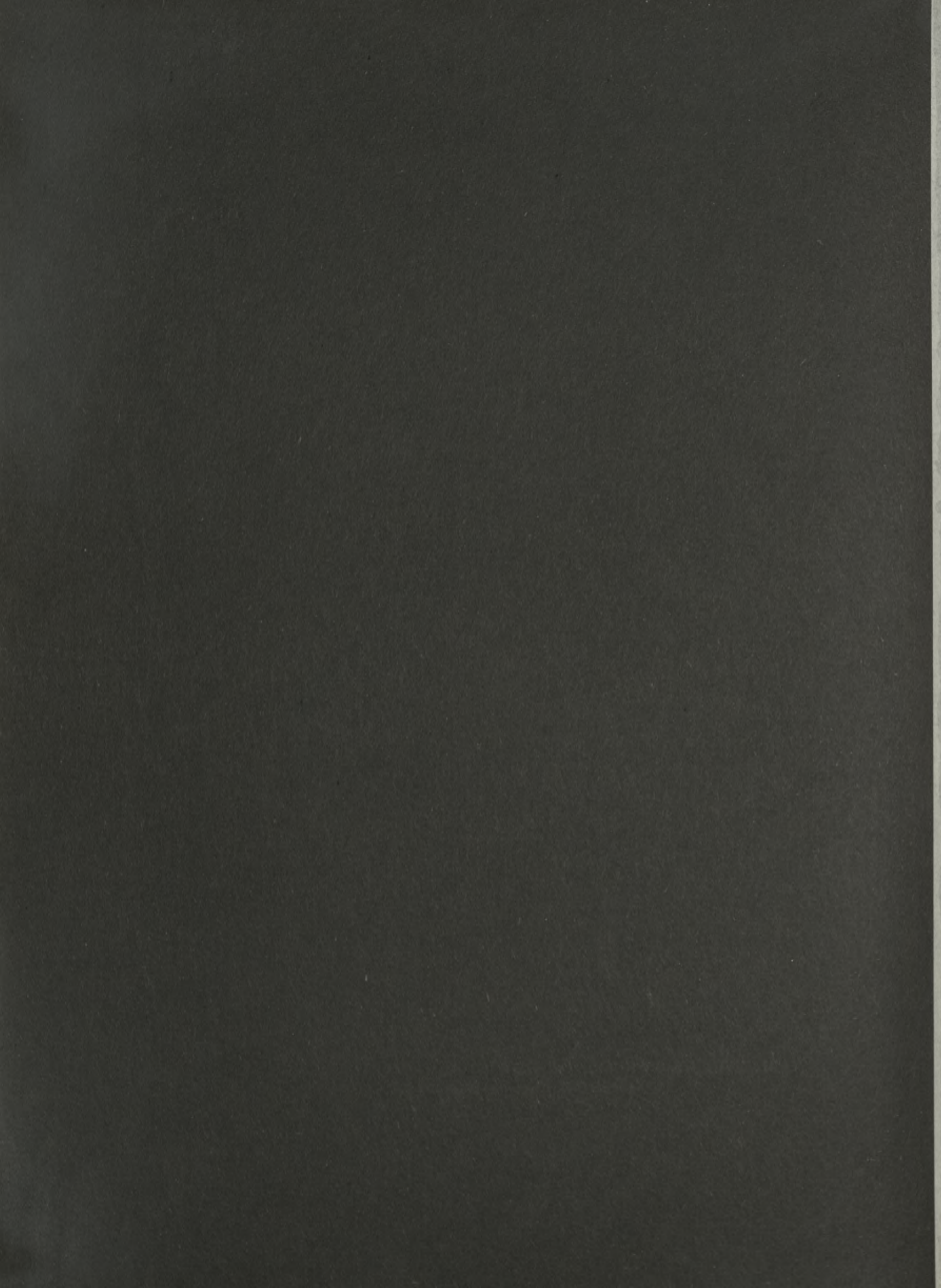
223. WACŁAW WILCZEK PODCZAS OBRONY KLASZTORU
W TRZEBICACH (1876).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

CENTRALNE BIURO BADAŃ I PRACY W KRAKOWIE
1940



TABL. XVIII. PA. PAULINA Z RADZIWIŁŁÓW CZARTORYSKA (1805).
Muzeum XX Czartoryskich, Kraków.





224. KASZTELANKA — PORTRET P. SERAFIŃSKIEJ (1876).

Wł.: Zbiory hr. Tarnowskich, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



225. SZKIC DO BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO (1877). RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

to oglądana przez niego żywa twarz ludzka — reagował wizją historycznego obrazu, mniej lub więcej geograficznie zlokalizowanego, a określonego co do epoki, czasu i dziejowego momentu.

Dlatego to ludzie współcześni, portretowani przez Matejkę, tak rzadko byli zadowoleni z swych portretów. Dlatego też tak często czytamy w książce St. Tarnowskiego, że portret tej lub innej osoby nie odpowiadał tym wyobrażeniom, jakie o niej miało najbliższe jej otoczenie. Artysta wyolbrzymiał na swój sposób charakter modela, nie dbał o pewne znamiona, zdaniem jego podrzędnej natury, nie liczył się z wdziękiem kobiet, z rasowymi a subtelnymi właściwościami twarzy czy ręki, tworzył na tle człowieka, pozującego mu do portretu — fantazje historyczne. Takim też jest np. portret kuzynki artysty p. Stanisławy Serafińskiej, który potem nazwano "Kasztelanką".

Zestawia się często postacie matejkowskie z postaciami Michelangela. Może dlatego, że są one bezsprzecznie podobne do siebie, jeśli idzie o potęgę wyrazu. Tak, ale ów wyraz nie jest u obu artystów oddany w ten sam sposób. U Michelangela całe ciało przedstawionej postaci nacechowane jest ekspresją. U Matejki natomiast nie tyle sama postać człowieka, jego ciało, ile raczej twarz, czasem — ale rzadko ręka, staje się kwintesen-



226. BOLESŁAW ŚMIAŁY I ŚW. STANISŁAW (1877).

cją wyrazu. U geniusza renesansu podstawowa zasada idealizacji ludzkiej fizjonomii sprzeciwiała się indywidualizacji osobowej i portretowej. Matejko, pomimo przyświecającej mu zwykle historiozoficznej idei, nie idealizuje swych postaci, ale nadaje im wyraźne cechy portretowe, tj. silnie zindywidualizowane i zazwyczaj bardzo pogłębione pod względem duchowym.

Tą swoją odrębną cechą różni się Matejko zarówno od mistrzów późnego baroku, od tzw. barokowych manierystów, tj. malarzy, naśladowujących charakterystyczne, ale zewnętrzne tylko znamiona sztuki Michelangela i Rafaela, z ostatniej jego epoki, których postacie obywają się na ogół bez jakiegokolwiek psychicznego pogłębienia, gdyż o to nie chodziło — jak i od malarzy szkoły romantycznej XIX wieku.

I nie tylko tym różnił się Matejko od współczesnych mu, albo też wyprzedzających go w czasie — malarzy historycznych romantycznego kierunku.

Od szkoły monachijskiej odbiega nasz artysta całkowicie i staje wprost na odmiennym biegunie.

Za artystyczne *credo* historycznych malarzy monachijskich możemy śmiało uważać opinię, jaką Julius Schnorr von Carolsfeld wypowiedział oficjalnie w piśmie swym do monachijskiej Akademii (z dnia 10 listopada 1843) na temat owych dwu historycznych kompozycji, Biefve'a i Gallait'a, które w całych Niemczech artystycznych owej epoki tak piorunujące wywarły wrażenie (por. reprodukcje nr 25 i 26).



227. A. DEVRIENDT (1877): WYKLĘCIE BOUCHARD'A D'AVESNE 1215.
Musée d'Art moderne, Bruksela (Fot. Studio Stone).

Pismo v. Carolsfelda wywołane zostało prośbą rządu belgijskiego pod adresem Akademii w Monachium, aby ta zechciała wypowiedzieć swój fachowy sąd o obu obrazach Biefve'a i Gallait'a, cieszących się wszędzie tak wielkim uznaniem.

Otóż Julius Schnorr von Carolsfeld, uznając pierwszorzędne kolorystyczne zalety obu obrazów, zalety — jak sam otwarcie mówi — obce szkole monachijskiej, stwierdza zarazem, że w obrazach tych zamiast poezji i idei, główną rolę gra: portret i prawda modela. Monachijski profesor podziwia wprawdzie mistrzowskie *métier* malarskie belgijskich artystów (zwłaszcza Gallait'a), ale zarzuca im, że ich dzieła pozbawione są tego pierwiastka, który stanowi podstawę i właściwą istotę twórczej czynności artysty, tj. idei. Zdaniem jego ta idea właśnie powinna przyświecać całej robocie i wpływać bezpośrednio na takie a nie inne ukształtowanie malarskiej kompozycji. Malarz winien zerwać z modelem i portretem, a być posłusznym naczelnej idei i w myśl jej wymagań idealizować swój temat.

Gdyby te belgijskie obrazy pozbawić efektów barwy i sztucznego światła, a treść tj. temat ich przedstawić samym tylko konturem, cóż pozostałoby z nich poza pewnymi malarskimi zaletami rzemiosła? — zapytuje v. Carolsfeld. Gdzież jest idea? I dodaje ponadto, że nie należy mieszać kompozycji, jako ideowo-twórczej czynności artysty, z malarskim *arrangement* składowych części obrazu.

Jest rzeczą oczywistą, że zarzuty te daleko bardziej jeszcze można zastosować do



228. ŚW. LUDWIK, WYBIERAJĄCY SIĘ NA
WYPRAWĘ KRZYŻOWĄ (1876).

Wł.: Zofia Spokorny, Warszawa.

Matejki, aniżeli do obu belgijskich malarzy, których obrazy, choć ogromnie różne od idealizacji w guście monachijskim, wydają się nam dzisiaj nie tak znowu przesadnie realistyczne, tj. oparte na portrecie i prawdzie modelu. Jakże im daleko do przejmującego prawdą i ekspresją stylu matejkowskich kompozycji!

Nie idealizacja, nie abstrakcja i nie akademicki konwenans oparty na klasycznym



229. BOLESŁAW ROGATKA Z ANNA DEDEREN I GRAJKIEM (1877).

Wł.: G. Wertheim, Warszawa.

kanonie tzw. piękna, lecz właśnie realistyczna prawda, konkretyzacja i indywidualizacja posunięta, być może, aż do przesady, aż poza granice dopuszczalnej charakterystyki, bo aż do brzydoty (wedle estetyki np. St. Tarnowskiego) — stanowi podstawową zasadę stylu Matejki.

”A kiedy już o realizmie mowa — pisze St. Tarnowski, omawiając ”Rejtana” (str. 133—134) — to pozwolimy sobie zapytać, co powoduje artystę do wybierania często typów nieestetycznych? Że typ brzydki i nieszlachetny może mu być często potrzebnym, to pojmujemy zupełnie, ale dlaczego charakterystycznej zresztą głowie zostawiać przypadłości, które ją szpecą, nie dodają jej wcale charakteru? Dlaczego np. Zborowski ma nos czerwony jak pijak? Czy to dla piękności, czy dla potrzeby? Dlaczego Radziwiłł ma takie powieki grube i mięjsze? Czy to dla estetycznego, czy dla dramatycznego efektu, czy dla psychologicznej logiki i prawdy? Rzeczy brzydkie potrzebne i usprawiedliwione ro-

zumieją się i tłumaczą, ale brzydkie i niekonieczne nie mają prawa do bytu w obrazie i zawsze razić muszą zmysł artystyczny i estetyczne uczucia”.

O ileż trafniej odczuł i zrozumiał styl Matejki na 25 lat prawie przed St. Tarnowskim, ów nieoceniony lwowski krytyk Fr. Lutrzykowski, który zresztą nie był, ani zaślepionym wielbicielem Matejki, ani też programowym zwolennikiem realizmu w sztuce, a który otwarcie np. przyznawał wyższość H. Rodakowskiemu nad Matejką, stwierdzając m. i., że jedność kompozycji „Wojny kokoszej” jest o wiele lepsza, aniżeli w „Batorym”.

Koloryt obu naszych mistrzów scharakteryzował on w tych słowach: „p. Rodakowski, zwolennik francuskiego wdzięku, szuka motywów ładnych, nadobnych, nawet manierowanych; p. Matejko, geniusz rodzimy, domorosły, nie dba o pięknotki, a kocha li heroiczne typy, li wstrząsające węzły dziejowego dramatu. Ta sprzeczność dwóch natur objawia się w samym kolorycie. Farba p. Rodakowskiego, niewymownie sympatyczna, schlebiająca, powiedziałabym pachnąca, zaleca się sielankowym ciepłem, majową świeżością, dziwnie delikatną harmonią; koloryt p. Matejki jasny, ognisty, wrzący, ale nieco szorstki, niekiedy jaskrawy, podoba sobie w nieustraszonych skokach, jakby obrachowanych na wywołanie umyślnego rozdźwięku”.

Jeszcze ciekawsza jest jego opinia — zwłaszcza jeśli zważymy, że wypowiedziana była we Lwowie, w roku 1873 — na temat *piękna* matejkowskich postaci:

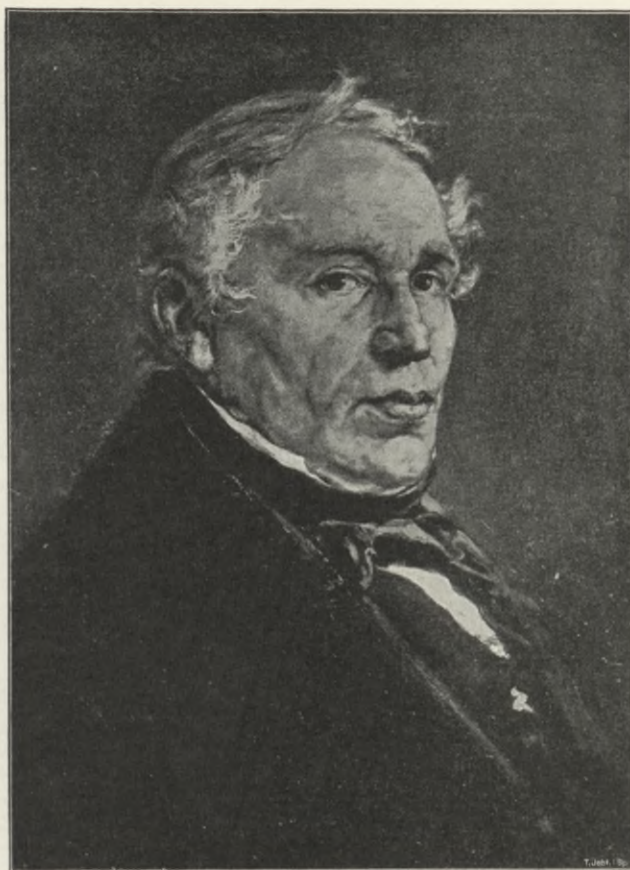
”Piękność!... Pojęcie piękności jest jednym z najbardziej nieokreślonych, z najbardziej nieuchwytnych, powiedziałabym nawet kapryśnych, jakie istnieją w mowie ludzkiej. Kochamy ją wszyscy, pożądamy jej, unosimy się nad nią; a jednak najczęściej się zdarza, że zupełnie różne znaczenie podkładamy pod ten wyraz. Jeśli, jak to powszechnie dzisiaj bywa, przez piękność rozumiemy wyszukaną wykwintność kształtów i delikatność formy obok miodowej słodyczy uśmiechu i mlecznej białości cery; jeśli to słowo przedstawia naszej wyobraźni pewne schematyczne proporcje części do całości, pewną konwencjonalną elegancję postawy i gestu obok uczonego sentymentalizmu twarzy, subtelnej kokieterii spojrzenia i udanej naiwności obyczajaju: — to, wyznaję, kto tak trzyma o piękności, niech się nie zbliża przed utwory Matejki, bo nie uniknie gorzkiego rozczarowania. Tych wszystkich *śliczności* nienawidzi nasz malarz. Już ta sama okoliczność może uderzyć uwagę, że na jego obrazach nie ma prawie figur niewieścich, a skoro się przypadkiem znajdzie jaka, będzie to najczęściej poważna i podeszła lady matrona. Talent ten jest szerszego zakroju, wspanialszego polotu. *Wielkość, siła, potęga, majestat* — oto są pierwiastki jego piękności. Powaga i dostojność publicznego męża, świętość obowiązku i ofiary, nieczne oblicze przeniewierstwa, a przy tym nieubłagana energia dziejowego dramatu: — takie jest koło zaczarowane, w którym serce jego przebywa z rozkoszą, nie tylko przebywa, lecz skupia, porównywa i tworzy. Nie tyle z Mickiewiczem duch jego jest w pokrewieństwie, ile z Szekspirem i Dantem, a pędzel jego całkiem niepodobny do Correggia lub Rafaela, żywo nam przypomina Michała Anioła, a może poniekąd i Rubensa”.



230. UCZTA U WIERZYŃKA (1877).

Wł.: Al. Hermanowa, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



231. PORTRET OJCA ARTYSTY (1877).

Wł.: Z. Ehrenpreisowa, Kraków.

W stosunku do historycznych malarzy francuskich doby romantycznej, postawa twórcza i zasada sztuki Matejki jest też różna.

Z romantykami francuskimi łączy wprawdzie naszego artystę ucieczka od życia współczesnego, rozczytywanie się w dziełach historycznej treści oraz pociąg do zabytków, do archeologii. Ale dzieli go od nich bardzo wiele. Kiedy Delacroix ilustrował np. (w rycinach, nie w obrazach) Fausta, Hamleta, Goetza von Berlichingen, utwory W. Scotta czy Byrona, to dlatego, że pociągała go romantyczna atmosfera tych dzieł, która ożywczo i pobudzająco oddziaływała na jego fantazję. Ani Delacroix jednak, ani Devéria, czy Descamps nie przejmował się w gruncie rzeczy literacką treścią, ideą, robił to tylko A. Scheffer. Wiemy też, że nawet Delaroche, który chciał wzruszać innych, pozostawał wobec tematu swych obrazów całkowicie obojętny, gdyż nie widział powodu, dlaczego by np. on sam miał głęboko przeżywać czy opłakiwać śmierć angielskiej królowej Elżbiety, Jane Grey, Strafforda, albo wraz z Cromwellem dumać nad trumną Karola I, czy też drzeć o życie "Dzieci Edwarda".

U Matejki inaczej: większość jego historycznych tematów związana była najściślej z najgłębszymi pokładami jego duszy: patriotyczna idea, dla której żył i tworzył, decy-

dowała zazwyczaj o wyborze takiego lub innego tematu, a nie szukanie malowniczości, szukanie pretekstu do obrazu, w którym by drogą swobodnego przedstawienia nowej i odmiennej treści można było wyładować swą pasję malarską. Tak postępowali Francuzi, ale nie Matejko.

Kiedy Charlet np. kazał swym uczniom malować stare okazy broni, hełmy, zbroje, jedwabie i aksamity, to tylko po to, aby na tego rodzaju *martwej naturze* wykształcić ich malarskie oko, a nawet nie dla pogłębienia ich archeologiczno-zabytkowej wiedzy.

Dla Matejki każdy drobiazg, każdy kawałek starej materii, a cóż dopiero oryginalne przedmioty zabytkowe, jak broń, pieczęć, medal czy wyroby dawnego artystycznego przemysłu i rzemiosła — to były święte narodowe relikwie, pamiątki Polski niepodległej. Odczytywał z nich dawne dzieje, zamierzchną przeszłość, wkładał cały zasób swego uczucia i swej wiedzy w możliwie wierne i ścisłe ich odtwarzanie, bo pragnął w ten sposób ewokować to co było, a umarło, to o czym śnił i marzył, to, za czym tęsknił i płakał.

*

W r. 1872 rozpoczyna Matejko serię prac przygotowawczych do realizacji zamierzenia na niecodzienną skalę, a mianowicie "Bitwy pod Grunwaldem". Pomysł ten zajmował już od dawna wyobraźnię artysty, czego dowodem: "Władysław Jagiełło z Witoldem, modlący się przed bitwą" — młodzieńczy utwór z r. 1855 — oraz akwarela: "Jagiełło na poboju" z r. 1861.

W liście do żony (1 VIII 1872) pisze: "Maluję sporą szkicę do Grunwaldu, na inaugurację nowego mieszkania, albowiem chciałbym nie zalegać pola a korzystać z obszaru nowej pracowni. Obraz bitwy grunwaldzkiej wnosząc z szkicy będzie wynosił mniej więcej 12 łokci wzdłuż a najmniej 7 łokci na wysokość przestrzeni".

Okazało się potem, że "obszar nowej pracowni" nie był dostatecznie wielki i we wrześniu 1878 r. trzeba było obraz przenieść dla ostatecznego wykończenia do sali krakowskiego ratusza.

Prace przygotowawcze do "Grunwaldu" polegały nie tylko na zwykłych u Matejki studiach historycznych (dawne kroniki) i zabytkowych. Należało jeszcze przestudować gruntownie konie w ruchu, skoro miały one w obrazie bitwy zająć dość poczesne miejsce, należało również zapoznać się z terenem, ażeby móc sobie odtworzyć realnie scenę walki nie poprzestając na pomyśle, zawieszonym w powietrzu.

Toteż konie studiował Matejko dokładnie — jak świadczą zachowane jego studia olejne — nie tylko w Krakowie, ale i w Krzeszowicach, i w Gunniskach, i w Krasicy, i u siebie na wsi w Krzesławicach. Studia te kontynuuje potem dla obrazu "Sobieskiego pod Wiedniem".

W r. 1877 artysta odbywa dłuższą podróż, jedzie do Warszawy, zatrzymuje się potem w Waplewie, zwiedza Malborg, pola Grunwaldu i Tannenbergu, poznaje Toruń i Gdańsk.



232. P. P. RUBENS (Z LEONARDA): BITWA POD ANGHIARI. RYS. KREDKĄ, PIÓRKIEM I TUSZEM.
Paryż, Louvre.

Wróciwszy do Krakowa — artysta przemalowuje obraz, bardzo już daleko posunięty. Przemalowuje, tzn. mnóstwo rzeczy zmienia, wiele szczegółów uzupełnia, wiele nowych dodaje.

Wrodzony Matejce a niepohamowany głębszą artystyczną kulturą instynkt malarzski parł go do tego, ażeby z całą pasją uplastyczyć każdy kształt, ażeby olśnić widza barwnością drobnych nawet szczegółów, co, w ostatecznym rezultacie psuło jego wizję, zbyt wiązało ją z ziemią i odbierało jej bardzo wiele z zamierzonego wyrazu.

Jak zwykle tak i tym razem nie wyszło to obrazowi na dobre. Poucza o tym najlepiej zestawienie gotowego obrazu z istniejącą w Domu Matejki fotografią Szuberta, na której widać "Grunwald" w poprzedniej koncepcji. Zestawienia tego dokonał świeżo dr E. Łepkowski i opisał dokładnie jego wyniki.

"Największy" obraz Matejki — jak ironicznie nazwał "Grunwald" St. Witkiewicz — stał się też powodem największych i najsilniejszych zarzutów, stawianych Matejce jako malarzowi. Zarzuty te, zarówno Witkiewicza jak St. Tarnowskiego, jak wielu innych krytyków, były jednak formułowane ze stanowiska naturalizmu, tak jak gdyby założeniem Matejki było możliwie wierne oddanie rzeczywistości.



233. BITWA POD GRUNWALDEM (1878).

Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa.

Otóż abstrahując już od tego, że malarz historyczny nigdy swej "przedmiotowej rzeczywistości" nie widzi, bo jej widzieć nie może, a używa co najwyżej modeli figur i przedmiotów jako środków pomocniczych, Matejko był twórcą-wizjonerem, był ekspresjonistą, a nie naturalistą, posługiwał się zaś realnymi kształtami osób i rzeczy tylko jako środkiem do ucieleśnienia swej wizji, po to, ażeby móc dać widzowi pełną iluzję historycznej konkretnej rzeczywistości.

Artysta w trakcie roboty zapominał po prostu o swoim zasadniczym, istotnym celu, jaki sztuce swej stawiał, a dawał porwać się malarskiemu temperamentowi, jak gdyby chciał być naturalistycznym malarzem "martwej natury" (tj. różnych historycznych akcesoriów), jak gdyby podstawą jego twórczości — wedle błędnej opinii Witkiewicza — było "dążenie do opanowania prawdy, życia w malarstwie".

Tymczasem tak nie było.

Dlatego i na "Grunwald" trzeba patrzeć inaczej: nie jak na próbę możliwie wiernego odtworzenia rzeczywistości w r. 1410 rozegranej batalii, ale jak na osobliwą wizję starcia się w śmiertelnych zapasach dwóch światów: potęgi krzyżackiej ze sprzymierzoną Polską i Litwą.

Tym się tłumaczą te liczne "błędy", i te "naiwne uchybienia", które tak raziły i razią po dziś dzień niejednego widza.

Chociażby np. ta "kardynalna pomyłka": ks. Witold nie zauważa zupełnie, co się obok niego dzieje, nie widzi w. mistrza, a sam na wspinającym się koniu, wypuściwszy cugle z ręki, leci gdzieś w dal przed siebie jak zaślepieniec!

A przecież byle stajenny mógłby poinformować Matejkę przy tylu okazjach studiów koni w ruchu, gdyby artysta sam tego nie wiedział, że koń, nie trzymany za cugle, zwłaszcza w skoku, niechybnie musi paść, a lekkomyślny jeździec, trzymający w rękach i miecz i tarczę — z konia zlecieć!...



234. JACIEŁŁO NA POBOJOWISKU (1861). AKWARELA.

Dom Matejki, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XIX. BITWA POD GRUNWALDEM, FRAGMENT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



235. BITWA POD GRUNWALDEM I: FRAGMENT.

Błąd Matejki i to duży, polega na czym innym: na tym, że nie umiał powściągnąć i opanować swej pasji starożytniczej i malarskiej zarazem, że wszystkie fragmenty olbrzymiego płótna (bo nawet Jagiełłę ze świtą na tle drzew, na ostatnim planie) namalował jednakowo dokładnie, że nadmiarem szczegółów zabił jednolitość wyrazu, a jaskrawymi plamami barw lokalnych, wyrywających się tu i ówdzie bez żadnej racji artystycznej — zabił obraz jako kolorystycznie scharmonizowaną całość.

Nie chcę tu znowu nużyć analizą kolorystycznej strony "Grunwaldu", więc nie wdając się w szczegóły zaznaczę tylko, iż zestawienia np. kolorów: zielonego z niebieskim (np. zielonych pawich piór z niebieskim płaszczem), czerwonego z żółtym itd. oraz napotykanie tu i ówdzie czerwone kaptury, nie liczące się z barwą sąsiadującą, są tak dla oka przykre, że obraz ten, zwłaszcza oglądany z większej odległości — robi wprost odrażające wrażenie pod względem zestroju barw.

Te ujemne strony kolorytu "Grunwaldu" występują na jaw jeszcze silniej w lichej barwnej reprodukcji, w której — niestety — obraz ten był rozpowszechniony.

A jednak mimo wszystko, tzn. pomimo zbytńskiego realizmu, nadmiaru szczegółów, złego kolorytu i braku artystycznego umiaru, czyli sztuki wyrzeczenia się, pomimo braku stopniowania w użyciu środków wyrazu, "Grunwald" jest najpotężniejszą wizją, na jaką w ogóle zdobył się Matejko.

Maksimum ekspresji, jaką artysta zdołał zakłąć nie tylko w twarzach wojowników stron obu, ale w ruchu i geście, w napięciu przejących się mięśni, w wywołaniu efektu grozy, zgiełku i wojennej wrzawy tego gigantycznego starcia się dwóch różnych świa-



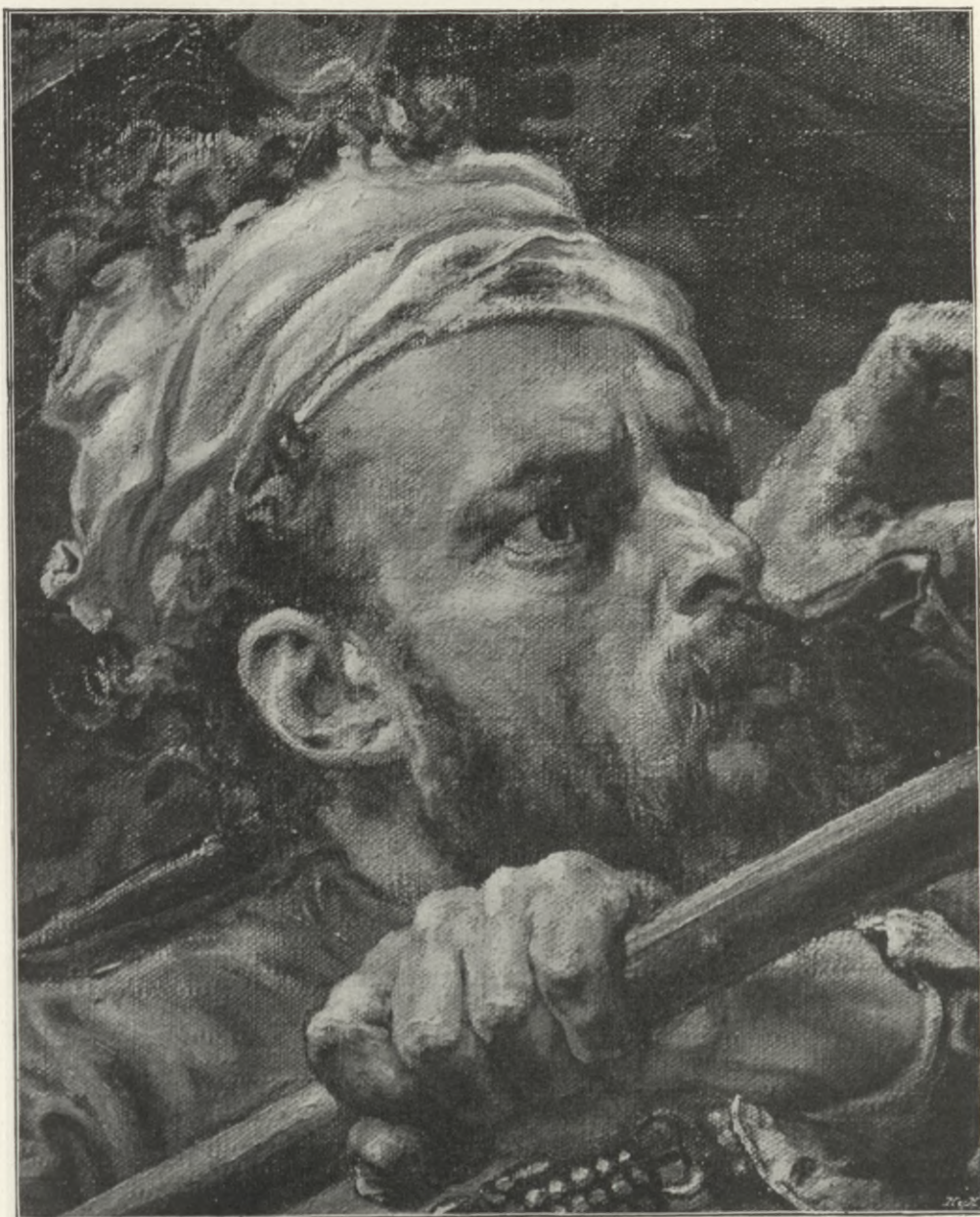
236. BITWA POD GRUNWALDEM II: ŻYŻKA I KOPIJNIK.

tów sprawia, że ten "Grunwald", w którym tak łatwo wskazać tyle błędów i tyle artystycznych niekonsekwencji — to obraz, który zestawić można tylko z największymi arcydziełami batalistycznego rodzaju mistrzów dawnych i nowoczesnych.

Twierdzi Witkiewicz, że "gdyby Matejko wykonał całość obrazu tak, jak są wykonane wszystkie pojedyncze figury i grupy, gdyby całość tej strasznej rzeźni ludzkiej ujawniała się z tą dotykającą prawdą, z jaką się świecą części zbroi i broni, z jaką ruszają się ręce i nogi, z jaką patrzą oczy, z jaką krzyczą lub zaciskają się w wysiłku usta, gdyby całość obrazu była jak te ślady kopyt w ziemi krwią nasiąknięj — obraz by robił wrażenie straszliwsze, nie do przecięcia".

Myślę — że nie! Przypuszczam raczej, że obraz, wskutek niepoohamowanej u Matejki pasji realistycznej, robiłby wtedy wrażenie panoramy, przejmującej może do szpiku kości, ale zawsze tylko panoramy, a nie gigantycznej wizji na miarę Apokalipsy!

To, co "Grunwald" w matejkowskiej koncepcji dzieli od normy rzeczywistości i od ogólnie przyjętej normy komponowania takich scen batalistycznych, to nawet, co się tym normom wyraźnie sprzeciwia i przeciwstawia — to właśnie stanowi nieopisany czar wizji, tajemnicę potęgi ekspresji tej malowanej sceny, która siłą swą poraża widza jak



237. BITWA POD GRUNWALDEM III: KOPIJNIK.

wściekły huragan i nie pozwala mu spokojnie orientować się w szczegółach kompozycji.

A ten Witold, który wypuścił cugle z ręki i siedzi na źle namalowanym koniu, to jak gdyby personifikacja Boga Wojny, zjednoczonej w jednym bohaterskim wysiłku Polski i Litwy, postać tak pogłębiona w wyrazie, że urasta do znaczenia wiecznego symbolu, postać, jakiej nie spotykamy w analogicznych obrazach, nigdy i nigdzie, od Lionarda i Rubensa aż po Delacroix i batalistów francuskich XIX wieku.



238. BITWA POD GRUNWALDEM IV: MIKOŁAJ SKUNAROWSKI.



239. BITWA POD GRUNWALDEM V: W. MISTRZ.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



240. BITWA POD GRUNWALDEM VI: WITOLD.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



241. KOŃ. STUDIUM.
Dom Matejki, Kraków.

"Grunwald", wystawiony w 1880 w Paryżu, jako dzieło z ducha swojego zupełnie obce, a nawet sprzeczne z zasadami francuskiej mentalności, nie mógł tam spotkać się ze zbyt entuzjastycznym przyjęciem.

Jakże razić nawet musiał ten obraz, który po utworach takich artystów, jak Manet, Degas, Corot, Monet, Cézanne (1868: "Léda", 1873: *La maison du pendu*), Sisley, Pissarro, Renoir, Puvis de Chavannes — był w Paryżu oczywistym anachronizmem.

A jednak wielu krytyków, nawet oceniających ujemnie "Grunwald" jako skomponowaną całość, przyznawało mu różne niecodzienne zalety.

Marquis Ph. de Chennevières, członek Instytutu, stwierdza (w *Gazette des Beaux-Arts*, 1 VII 1880), że podziwianemu dawniej Matejce, który Francuzom przypominał Delaroche'a w tym, co on dobrego dał malarstwu francuskiemu — zmysłem historycz-



242. PADŁY KOŃ. SZKIC.
Dom Matejki, Kraków.

nym i poprawnością wykonania — "Salon 1880 r. źle się przysłużył swoją gościnnością".

E. Michel zestawia (w *Revue des deux Mondes*, 1 VI 1880) obraz Matejki z dziełem A. Rolla i wykazuje na tym przykładzie, jak zły koloryt unicestwia obraz artysty o wielkim talencie.

About (*Le XIX-me Siècle*, 24 V 1880) uważa, iż można by z tego obrazu zrobić tapiserię lub dywan, bogaty w kolory.

W *Gazette de France* (22 VI 1880) S. B., kreśląc kilka uwag ujemnych kończy wykrzyknikiem: *Quelle décadence!*

W *Le Soir* (27 V 1880), Messire Jean tłumaczy, że jedyną przyczyną ujemnego efektu, jaki ten obraz robi, jest brak umiejętności wyrzeczenia się, brak umiaru.

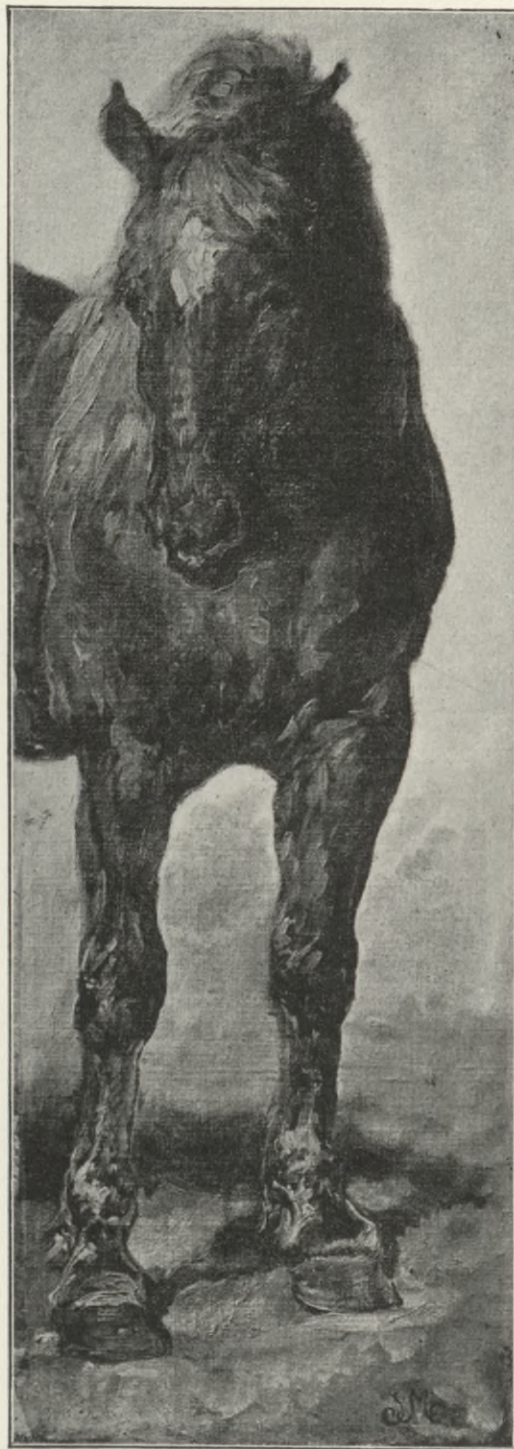
P. Mantz (*Le Temps*, 20 VI 1880), przyznając zalety fragmentom, zauważa, że "Grunwald" to nie obraz, ale raczej muzeum i trzeba by 8 dni czasu na to, ażeby zanalizować poszczególne epizody, grupy, figury.

E. Chesnau (*Le Moniteur Universel*, 24 VI 1880) przyrównywa obraz do lewej strony tapiserii i ocenia go bardzo ujemnie. Podobnie wypadła ocena P. Depelchina w *Le Monde* (13 V 1880).

Natomiast pomimo różnych zastrzeżeń pisał o Matejce niemal entuzjastycznie Fourcaud w *Le Gaulois* (30 V 1880) dodając, że jeśli kiedykolwiek jakiś malarz zasłużył sobie na miano narodowego, to jest nim na pewno właśnie twórca "Grunwaldu":



243. ŁEB KONIA I PIERSI KONIA. DWA
STUDIA NA JEDNYM PŁÓTNIE.
Własność prywatna, Warszawa.



244. STUDIUM KONIA DO "BITWY POD
GRUNWALDEM" (1875).
Wł.: Leon Danielewicz, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



245. STUDIA KONI. I. RYS. OŁ.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



246. STUDIA KONI. II. RYS. OŁ.
Dom Matejki, Kraków.

”Dzielo to zbija z tropu, zdumiewa, oślepia, odpycha, przyciąga, staje przed widzem jako problem albo raczej jako konflikt problemów, całkowicie człowieka pochłaniających; ono jest dzikie, pełne furii, jest heroiczne i demoniczne zarazem... Nie jest to, jeśli wolno się tak wyrazić, produkt geniuszu rasy łacińskiej, tym mniej germańskiej. Nie ma w nim nic opanowanego, spokojnego... Malarz zadaje widzowi tyle olśniewających razów kolorem, ile ciosów mieczem wymierzają sobie jego bohaterowie...”

Wreszcie jeszcze jedna opinia, pomieszczona w londyńskim *Athenaeum* (5 VI 1880, nr 2745, p. 733):

”Saul” Jeroma wybija się na główne miejsce w sali, zawierającej wybór takich dzieł, które nie mogą być pomieszczone w innych salach, a przeważnie o wysokiej wartości artystycznej, a więc ”Sen Jakuba” M. Legros... i Matejki wstrząsającą ”Bitwę pod Grunwaldem” (2530) — wielkie płótno z gąszczem mężnych postaci, pełnych pasji, ruchu i wyrazu, przedstawiające straszliwą walkę rycerzy teutońskich i Polaków, gdzie napiętnowana została polityka krwi i żelaza, stosowana w zdobytych krajach przez rycerzy teutońskich, którzy w ”Bitwie pod Grunwaldem” zniszczeni zostali na szereg stuleci. I w istocie, rycerze, którzy cywilizowali podbite przez siebie rasy, jak Cezar ”pacyfikujący” Galię, zostali zniszczeni przez Nemezis. Pełen ”furii” rysunek odpowiada doniosłości historycznego tematu, a pogmatwane ruchy skupionych grup jeźdźców

i pieszych, zbroi, koni, chorągwi, maszyn i narzędzi wojennych daje nam prawdziwy obraz na pół barbarzyńskiej walki. Przy przeglądzie poszczególnych grup widz zmuszony jest podziwiać moc i przenikliwą umiejętność malarza, którego wspaniały rozmach dorównuje zadaniu, jakiego się podjął. Obraz jako całość jest chaotyczny, lecz jest dziełem męskim i oryginalnym różniąc się pod tym względem od pretensjonalnego "Wjazdu Karola V" H. Makarta, obrazu należącego do tej samej kategorii".

Przeniósłszy się myślą i wyobraźnią w epokę XV w., Matejko niemal równocześnie kończąc "Grunwald" rozpoczyna malować "Bitwę pod Warną", niewielki wymiarami obraz (58 cm × 91 cm), nabyty potem przez Muzeum Narodowe w Budapeszcie, tworzy długi szereg innych drobnych kompozycji historycznych o najrozmaitszej skali dramatycznego napięcia i duchowego wyrazu, maluje po powrocie z Włoch kapitalne portrety (Alfreda hr. Potockiego i czworga swych dzieci), próbuje przerzucić się w inną nieco dziedzinę nastroju, beztroskiej pogody i humoru, tworząc rodzajowy obraz "Rzeczypospolitej Babińskiej", ale główny kierunek jego wysiłków zmierzał do realizacji dwu przede wszystkim pomysłów: "Hołdu pruskiego" i "Sobieskiego pod Wiedniem".

Lata te, 1878—1883, to lata największej chyba wydajności talentu artysty, pomimo coraz gorszego stanu zdrowia, licznych kłopotów rodzinnych i finansowych oraz zajęć, połączonych z przeniesieniem pracowni i całej Szkoły Sztuk Pięknych z budynku techniki do nowego gmachu (1879).

Powstaje wtedy, prócz portretów (w liczbie około 10), nowa seria mniejszych i mniej ciekawych obrazów, w których przejawia się nie tyle stosunek artysty uczuciowy czy historiozoficzny do obranego motywu, ile raczej chęć ilustrowania, uplastycznienia jakiegoś dziejowego momentu. Jest tych scen około 20, zbyteczna je wymieniać, zwłaszcza, że na ogół mało odbiegają od dotychczasowego charakteru stylu Matejki.

Tematyką swą odpowiadają one tematyce szkoły romantycznej malarzy historycznych we Francji, Belgii, a potem i za ich przykładem także w innych krajach Europy.

Maluje się powszechnie najrozmaitsze *katastrofy dziejowe*, gdyż zawarty w nich pierwiastek dramatyczny daje malarzowi wdzięczne pole do popisu, a widza silnie emocjonuje. Maluje się uroczyste wjazdy i wyjazdy, pochody i pogrzeby, za przykładem Fr. Gérard'a ("Wjazd Henryka IV do Paryża", 1817, Versailles), br. Gros'a ("Wyjazd Ludwika XVII", 1817, Versailles; "Wylądowanie księżniczki d'Angoulême", 1819), Ingres'a ("Wjazd Karola V do Paryża", 1822), czy Delacroix (np. znany nam już obraz: "Wjazd krzyżowców do Konstantynopola") etc. Tematy takie następują bowiem sposobność przedstawiania świetnych orszaków, malowniczych strojów, tłumów itd.

Nade wszystko jednak umiłowany i bardzo popularny temat stanowiło odtwarzanie scen zabójstwa czy śmierci różnych historycznych postaci, królów, wodzów i rycerzy, a nawet znanych, głośnych artystów.

Blondel maluje w roku 1817: "Śmierć Ludwika XIII", a Menjaud, w tymże roku: "Ludwika VI na łożu śmierci"; Ary Scheffer: "Śmierć św. Ludwika" (1817) i "Śmierć Géricault'a" (1824); Horace Vernet: "Śmierć Leonarda da Vinci" (1824); Louis Bou-







TABL. XXI. Z "PORTRETU 4 DZIECI ARTYSTY", FRAGMENT: PIES.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



247. GAMRAT I STAŃCZYK (1878).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



248. ŚMIERĆ TĘCZYŃSKIEGO (1879).
Muzeum Narodowe, Warszawa.

langer: "Zabójstwo ks. Orleanu" (1833); Granet: "Śmierć Poussin'a" (1834); Delacroix: "Zabójstwo biskupa Liège" (1831). U Delaroché'a motyw ten powtarza się nader często, od r. 1827 począwszy. Jako odpowiednik do motywu śmierci, niektórzy z malarzy opracowują w swych kompozycjach temat narodzin czy też chrztu. Menjaud przedstawia: "Narodziny Ludwika XIII" (1817); E. Devéria: "Narodziny Henryka IV" (1827); Clément Boulanger: "Chrzest Ludwika XIII" (1834, w Palais de Fontainebleau).

A poza tym maluje się wtedy jeszcze, prócz mnóstwa scen batalistycznych: oblężenie, poddawanie się i zdobycie miast, triumfy, koronacje, federacje i spiski, śluby i przysięgi, trzymanie w więzieniu dostojników koronowanych, czy członków rodzin królewskich, a nawet sceny wyklęcia przez kościół, ekskomuniki. O wiele rzadsze były tematy zbliżone do scen rodzajowych, obrazy przedstawiające życie dworskie, błogie owoce pokoju, wychowanie przyszłych władców (za prototyp takich kompozycji można uważać obraz Mallet'a: "Wychowanie Henryka IV", 1817) itd. Takie tematy, aż do obrazów, przedstawiających dzieje kultury i cywilizacji, świetność panowania jakiegoś króla, rozkwit sztuk i nauk — stały się potem specjalnością malarzy niemieckich, którym bardziej niż Francuzom odpowiadała *Gedankenmalerei*, pozwalająca na popisanie się eru-



249. SPÓR LESZKA CZARNEGO Z CRYFINĄ (1879). SZKIC. RYS. OŁ.

dycją, a zarazem na przypodobanie się protektorom i różnym zwolennikom *głębszej idei* w malarstwie.

Zdumiałby się zapewne Matejko bardzo, rozgniewałby się nawet niepomnie, gdyby mu powiedziano, że te wszystkie jego pomniejsze historyczne kompozycje, to nie żadne — chociaż mu się tak zdawało — oryginalne i "nowe zdobycze" w tym zakresie, lecz tylko zlokalizowane i zastosowane do polskich tradycji i warunków przejawy identycznych prądów, zainteresowań i tendencji, które dawno już przed nim znane były na Zachodzie i które w analogiczny sposób, jak grubo później i u nas, pobudzały inwencję i twórczość wielu malarzy.

Z utworów Matejki, pochodzących z owego okresu czasu, tj. z lat 1878—1883 wyróżnia się korzystnie przede wszystkim "Bitwa pod Warną" — szlachetną postacią, jakże od Witolda odmienną, młodocianego króla-wojownika; godne uwagi są następnie te obrazy, gdzie czynnik dynamiki odgrywa ważniejszą rolę, a więc takie, jak: "Władysław Łokietek, zrywający układy na zjeździe w Brześciu kujawskim z Janem z Licenburga, mistrzem krzyżackim", jak scena pełna wrzawy i tumultu pt. "Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele franciszkanów w Krakowie w roku 1461", jak zwłaszcza "Zabicie Leszka Białego w Gąsawie", niewielki wymiarami obrazek, doskonale skomponowany, bez zbytecznego natłoku figur, o wielkiej ekspresji ruchu, pędu i gwałtu, którego scena odmalowana została na tle pysznego krajobrazu, o podobnym kolorycie romantycznie zachmurzonego nieba, jaki widzieliśmy już na obrazku "Bolesława Rogatki z Anną Dederen i z grajkiem".



250. SPÓR LESZKA CZARNEGO Z GRYFINĄ (1879).

Wł.: Hr. Raczynska, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



251. ODSIECZ WIEDNIA (1879).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

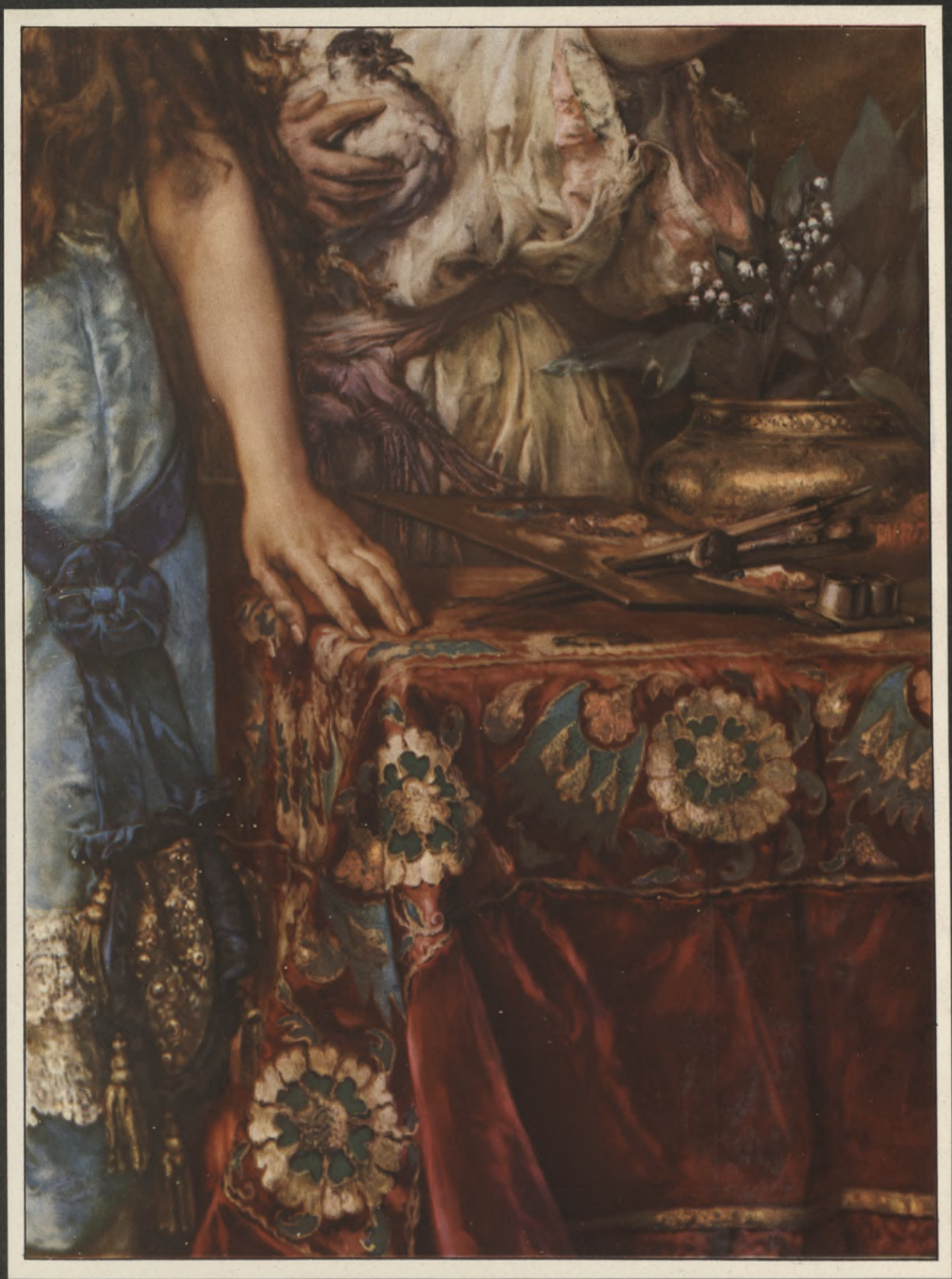
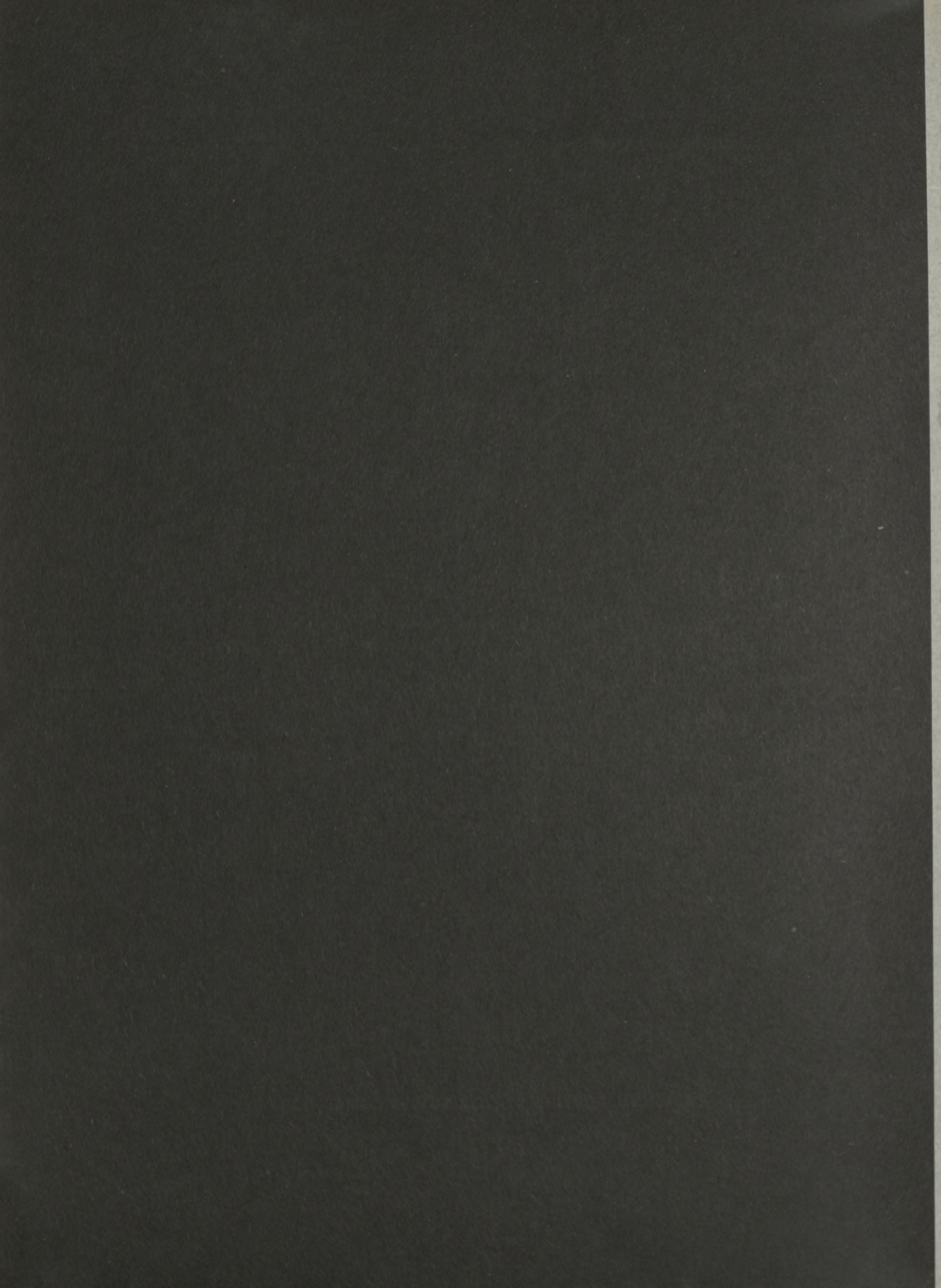


TABLE XXII. ROBERTO & DZIEDZI ARYCYTY, FRAGMENT





TABL. XXIII. ALFRED HR. POTOCKI, MARSZAŁEK KRAJ. (1879).

Muzeum Narodowe, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



252. ZJAZD WIEDENSKI W R. 1515 (1879).

Wł.: Spadkobiercy dr E. Merwina z Wiednia.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



253. GRZYMISŁAWA Z SYNEM SWYM, BOLESŁAWEM WSTYDLIWYM, W WIEZIENIU U KONRADA MAZOWIECKIEGO
W SIECIECHOWIE (1879).

Wł.: B. Skirmunt, Szemetowszczyzna.

Wydawnictwo Instytutu Technicznego i Mechaniki w Krakowie

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



254. BITWA POD WARNA (1879).

Muzeum Narodowe, Budapeszt.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



255. KRÓL WŁADYSŁAW ŁOKIETEK ZRYWA UKŁAD Z KRZYŻAKAMI (1879).

Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa.

Obraz o rzadkim u Matejki nastroju pogody i wesela, a nawet groteski, przedstawiający "Rzeczpospolitą Babińską", namalowany na podstawie dawniejszego szkicu z r. 1870 — mało odpowiada właściwym zamierzeniom artysty, ale zaciekawia kolorytem, gdyż nawet jaskrawe plamy strojów etc. dobrze harmonizują tu z zielonym tłem ogrodu.

Można by powiedzieć z niewielką przesadą, że przez lat 30 Matejko zaprzętał swą wyobraźnię sceną "Hołdu pruskiego na rynku krakowskim".

W latach 1853—1855 kreśli swe pierwsze, naiwne jeszcze w ujęciu szkice ołówkowe: umieszczając króla Zygmunta najpierw w prawej połowie obrazu, następnie w środku, naprzeciw widza, wreszcie w 3/4 po lewej, trzodzi się i mozoli nad odpowiednim skomponowaniem tak licznej grupy figur. Później, w r. 1874, maluje szkic olejny, a w pierwszych tygodniach 1880 r. przystępuje do rozpoczęcia wielkiego obrazu; w r. 1882 "Hołd pruski", który artysta ofiarował dla Zamku królewskiego na Wawelu (po jego odnowieniu), zostaje wysłany na różne wystawy, do Lwowa, Wiednia, Rzymu itd., a w r. 1884 do Paryża i — Berlina!

W r. 1878/9 Matejko odbył z górą dwumiesięczną podróż do Włoch, był w Trieście,



256. ZABICIE LESZKA BIAŁEGO W GĄSAWIE (1880).

Wł.: B. Kotkowski, Łódź.

zwiedził Wenecję, Bolonię, Florencję, Rzym i Neapol. Wiosną r. 1880 spędził trzy tygodnie w Paryżu.

Może dlatego "Hołd pruski" jest to najbardziej włoski, a nawet wenecki obraz Matejki, może dlatego także tyle w nim znamion pokrewnych obrazom Rubensa, którego cyklu Marii de Medici w Luwrze nie mógł artysta ponownie, z większą niż dawniej uwagą, nie oglądać.

Trudny do ściślejszego zdefiniowania styl Matejki znajduje w tym właśnie obrazie może najlepszy swój wyraz: pierwiastki sztuki klasycznej włoskiego renesansu zostały tu powiązane tak silnie z pierwiastkami sztuki baroku i z czysto północnym charakterem ekspresji, że ów konglomerat dopuszcza na pierwszy rzut oka możliwość dwojakiej stylistycznej interpretacji czy analizy: pozornie mogą mieć słuszość i ci, którzy dowodzą, że Matejko wychodzi z założeń malarstwa renesansowego z doby jego rozkwitu, a zarazem i ci, którzy, biorąc pod uwagę w obrazie przewagę elementów barokowych, określają styl naszego artysty jednym słowem: barok!

Takie uproszczenie jednak, jakkolwiek z punktu widzenia naukowej klasyfikacji bardzo pojętne i wygodne, niczego w gruncie rzeczy nie objaśnia: styl "Hołdu pruskiego" to ani styl klasyczny, ani styl baroku. To specyficzny styl Matejki, który dążąc do osiągnięcia zamierzonej przez siebie ekspresji (w tym przypadku: potęgi Rzpltej i świetności panowania Zygmunta Starego) stosuje zarówno statykę jak i dynamikę, korzystając swobodnie ze środków malarskich, jakimi operował i renesans i barok. Ponieważ zaś monumentalność osiąga się najlepiej środkami sztuki klasycznej, dlatego główna



TABL. XXIV. BITWA POD WARNA (1879), FRAGMENT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



WIELOWA WIEDAWKA POD WIEDAWKĄ, SZCZECIŃ (1849)



257. SYNOWIE WŁADYSŁAWA HERMANA (1880).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



258. SOBIESKI ZDOBYWA SZTANDAR (1880). AKW.

część obrazu, grupa środkowa, zbudowana jest na modłę stylu właściwego sztuce renesansu.

A przy tym ta renesansowa iście relewowość obrazu! "Malarstwo wedle mego zdania — pisał Michelangelo w liście do Varchiego 1546 r. — tym wyższą ma wartość, im bardziej zbliża się do relewu, a relew tym niższą, im bardziej zbliża się do malarstwa". "Hołd pruski" jest jak gdyby potwierdzeniem tej tezy.



259. SZKIC DO RZECZYPOSPOLITEJ BABIŃSKIEJ (1870).

Dom Matejki, Kraków.

Zewnętrzny przepych, okazałość, świetność i bogactwo kolorów (ale fragmentów nie całości) dochodzi tu już do zenitu, przywodzi na myśl kolorystyczne arcydzieła weneckie Tycjana i Veronesa, ale zarazem — w wyższym jeszcze stopniu — i te płótna historyczne z sali del Maggior Consiglio, o których we wstępie była mowa.

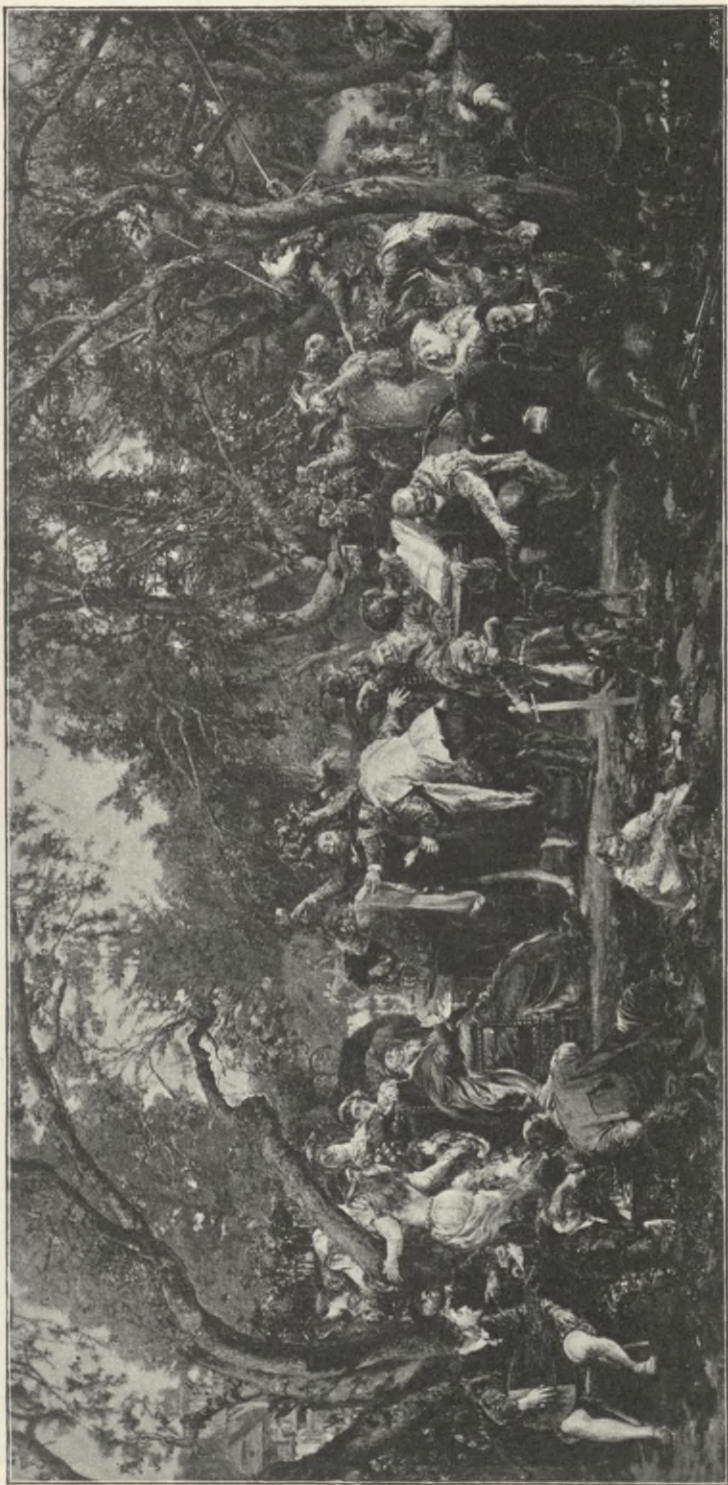
Tak samo jak tam obraz wypełniony jest szczelnie różnobarwnym, niespokojnym tłumem, któremu Kmita nakazuje się uciszyć, tak samo wiele dzieci widzi się w żywym ruchu, jest nawet tuż przy stopniach wzniesienia rycerz na koniu. Barokowa swoboda pozwala i tutaj na dowolne obcinanie figur krawędzią obrazu, nie tylko figur, ale nawet rąk, co do których nie wiadomo, do kogo należą, gdyż reszta postaci jest już poza obrazem.

Pod względem kolorystycznym wszystkie tony barwne przygłusza puzonowa fanfara jaskrawej, czystej cynobrowej czerwieni sukna, którym obite jest podium.

"Teraz już nie znajdzie się ani jednej tuby vermillonu (cynobru) u handlarzy farb!" — pisał P. Wolff w *Le Figaro*.

"Głowy figur rysowane są z rzadką pewnością ręki i mają ogromnie wiele charakteru, ale żeby to spostrzec, trzeba sobie oparzyć oczy" — stwierdzał lakonicznie Fourcaud w *Le Gaulois*.

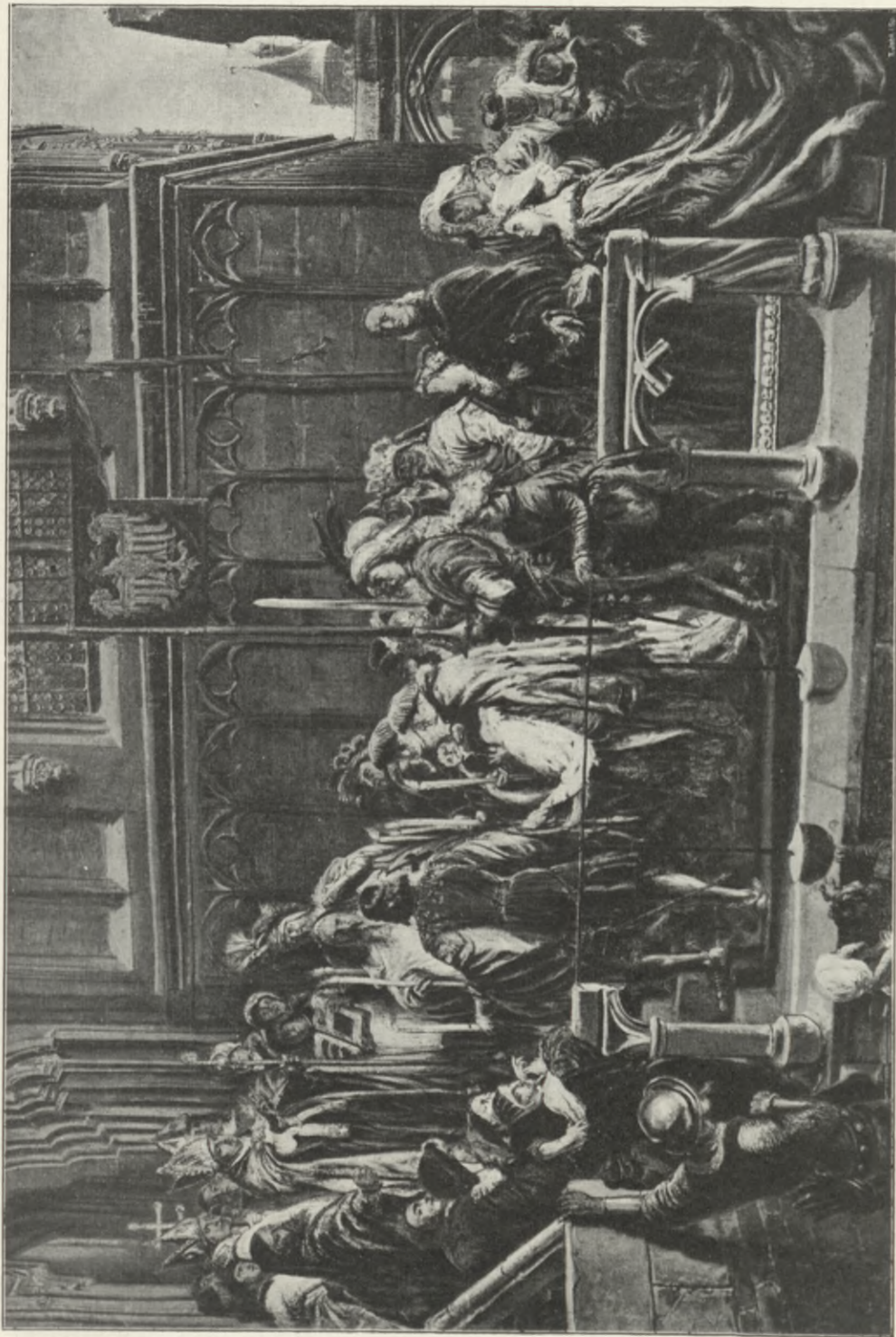
"*C'est... la congestion de Pologne* — ów obraz Matejki, gdzie wszystko jest czerwone", czytamy w *Journal de Baugé (Lettre Parisienne)*.



260. RZECZPOSPOLITA BABINSKA (1881).

Muzeum Narodowe, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



261. CHRZEST WŁADYSŁAWA WARNĘCZYKA (1881).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



262. NOCNE PRZYGODY JANA OLBRACHTA I KALLIMACHA (1881).

Porażająco przykry efekt "Hołdu pruskiego" musiał być jeszcze tym większy, że na przeciw tego obrazu umieszczono znowu jedno z dzieł Puvis de Chavannes!

Nawiązuje do tego M. Meurville w recenzji swej, w której zresztą pozwolił sobie na dowcip niezbyt wytworny (*Gazette de France*, 28 V 1884):

"Już mówiłem o obrazie Puvis de Chavannes, który zajmuje prawie całą ścianę po prawej stronie. Naprzeciwno wisi płótno niemal jednakowych rozmiarów, które przed-



263. KS. ZOFIA SZCZECIŃSKA W OBOZIE KAZIMIERZA JAG. (1881).

stawia "Alberta, księcia pruskiego, wasala Polski, składającego Zygmunтови I przysięgę na wierność na Rynku Głównym w Krakowie dnia 10 sierpnia 1525 r. — Matejko pinxit" — tytuł tego obrazu starczy za opis.

"Obraz ten może w błąd wprowadzić. Wydaje się, że chodzi w nim o nieszczęsną Polskę podległą Prusom. Bynajmniej: nie zapominajmy, że Prusy były niczym, gdy Polska była wielka. Dawny pan został sługą, niestała fortuna odwróciła role, podobnie jak w czasie krachu Law'a przy ulicy Quincampoix. I nowy sługa mści się nad niesprawiedliwością losu, pokazując przyjacielom portret, wyciągnięty spod swojej liberii: "Patrzajcie, powiada, przed piętnastu laty panem byłem ja, a moją liberię on nosił!"

"Marna pociecha, nawet gdyby obraz wypełnił swymi rozmiarami cały przedpokój pana. Wprawdzie zawsze jest pięknie "opiewać w malarstwie", jakby się wyraził nieboszczyk Gambetta, chwałę swojej ojczyzny, zwłaszcza, gdy chwała ta schodzi w zapomnienie "jak potok, który się chowa w głąb", ale o ileż większą wartość niż to sławienie miałby dobry obraz!

"Matejko w sztuce nie jest pierwszym lepszym; to, czego dokonał, wystarcza dla zapewnienia mu na przyszłość powodzenia; ale tym razem rozminął się z celem i przekroczył granice swoich sił. Kompozycja jest zdrowo ujęta, dobrze rozmieszczona, interesująca nawet, scena odtworzona starannie — dlatego też omawiam ten obraz. Ale dla wy-



264. DYMISTR Z GORAJA I JADWIGA (1881).

Wł.: A. hr. Potocka, Kraków.

kończenia i wydoskonalenia dzieła o takim znaczeniu trzeba byłoby pięciu lat co najmniej, Matejko zaś zadowolił się namalowaniem swoich postaci i nadmiernej ilości bogatych tkanin tak, aby nadać obrazowi żywy, barwny wygląd i mimo wszystko przyciągać oczy tłumu. To jednak nie jest wystarczające”.

Paul Mantz pisał w *Le Temps* (18 V 1884):

”Ci, którzy kochają się w rzeczach dobrze wykonanych, w szczegółach mocno wyrysowanych, w których znać pewność długiej praktyki, znajdą w wielkiej kompozycji Jana



265. HOŁD PRUSKI. SZKIC I (1854/5). RYS. OŁ.

Wł.: L. Berenson, Warszawa.

Matejki wiele powodów do pochwał. Ale obraz ten jest niestety trudny do oglądania i odczytywać go można jedynie kosztem pewnego cierpienia. Jest to jeszcze jedna karta dołączona do serii licznych już obrazów, które autor poświęcił historii swego kraju. Po zajrzeniu do katalogu rozpoznajemy na obrazie — nie bez szkody dla wzroku — Alberta, pierwszego księcia pruskiego, wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego i wasala Polski, składającego Zygmuntovi I przysięgę na wierność na Rynku Głównym w Krakowie. Układ ten, którego nie uchroniono przed cięciem nożyc, został uroczyście podpisany w roku 1525, czyli w czasie gdy na ziemiach polskich zachowały się jeszcze częściowo stroje poprzedniego wieku. Stąd ten wygląd jak gdyby wzięty z talii kart w kompozycji Matejki, te orgie złotych i purpurowych tkanin, te barwy przejaskrawione i gwałtowne. To feodalne, męczące widowisko zapełnione jest przez margrabiów, heroldów i skrybów, którzy widocznie uraczyli się przed ceremonią obfitym śniadaniem i teraz bliscy są porażenia. Wszędzie widzimy czerwień, którą jeszcze wyjaskrawia nieubłagany refleks ko-bierca, rozpostartego na estradzie. A byłoby nam bardzo przykro, gdyby tych Niemców i tych krakowian poraziła apopleksja, gdyż są po większej części bardzo dobrze namalowani i mogliby bez zubożenia wlać trochę swojej krwi do żył chorych z obrazów Besnarda. Mamy tu postacie o krzepkiej postawie, głowy o wybitnym charakterze regionalnym, ale jakeśmy powiedzieli: te dobre rzeczy ogląda się z trudem. W tym obrazie mieniącym się i błyszczącym Matejko pozostaje artystą dawniej nam znanym, przepysznym



266. HOŁD PRUSKI. SZKIC II (1855). RYS. OŁ.

Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa.

wirtuozem fragmentów, któremu całkowicie obce jest pojęcie ofiary, wyrzeczenia się. Dlatego też nie osiąga on nagrody najbardziej pożądanej: jedności.

„Ale kto by patrzył zbyt długo na obrazy takie jak dzieło Matejki, naraziłby swoje oczy na ból i chorobę; ostrożność nakazuje więc wypocząć chwilę przed obrazami o łagodniejszych barwach”.

Nikt z Francuzów nie zauważył szlachetnej tendencji Matejki; właśnie po Sedanie, po fatalnym i upokarzającym traktacie pokojowym w Wersalu, chciał artysta przypomnieć Paryżowi samą treścią swego obrazu sprzymierzoną Polskę, która tak źle potem wyszła na zaufaniu, jakim ongi darzyła Prusy. Barbarzyńska dla paryskiego widza orgia barw zabiła wszystko inne.

„Nikt z Francuzów” — to może przesada, ale w każdym razie niezbyt wielka: na 120 francuskich recenzji, jakie w r. 1884 zebrał Z. Cieszkowski, jedna jedyna tylko podnosi historyczne znaczenie i sens moralny obrazu. Autorem jej był Edmond About, który w dzienniku *XIX Siècle* (31 V 1884) pisał m. i.:

„Jeśli biedny polski literat skazany został na półtrzecia roku fortocy za to, że Francuzów, przyjaciół swego narodu, głębiej w sercu nosił, aniżeli Niemców, swych ciemniźcicieli, na jakążby to męczarnię, według wszelkich praw słuszności i absolutnej sprawiedliwości, nie należałoby skazać spadkobierców tego Alberta, księcia pruskiego, który



267. HOŁD PRUSKI I: BONA.

przysięga na wierność królowi polskiemu Zygmuntovi na obrazie P. J. Matejki. Płótno to mieści w sobie wysoką moralność i nie jest pozbawione pewnej wymowy!...”

W r. 1884 krytyka francuska nie interesowała się wcale — i to od dawna już! — ideologicznymi założeniami; przecież w dwa lata później tacy krytycy, jak np. Félix Fénelon, zdawali sobie dokładnie sprawę z tego, że w sztuce zjawiają się nowe zupełnie problemy, bo... pierwsza faza rozwojowa impresjonizmu jest już zakończona; tego impresjonizmu, który wywalczył artyście całkowitą wolność i poszanowanie jego osobowości, uniezależnił go od więzów tradycji, od historycznych tematów, od konieczności liczenia się z naturą, a dał mu nową wizję świata, opartą na dywizjonizmie tonów i barw. W r. 1877 Georges Rivière, wydawca pisma *L'impressionniste*, doskonale sformułował przewrót, dokonany w sztuce przez impresjonistów, w następujących słowach: "Traiter



268. HOLD PRUSKI: ZYGMUNT I I KS. ALBERT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



269. HOLD PRUSKI III: ZYGMUNT I.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



270. HOLD PRUSKI IV: BEZIMIENNY.

un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres”.

Czyż można się tedy dziwić, że „Hold pruski” nie podobał się wtedy w Paryżu, że krytyka francuska stwierdzała dobitnie, iż styl i artystyczna metoda Matejki „jest właśnie na antypodach tego, co się u nas robi” (*La Paix* 30 V), a nawet dochodziła do takiej konkluzji: „Bądź co bądź, my tu we Francji nigdy nie potrafimy się pogodzić z takim sposobem malowania bez ładu, który ostatecznie pochodzić może tylko z na wpół barbarzyńskiego gustu!” (*Nouvelliste de Rouen*).

Daleko bardziej przychylnie stanowisko wobec dzieła Matejki — zajął Berlin, do którego dość może surowa i prymitywna, ale potężna siła wyrazu przemówiła tak bardzo dobitnie, że pomimo niezbyt przyjemnej dla Prus treści kompozycji, jury wystawy uchwaliło przedstawić ją cesarzowi na pierwszym miejscu do nagrodzenia wielkim złotym medalem. Jest to fakt, w który nam trudno dziś uwierzyć, ale tak było istotnie! Ce-

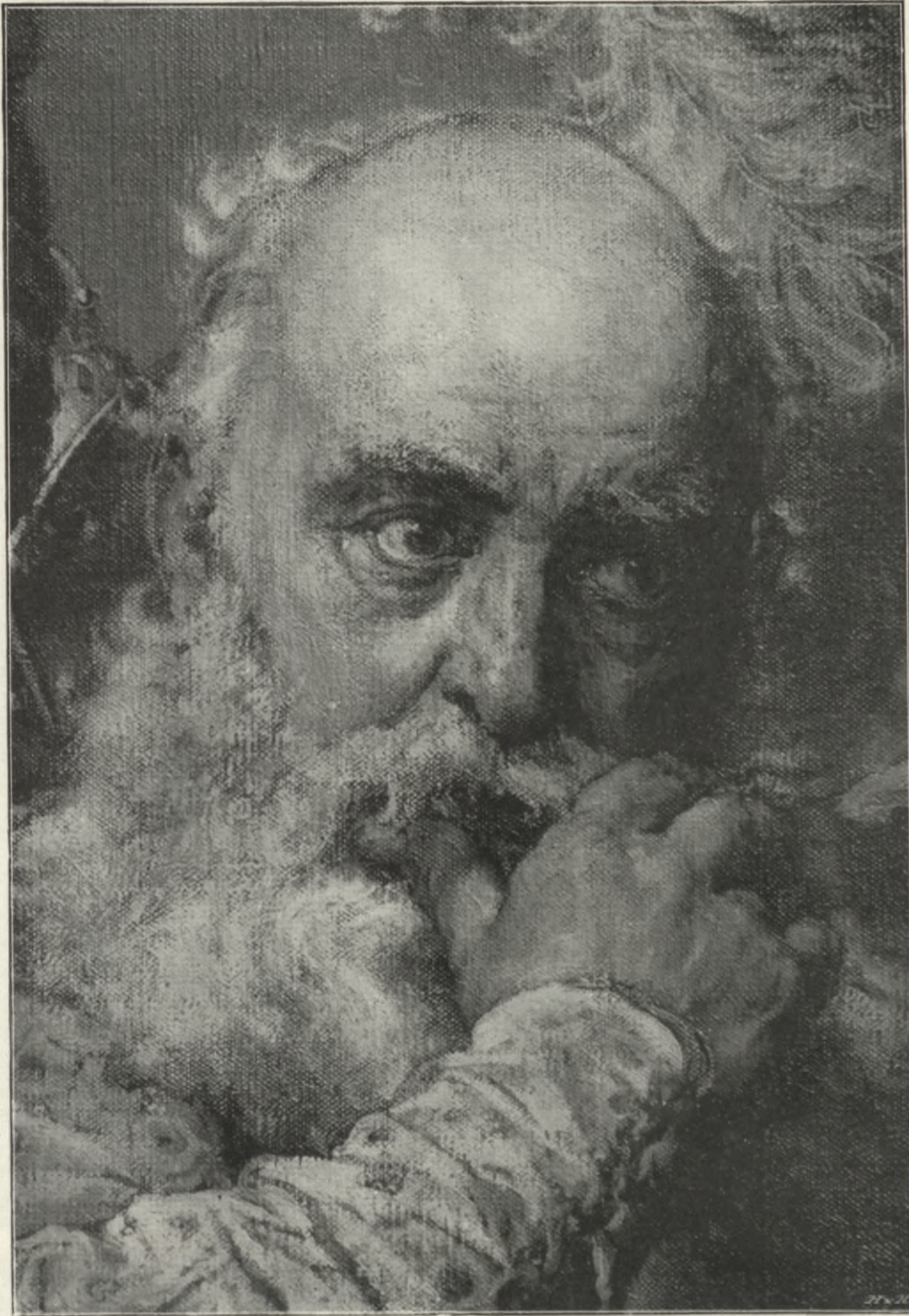


271. HOLD PRUSKI V: BISKUP FEBER I KREUTZER.



272. HOLD PRUSKI VI: JEDEN Z POSŁÓW PRUSKICH.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

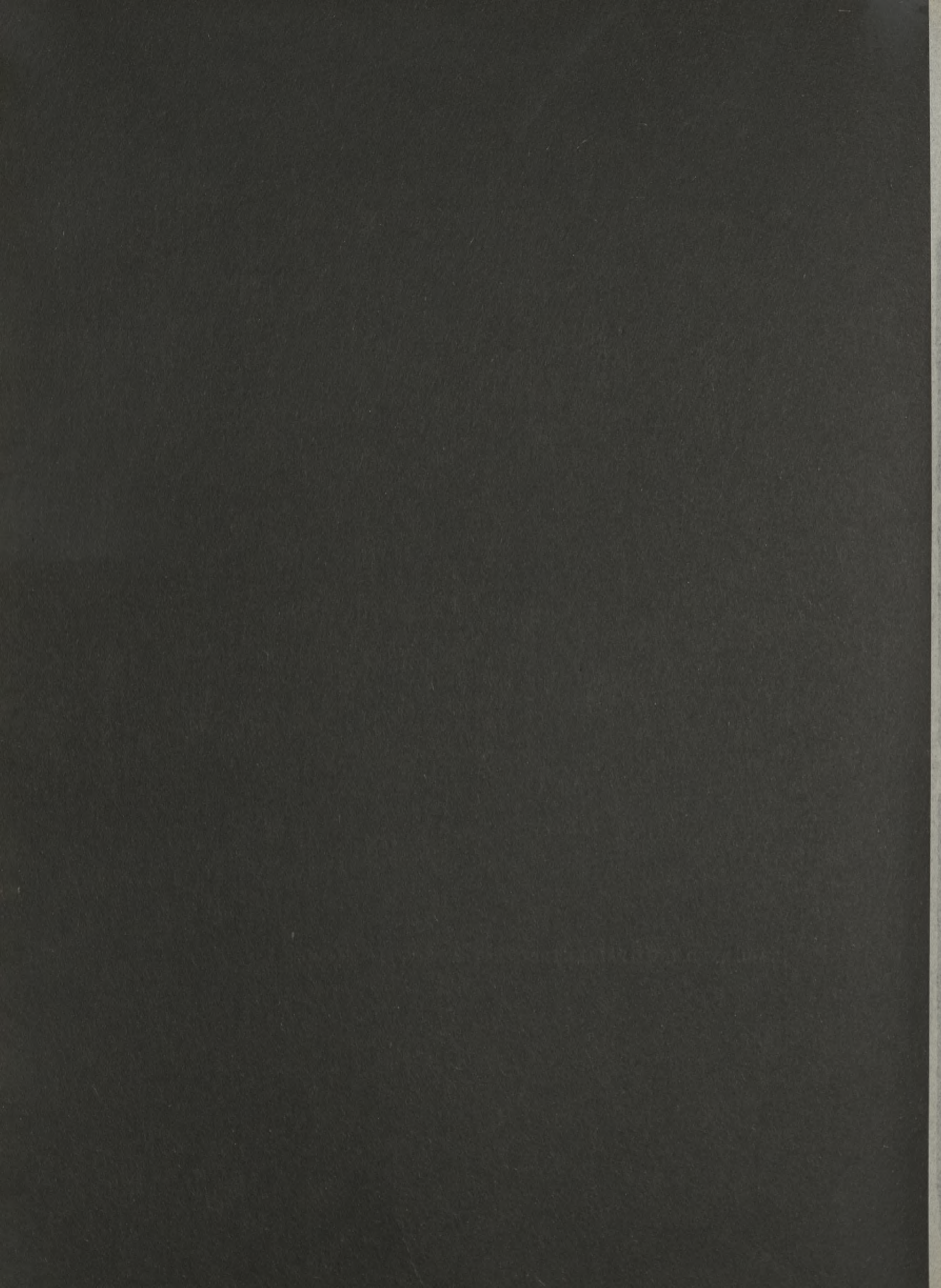


273. HOŁD PRUSKI VII: KONSTANTY KS. OSTROGSKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



ТАБЛ. XXVII. ПОД ПРУБИТЪ МАСМЕНЪ А КОБЧИЛСКИ ПОДЪЛЪ КОР.



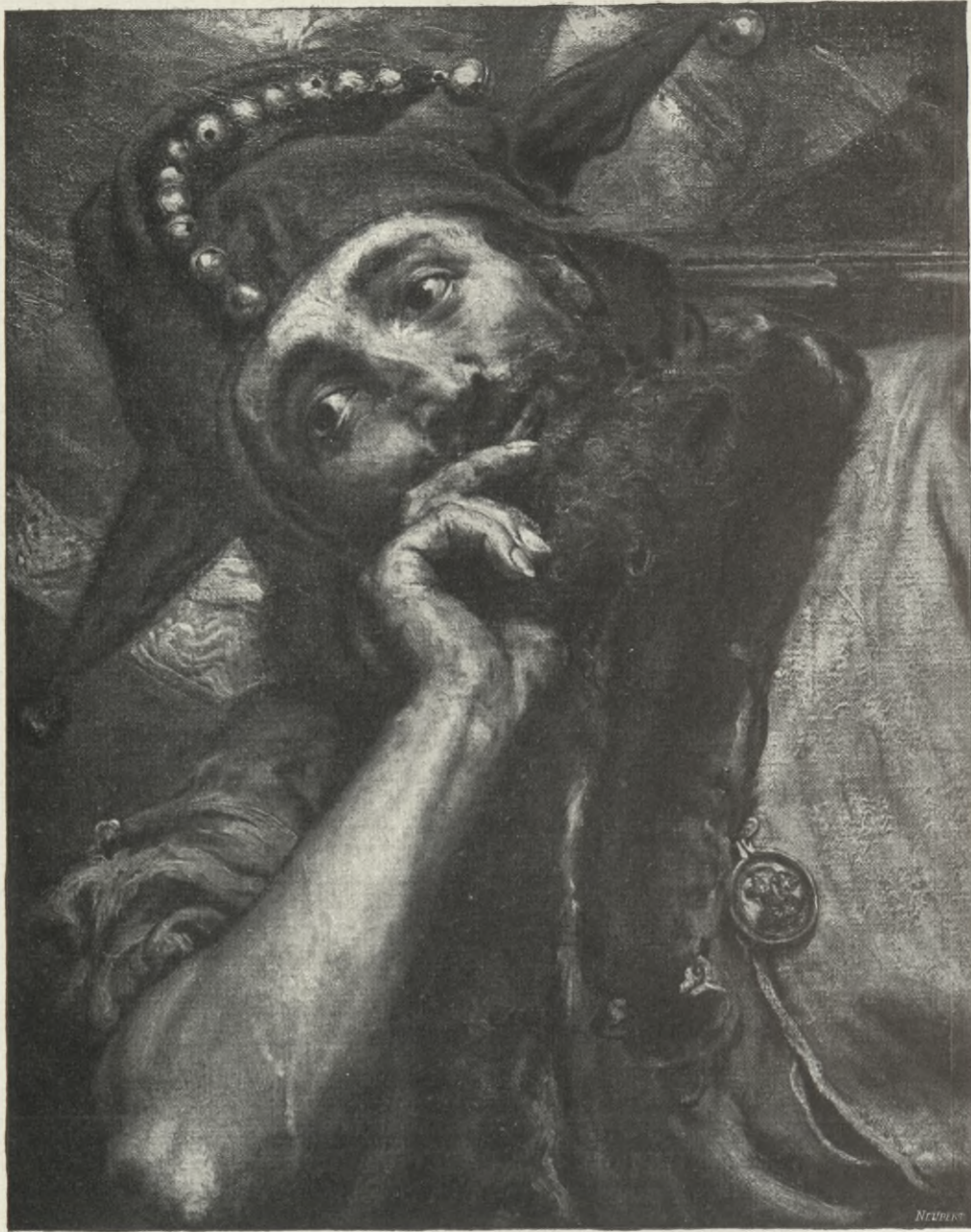


274. HOŁD PRUSKI VIII: PAZIOWIE.

sarz oczywiście wniosku tego nie zatwierdził; triumf Matejki był przez to może jeszcze większy.

I tu wprawdzie w Berlinie jeden z krytyków odezwał się: *Ein Stück Halbasiens tritt uns in dem kolossalen Huldigungsbild entgegen*, potwierdzając niejako opinię wspomnianego krytyka francuskiego. Opinię tę podzielał zresztą także jakiś Anglik, korespondent *Morning News* (30 IV), który dzieło Matejki określił jako okaz stylu mało znanego na zachodzie Europy (*as an example of a style known in this part of the world*).

Jest to bezsprzecznie jeden jeszcze dowód na to, że styl Matejki to coś zupełnie od-



275. HOŁD PRUSKI IX: STAŃCZYK. — AUTOPORTRET MATEJKI.

rębnego, coś, co nie daje się zmieścić bez reszty w zakresie i treści pojęć: *renesans* czy *barok* — pojęć dostatecznie chyba jasnych i znanych tak Francuzom, jak Niemcom i Anglikom.

Wprawdzie inny krytyk, podpisany: Dr. Em. Kn. (*Berliner Fremdenblatt* II IX) wyraził nawet swoje oburzenie na widok obrazu o takiej treści, zawieszono go na wystawie



276. PORTRET SYNA ARTYSTY JERZEGO NA KONIU (1882).

król. pruskiej akademii — pisząc te słowa: "Chcąc przecie raz na zawsze skończyć z J. Matejką, powiem tylko, że jego obraz, fanfaronujący w tej sali, uważam po prostu za zuchwalstwo i otwarcie mówiąc nie mogę żadną miarą darować komisji wystawowej, która przecież nie tylko artystyczne względy powinna mieć wyłącznie na oku, że tę namalowaną nietaktowność, więcej, tę prawdziwą obelgę, pozwoliła wywiesić!"



277. PORTRET BEATY Z MATEJKÓW
KIRCHMAYEROWEJ (1882).

Wprawdzie więc były i zastrzeżenia i sprzeciwy, ale jak wielki był sukces naszego artysty, o tym może świadczyć chociażby następujący ustęp z recenzji, którą w dzienniku *Montags-Blatt* zamieścił bardzo ceniony podówczas krytyk Bruno Meyer:

”Czy należy to uważać jako dowód silnego i uzasadnionego poczucia własnej potęgi, że największemu obrazowi z całej wystawy, obrazowi, który tak widocznie malowany był z zamiarem ugodzenia w uczucie niemieckiej a osobliwie pruskiej miłości własnej, bez wahania przeznaczone zostało najlepsze miejsce, jakim rozporządzać było można? Więcej, że nikt inaczej jak tylko z estetycznego punktu widzenia na to dzieło zapatrywać się nie wydaje? Czemu nie? Wszakże to świadczy chwalebnie, jak dalece obcą nam małosłowna drażliwość, lękająca się wszelkiego wspomnienia o przebytej, a niemożliwej do zmienienia przeszłości, jaką tu sobie przedstawioną widzimy. — Jest to całkiem niepospolite dzieło ten obraz przedstawiający księcia pruskiego Albrechta jako lennika składającego hołd królowi polskiemu. Jeżeli sztuka tegoczesna posiada w ogóle prawdziwie historycznego malarza, któryby całkiem stał na stanowisku dzisiejszych artystycznych wymagań, to tym malarzem jest niezawodnie Jan Matejko. Wszystkie znamiona współczesnego realizmu posiada on w najwyższym stopniu, pewną siebie władzę opanowywania mas, nieomylną poprawność rysunku, świetne prowadzenie pędzla, nadzwyczaj cha-



278. GŁOWA MAŁEGO SOKALSKIEGO (1883).

Wł.: Dr M. Sokalski, Warszawa.

rakterystyczną barwę. A z tym wszystkim łączy on właściwości, które w tym stopniu rozwinięcia tylko u stylistów idealnego kierunku spotykać przyzwyczailiśmy się”.

Charakterystycznym odzwierciedleniem nastrojów i poglądów berlińskiego środowiska są opinie francuskich korespondentów pism paryskich, przesłanych z Berlina. ”Największy entuzjazm i nie bez przyczyny wywołuje wielki historyczny obraz p. Matejki, z którym się tak niemiłosiernie na ostatnim Salonie obeszła nasza krytyka” — pisze Guymon (*Le Télégraphe*, 7 IX), a korespondent *Voltaire*'a informuje i piętnuje: ”Cesarz Wilhelm nie mógł się nigdy zdecydować na przyznanie najwyższej nagrody za dzieło na wskroś słowiańskie, za obraz przedstawiający hołd oddany królowi polskiemu przez



279. DO "SOBIESKIEGO POD WIEDNIEM": KOŃ POD KRÓLEM.
(1882/3).

Wł.: E. Natanson, Warszawa.

założyciela własnej jego monarchii... I medal został odmówiony i patrioci niemieccy nie wstydzą się pochwałać takiego sposobu oceniania dzieł sztuki!..."

Matejkę samego jednak najbardziej musiała ucieszyć opinia, jaką przyniósł *Pester Lloyd* po wystawieniu "Hołdu pruskiego" w Budapeszcie: "Naród, który takich twórców wydaje, który w ten sposób wskrzesza swoją przeszłość, naród taki, to może dusza



280. DO "SOBIESKIEGO POD WIEDNIEM": KOŃ POD KAROLEM
KS. LOTARYŃSKIM (1882).
Wł.: E. Natanson, Warszawa.

bez ciała, ale to w każdym razie dusza wielka, która się przyszłości bynajmniej wyrze-
kać nie potrzebuje”.

Po "Sobieskim w Częstochowie" (z 1859 r.), po "Odsieczy wiedeńskiej", namalo-
wanej w 20 lat później, przystąpił Matejko w lecie 1882 r. do pracy nad ogromnym
obrazem "Sobieskiego pod Wiedniem", który, ofiarowany w r. 1883 przez osobną de-
legację z Polski papieżowi Leonowi XIII, znajduje się obecnie w Watykanie.

Obraz ten, pojęty jako malowidło typu reprezentacyjnego, bez dramatycznego pier-



281. SZKIC DO WERNYHORY (1875).

Wł.: Z. Bęski, Warszawa.

wiastka, przygotowany przez artystę na 200 rocznicę wiedeńskiej wyprawy, miał spełnić przede wszystkim ważną misję polityczną: celem jego było głosić z Rzymu, z papieskiej stolicy, że Polska, tak zasłużona dla katolicyzmu i dla całej zachodniej cywilizacji — istnieje, żyje, tworzy, pomimo utraty niepodległości. Dla austriackiego zaś zabójcy Sobieski miał być pełnym głębszego znaczenia przypomnieniem...

Taka była ideowa geneza tego dzieła, którego istotne walory artystyczne doprawdy występują w Watykanie na jaw, wtedy zwłaszcza, gdy się je zestawi z innymi pomieszczonymi tam również historycznymi kompozycjami. Jasny układ całości, pyszne opracowanie szczegółów, charakterystyka twarzy i pewien ogólny, dostojny wyraz — wszystko to dobrze świadczy o mistrzostwie polskiego artysty. Historiozoficzna ideowość tego obrazu, zaznaczona w różnych szczegółach, jest dla nas dzisiaj całkowicie obojętna.

Rok 1883, jak gdyby na zakończenie tego drugiego, najpełniejszego okresu rozkwitu



TABL. XXVI. HOLD PRUSKI (1882).

Muzeum Narodowe, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XXVIII. WNETRZE SALI ZAMKOWEJ W PODHORCACH (1882) RYS. OŁ.

Wł.: Zofia z Baworowskich hr. Gołuchowska, Lwów.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



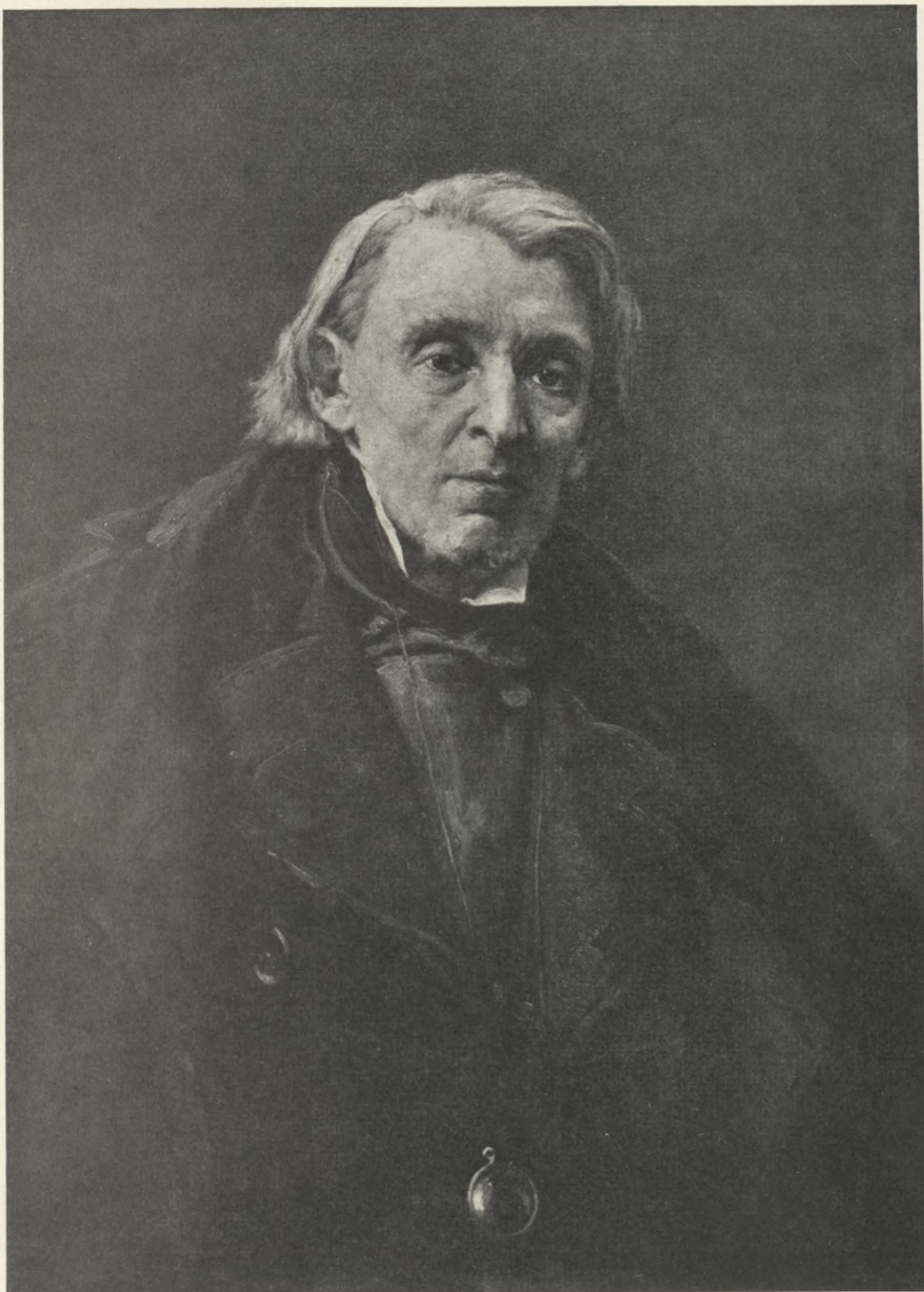
TABL. XXIX. SOBIESKI POD WIEDNIEM (1809).

Watykan, Rzym.

Wydawnictwo

Wydawnictwo

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



282. PORTRET KAROLA PODLEWSKIEGO (1832).

Wł.: Muzeum Narodowe, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



283. ZYGMUNT I SŁUCHAJĄCY DZWONU ZYGMUNTA (1883).

Wł.: Piotr hr. Dunin-Borkowski, Lwów.

matejkowskiego talentu, przyniósł jeszcze poza tym dwie piękne fantazje: jedną ukraińską ("Wernyhora" — odmienna koncepcja w porównaniu ze szkicem z r. 1875), a drugą wawelską ("Zygmunt Stary słuchający dzwonu"). Oba te wizyjne dzieła, pozbawione jakiegokolwiek tendencji czy dydaktycznej myśli — są szczerym plastycznym wyrazem tego poetycznego nastroju, jaki cechował rozmiłowaną w polskiej przeszłości osobowość Matejki. "Wernyhora" prawie ukończony 1883 r., był sygnowany: 1884.

"Wernyhora", wystawiony najpierw w Krakowie, a potem we Wrocławiu i Berlinie, nie wszędzie spotkał się z odpowiednim zrozumieniem, zarówno samego tematu, jak i artystycznej treści kompozycji, wybiegającej daleko poza normalne realistyczne ujęcie.

Krytyk berlińskiej *Volks-Zeitung* wyznawał szczerze, że imię Wernyhory nie obilo się nigdy przedtem o jego uszy i że wobec tego nie jest w stanie nawet tego powiedzieć, czy ten prorokujący kozak wielkość czy upadek Polski wróżył. To nas nie dziwi, dziwić nie może. Natomiast krytyk *Posener Zeitung* podnosił przede wszystkim silną charakterystykę poszczególnych głów i postaci oraz że "rzadko kiedy został trafniej oddany i uchwycony wyraz natchnionego jasnowidza (*des begeisterten Visionärs*), oraz, iż równie uderzająco przemawia w rysach twarzy bazylińskiego popa dzika namiętność". Jednym słowem, zdaniem tego niemieckiego krytyka, obraz wywiera na widzu — swym charakterem — niesłychanie silne wrażenie (*eine geradezu packende Wirkung*). Wreszcie inteligentny ów krytyk stawia jednak Matejce zarzut, z którym zresztą artysta nasz niejednokrotnie spotykał się w pismach zagranicznych, a mianowicie, że poszczególne postacie są zanadto jednostajnie oświetlone i że wskutek tego występując jednakowo naprzód, wytwarzają w obrazie pewien niepokój, powiększony jeszcze blaskiem zbyt jaskrawych kolorów.

OKRES TRZECI: 1884—1893

Sztuka Matejki była w jego pojęciu zawsze służbą narodowej idei. Pracował z wytężoną energią, ponad wątle swe siły, "aby przyłożyć choć garść piasku do budowy naszego Narodowego Kościoła" (wedle słów z 1862 r. zanotowanych przez I. P. J., 56); zastrzegając się w piśmie swym do Prezydium Namiestnictwa, w sprawie obrazów dla politechniki lwowskiej (21 V 1887) przeciwko temu, ażeby jakakolwiek władza śmiała mu "poruczać", tj. w jego rozumieniu *nakazywać* jakieś artystyczne prace — o które nawet członkowie cesarskiej rodziny tylko *prosili* — dodał z dumą polskiego artysty i obywatela: "Pojmuję swe prace z poczucia obowiązku mojego życia w Ojczyźnie"!

Jego instynkt malarski łączył się z tym właśnie poczuciem narodowego obowiązku.

Dlatego już w najmłodszych latach, idąc także za popędem serca, ilustruje różne sceny z dziejów Polski, chcąc niejako unaocznic sobie i drugim, jak one mogły w rzeczywistości wyglądać. Ten ilustratorski okres wstępnej jego artystycznej działalności (1853—1862) kończy się jak wiadomo "Stańczykiem", w którym przejawia się po raz pierwszy u Matejki głębsza historiozoficzna refleksja.

Okres drugi (1863—1883) to epoka jego sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu ekspresyjnej, sztuki wyrosłej na tle patriotycznych uczuć, chcącej wzruszać, przemawiać do serca i do sumienia, sztuki o wysokim bardzo wewnętrznym napięciu; środkiem tej sztuki staje się przede wszystkim dramatyczny wyraz, koncentrujący się nie tylko w samym momencie i w treści przedstawianej akcji, ale także w twarzach i gestach malowanych postaci. Element uczuciowy występuje dobitnie na jaw w takich na-



284. WJAZD BOLESŁAWA CHROBREGO DO KIJOWA (1884).
Wł.: Ks. Czetwertyńscy, Kraków.

**BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW**



285. KS. KORDECKI NA MURACH CZĘSTOCHOWY (1884).

wet utworach, gdzie zdawałoby się, że ze względu na sam temat, nie ma dla niego miejsca, jak np. w "Koperniku", którego uczuciowy wyraz streszcza się w ekstazie astronoma. W innych znowuż dziełach pierwiastek emocjonalny przejawia się bodaj w formie nastroju podniosłości i uroczystości chwili czy też radości, wesela, a nawet humoru ("Rzplta Babińska").



286. ZAMOYSKI POD BYCZYNĄ (1884).

Wł.: Adam hr. Zamoyski, Warszawa.

W okresie trzecim (1884—1893) rola tego pierwiastka uczuciowego maleje ogromnie, a właściwie nawet całkowicie zanika.

Sztukę Matejki w tej epoce można by określić mianem sztuki dydaktycznej i dekoracyjnej. Artysta przemawia tu raczej do rozumu, czasem tylko do oka (w projektach z dziedziny sztuki stosowanej), a nie do serca, do uczucia. Opowiada, opisuje w sposób epicki, ale nie wzrusza i nie przejmuje dramatycznym wyrazem. A nade wszystko najchętniej *poucza*: maluje 12 szkiców do "Dziejów cywilizacji w Polsce" i pisze do nich historyczne naukowe objaśnienia (ażeby "złożyć dowód, że zasłużył na honorowy doktorat filozofii", którym go zaszczylił Uniwersytet Jagielloński w r. 1887), tworzy cykl 11 kartonów dla politechniki lwowskiej, w których, niczym drugi Kaulbach, usiłuje przedstawić historyczny rozwój wiedzy ludzkiej, zwłaszcza przyrodniczej i technicznej, rozwój wynalazków etc.; poza tym oddaje się studiom naukowo-heraldycznym, których rezultatem są znaki mieszczan cechowych do nawy kościoła N. P. M., oraz kartony 64 herbów na tarczach do fryzów mariackich, bada ikonografię królów polskich i potem na tle rozczytywania się w źródłach historycznych imaginuje ich wizerunki (na zamówienie M. Perlesa z Wiednia, które musiał przyjąć z powodu braku pieniędzy), wreszcie przedstawia w osobnym obrazie "Wpływ uniwersytetu na kraj w XV w." i bierze bezpośredni, czynny i nader żywy udział we wszystkich sprawach, dotyczących konserwacji i restauracji zabytkowych budowli, w sprawie projektu pomnika A. Mickiewicza itd. itd.



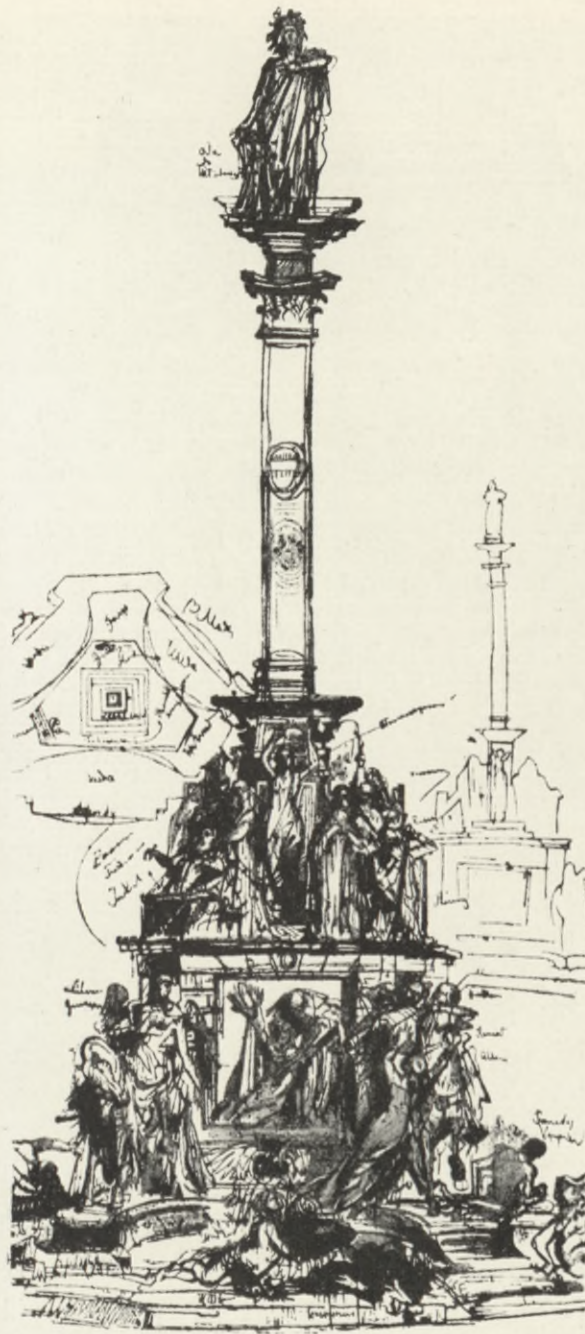
ТАБЛ. XXV. ВЕРНЫГОРА (1891).
Музей Народного Костюма.



287. CHMIELNICKI I TUHAJ-BEJ POD LWOWEM (1885).

Wł.: Andrzej Rotwand, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



288. PROJEKT POMNIKA A. MICKIEWICZA (1885).
Dom Matejki, Kraków.

Jego mniejsze i większe płótna historyczne z tych czasów, zarówno jak dość liczne stosunkowo kompozycje religijne, nie rodzą się na podłożu uczuciowym, lecz powstają — jak to już poprzednio zaznaczyłem, omawiając kwestię tzw. *programu* Matejki — pod wpływem bodźca czysto zewnętrznego albo na zamówienie, albo w związku z jubileuszowym obchodem rocznicy, albo wreszcie z powodu innej okazji.



289. TYP WIEJSKI (OK. 1885). RYS. OŁ.
Biblioteka Poturzycka, Lwów.

"Arcyksiążę Maksymilian i Jan Zamoyski pod Byczyną" (1884), malowany bez żadnego widocznego śladu tak charakterystycznej dla Matejki pasji malarskiej, skomponowany starannie, o poprawnym układzie figur, z których żadnej nie przecina rama obrazu, bez chaotycznego natłoku, wygląda na żywy obraz, ukazany w bengalskim oświetleniu na zakończenie teatralnego widowiska. Wyraz twarzy i niesmacznie pretensjonalny gest arcyks. Maksymiliana — oto przykład, jak wygląda zamierzona a nieosiągnięta, bo pozbawiona głębszych źródeł uczuciowych, ekspresja. Wydaje się, jak gdyby artysta nie mógł i nie umiał wczuć się w wątek historyczny, bądź co bądź nie pozbawiony dramatycznego momentu, a powodowany nieszczerą jakąś szlachetnością starał się przedstawić dostojnego jeńca w zbyt korzystnym świetle. Ostatecznie, wbrew intencji autora, nie Zamoyski, ale Maksymilian wysuwa się tu na plan pierwszy jako główny bohater obrazu.



290. SZKIC DO OBRAZÓW DLA POLITECHNIKI LWOWSKIEJ (1885).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



291. SZKIC OŁÓWKOWY DO "DZIEWICY ORLEAŃSKIEJ" (1886).

Jeśli idzie o stronę kolorystyczną, to "Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie" (1886) przechodzi wprost najgorsze nasze oczekiwania.

Obraz ten przypomina dość żywo "Mazarina" Delaroche'a (1831), choćby ze względu na licznie zebrane towarzystwo w pokoju chorego — u Matejki naturalnie jeszcze liczniejsze, choć w ciasniejszym pokoju niż u Delaroche'a — a jeszcze bardziej "Śmierć Lionarda da Vinci" Jana Gigoux (1835) — analogiczną kompozycją tła architektonicznego i podobnym sposobem umieszczenia postaci księdza. Pomysł, zrazu przedstawiony w szkicu ołówkowym nader przejrzyste i jasno, w realizacji skomplikował się przez nadmiar dodatków, figur i przedmiotów. Nagromadzony na pierwszym planie stos kosztownych rupieci to jeden z najbardziej wytartych akcesoryjnych komunałów pospolicie aranżowanych scen historycznych w obrazach lichych malarzy.

Ale wszystko to jest niczym jeszcze w porównaniu z orgiastyczną kakofonią tonów barwnych, zwłaszcza rażącej gamy zestawionych ze sobą odmian czerwieni.

Oto mamy za tło ścianę krwisto-brunatną (ugier i czerń), na podłodze czerwoną tkaninę (cynober czerwony), a na niej czerwony perski dywan (umbra nat. zmieszana z różem); stół nakryty czerwoną tkaniną (lazur krapowy z umbrą) i podobnego tonu zasłony królewskiego łóża. Przy fiolecie biskupa czerwony cynober ministranta, różowe (ugier różowy) refleksy ognia na kominku a tuż obok fotel, obity ciemno czerwonym aksamitem. Dodajmy do tego wrywające się z całości plamy niebieskie, jasno zielone, żółte kadmowe, szmaragdowo zielony żupan z niebieskimi (ultramaryna) rękawami pazia, obróconego tyłem, złociste posłanie, tygrysie skóry, porzuconą fałdującą



292. DZIEWICA ORLEAŃSKA (1886).

Wł.: Roger hr. Raczyński, Rogalin.

się niebieską tkaninę oraz ciemno niebieski trójnożny stoliczek — a będziemy mieli może nieudolnie zestawiony ale wierny opis kolorystyki tego obrazu.

A teraz bądźmy obiektywni i sprawiedliwi: weźmy pod uwagę poszczególne fragmenty tej kompozycji, popiersie leżącego króla, figurę ministranta oraz 3 głowy, jedną męską i dwie kobiece, na lewej krawędzi obrazu. Przecież zwłaszcza te głowy są malowane tak kapitalnie, że można by je śmiało zestawić z dziełami samego Tintoretta. Tyle w nich indywidualnego pogłębienia, tyle prawdziwej, szczerzej pasji malarskiej.

Z czterech wielkich historycznych kompozycji, malowanych w tym ostatnim okresie życia i artystycznej pracy Matejki: "Dziewica Orleańska" (1886), "Kościuszko pod Raclawicami" (1888), "Konstytucja 3 maja" (1891) i "Śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej" (1893) — trzy pierwsze jako pozbawione zdecydowanego jednolitego wyrazu, jeśli nawet dzięki szczegółom widza zbyt nie razią, to pozostawiają go zupełnie obojętnym, a czwarta, która mogła być obrazem znakomitym, na matejkowskim poziomie, pozostała niedokończona z powodu przedwczesnej śmierci artysty.

Zdumienie ogarnia na myśl, ile pracy poświęcił Matejko na studia przygotowawcze do "Dziewicy Orleańskiej", do tego obrazu, gdzie zresztą gotyk kłóci się z renesansem. W Bibliotece ks. Czartoryskich artysta kalkował ze starych rękopisów dawne francuskie bitwy i turnieje, studiował francuskie miniatury, badał ich artystyczny rodzaj i charakter, ażeby wczuć się w epokę XIV w. i patrzeć okiem człowieka z tych czasów. Badał epokę, a nie zauważył, nie spostrzegł jej odrębnego stylu i specyficznym francuskich znamion tego stylu. Wizję swą przyodziął w kształty tak realne, tak namacalnie cielesne, że nic z niej nie pozostało. Wyrozumował sobie, że w pojęciu Joanny d'Arc zjawy



293. SZKIC DO "DZIEWICY ORLEAŃSKIEJ" (1883).

Muzeum Narodowe, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



294. DZIEWICA ORLEANSKA I: POSTACIE SWIETYCH.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



295. DZIEWICA ORLEAŃSKA II: KAROL VII I MARIA D'ANJOU.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



296. STUDIUM KONIA DO "DZIEWICY ORLEAŃSKIEJ".

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



297. DZIEWICA ORLEAŃSKA III: FRAGMENT.

świętych Pańskich były postaciami rzeczywiście istniejącymi, toteż namalował ciężkie zawieszzone w powietrzu ciała, a nie lotne unoszące się nad realnym światem duchy.

Chcąc w twarzy Joanny odmalować uniesienie niebiańskie, ekstazę, dał jej w gruncie rzeczy wyraz nijaki, wyraz aktorki, obojętnie, bez odpowiedniego przejęcia się odgrywanej swą rolę. Tak! — wbrew St. Tarnowskiemu, który dośpiewując sobie zbyt wiele w duszy do tego, co na obrazie widział, twierdzi: "A w tej ekstazie — rzecz godna uwagi — żadnej przesady, żadnego tonu fałszywego. Był taki w Koperniku, był w Wernyhorze (?), tu go nie ma; tu jest zachwyt szczery, istotny, prosty" (str. 325). Nie! — tu zachwytu tego w twarzy nie ma, nie widać go wcale, to tylko tytuł obrazu sugeruje go chętnemu widzowi, który zna historię orleańskiej dziewicy. "Jest tam wszystko w tym obrazie jak w japońskiej sałacie — pisał A. Wolff w *Le Figaro* z dnia 30 IV 1887, kiedy Joanna d'Arc była wystawiona w Paryżu. — Jeszcze nigdy ten człowiek prawdziwego talentu nie był tak źle inspirowany".

G. Lafenestre w *Revue des deux Mondes* (1 VI 1887) potępiał anachronizm Matejki, który wprowadza postacie Joanny i innych osób wkraczających do Reims, przyodziane w kostiumy z Antwerpii i z Augsburga, oraz dodawał, że nikt już nie ma serca do tych teatralnych fantasmagorii, które stanowią ostatni błysk zamierającej już sztuki.

"Mamy wstręt do tłumów — wołał krótko P. Lafage w *Le Soir* (26 V 1887), a Meurville w *Gazette de France* z dn. 11 V tegoż roku uważał, że Joanna d'Arc na tym obrazie to po prostu młodzieniec, który wjeżdża jako fertyczny triumfator i uśmiecha się do dam, wspartych o balkony.



298. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA (1886).

Wł.: Kazimierz Bauda, Warszawa.

"Matejko — który zawdzięcza swą Joannę d'Arc miernemu (*médiocre*) Rubensowi i lichemu Makartowi" — wzmiankuje Marcello w *Le Télégraphe* (1 V). Paul Mantz (*Le Temps*, 15 V) porównując obraz z tkaniną, w której zmieszano czerwoną wełnę z żółtym jedwabiem, potępia obraz jako całość tłumacząc rzeczowo jego wady, ale chwali jego fragmenty mówiąc: "Obraz ten, pocięty na drobne części, mógłby uszczęśliwić 20 muzeów!"

Swoją Joannę pragnął Matejko ofiarować narodowi francuskiemu jako wyraz wdzięczności za dawniejsze sympatie, okazane polskim emigrantom. Jakże dobrze się stało, że do tego nie doszło!

"Wiek XVIII jest mi bardzo przykry" — wyznawał Matejko i, powodowany bodźcem z zewnątrz, namalował z tej epoki dwa ogromne płótna, stanowiące pewnego rodzaju kompromis z potępianym przez niego *plein-air*'em: "Kościuszkę pod Raclawi-



299. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA W KNYSZYNI (1886).

Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa.

cami”, kompozycję zupełnie rozbitą na wiele osobnych części, oraz ”Konstytucję 3 maja”.

Kościuszkę interesuje nas dzisiaj — poza świetnymi szczegółami — tylko jako ciekawa u Matejki próbka słonecznego pejzażu, Konstytucja natomiast jest tylko nieudaną próbą ilustracji sceny ulicznej, jaka mogła się odbywać pod katedrą św. Jana w dzień majowej konstytucji.

”Kościuszkę” znalazł się na światowej wystawie paryskiej 1889 r. Był to ostatni obraz Matejki, wystawiony za jego życia w Paryżu.

Maurice Hamel, krytyk *Gazette des Beaux-Arts* (1 IX 1889), oceniał to dzieło, ”nie utrzymane w odpowiednim rygorze, ale prawdziwie żołnierskie i pełne podniosłego uczucia”, na ogół wcale przychylnie; pomimo ”profuzji jedwabi, czerwieni, zieleni i żółci na zdobytych chorągwiach i uniformach”, wyczuwał w nim triumfalny dźwięk fanfary i chociaż dzieła takiego nie uznawał za swój ideał, stwierdzał pozytywnie, iż ”wyraził się w nim człowiek, który czuł silnie rzeczy wielkie”.

*



300. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA. I: KRÓL.

Na rok przed śmiercią, a więc w roku 1892, wyznaje ze smutkiem Matejko, że "za mało pracował — mógłby być więcej malować".

Trawiła go osobliwa jakaś gorączka pracowitości przez całe jego krótkie życie.

Nie poprzestawał nigdy na jakimś jednym wielkim zadaniu, zawsze miał równocześnie kilka obrazów zaczętych — w robocie.

Poza całą swoją tak bogatą i tak różnorodną artystyczną działalnością, którą w skrócie tylko poznaliśmy, miał jeszcze jedną wielką dziedzinę w swym malarskim dorobku: dziedzinę portretu.

Matejko uważał portret za rodzaj drugorzędny: kto nie ma talentu do kompozycji, kto nie potrafi nic od siebie w sztuce wyrazić, ten jako odtwórca maluje portrety dając w nich to tylko, co przed sobą widzi; portrecista — zdaniem jego — poprzestaje na samym jedynie odtwarzaniu rzeczywistości.

Takimi były matejkowskie portrety aż po siedemdziesiąte prawie lata, a w każdym razie po rok 1865. Oddawały one w sposób możliwie obiektywny zjawiskową, optyczną stronę malowanych osób, bez określania w jakiś bardziej zdecydowany sposób ich charakteru, wewnętrznego ich życia psychicznego.



301. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA. II: FRAGMENT.

Malarz portretowy posiada całą skalę czysto malarskich środków do tego, ażeby w wizerunku jakiejś osoby podkreślić i silnie zaznaczyć jej życie, wyraz, charakter.

Fizjonomia ludzka jest zmienna; zależnie od najrozmaitszych podnieć i bodźców zewnętrznej czy wewnętrznej natury, trwalszych czy tylko przelotnych, układają się jej rysy, bo mięśnie twarzowe, spojrzenie, nawet sposób trzymania lub zwracania głowy, zależne są od tego, jakie w danym momencie procesy psycho-fizyczne składają się na treść przeżycia jednostki.

Nawyki, stały niemal sposób reagowania na pewne podnieć, wrodzona dyspozycja psychiczna do ulegania przeważnie takim a nie innym nastrojom, uczuciom, refleksjom, zawód, sposób życia, zdrowie fizyczne, charakter twardy lub miękki, przez różne osobiste życiowe przejścia zahartowany albo też wręcz przeciwnie załamany czy tylko nadwątłony — wszystko to rysuje widoczne bruzdy, zarówno w duszy jak i w twarzy człowieka.

O bruzdach w duszy wie tylko dana jednostka ludzka, a i ona sama nie zawsze może je rozpoznać, bo często nawet nie zdaje sobie z nich dostatecznej sprawy.

Bruzdy w ludzkiej twarzy — to jedyny dla naszego oka ślad, który nas naprowa-



302. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA. III: FRAGMENT.

dza na drogę odczytywania wewnętrznej psychiki jakiejś jednostki. Droga to, jak już wspominałem o tym przy rozważaniu cech charakteru ludzkiej osobowości, często zawodna, bo fizjonomika opiera się na niewystarczających danych i przedwcześnie uogólnia swe spostrzeżenia i budowane na nich zasady.

Portrecista jest jednak o tyle w szczęśliwszym położeniu, że prócz całej skali wyrazu jakiejś twarzy — którą winien naturalnie umieć zauważyć — ma jeszcze inne środki i sposoby indywidualizacji i charakterystyki.

Wybierając wedle własnego uznania taki wyraz twarzy malowanej osoby, który mu najlepiej odpowiada czy to z punktu widzenia czysto artystycznego, ze względu na zamierzoną ekspresję malarską, czy też ze względu na pewne właściwości fizjonomiczne, które uważa za istotne dla rozpoznania charakteru tej osoby, malarz portretu może



303. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA. IV: FRAGMENT.

poza tym wiele powiedzieć o swym modelu przez odpowiednie upozowanie go, przez dodanie mu określonego gestu, przez układ i wyraz rąk, przez dodanie charakterystycznego tła, a wreszcie przez samą fakturę obrazu, przez jego koloryt i światłocien.

Otóż Matejko malując zrazu swe portrety w najprostszy sposób, zdaje się nie widzieć w nich żadnego głębszego problemu: stara się, w myśl słów własnych, "odtworzyć" twarz portretowanej osoby; maluje tedy głowę czy popiersie zawsze na tle neutralnym, bez żywszego wyrazu oczu, który by coś mówił o temperamencie modelu, bez przemyślanego układu rąk, z którymi czasem nie wie nawet co począć. Wystarczy zacytować portrety państwa Maurizio oraz portret p. Makomaskiej, gdzie owal ramy obcina rękę, tak że na obrazie zostaje tylko fragment dłoni.



304. ŚMIERĆ ZYGMUNTA AUGUSTA. V: FRAGMENT.

Od portretu małżonki, Teodory z Giebułtowskich, malowanej w ślubnym stroju w roku 1865, następuje wyraźna zmiana, więcej niż zmiana: przełom.

Czy nie jest to może jeden z pomyślnych skutków pierwszej podróży do Paryża, odbytej przez artystę wspólnie z żoną w czasie między 28 III a 28 V roku 1865? Czy nie jest to wpływ, któremu mimo woli uległ Matejko na widok tylu świetnych portretów, dawnych i współczesnych, francuskiej szkoły? Bezwzględnie tak.

Na portrecie małżonki zjawia się już wyraźne tło; widać nie tylko kanapę z miękką poduszką, ale i zawieszoną na ścianie wzorzystą makatę. W sposobie malowania ślubnej szaty i klejnotów znać tu pędzel malarza, który ma już młodzieńcze arcydzieło ("Skarga") za sobą i który lubuje się coraz bardziej w efektownym oddawaniu wła-



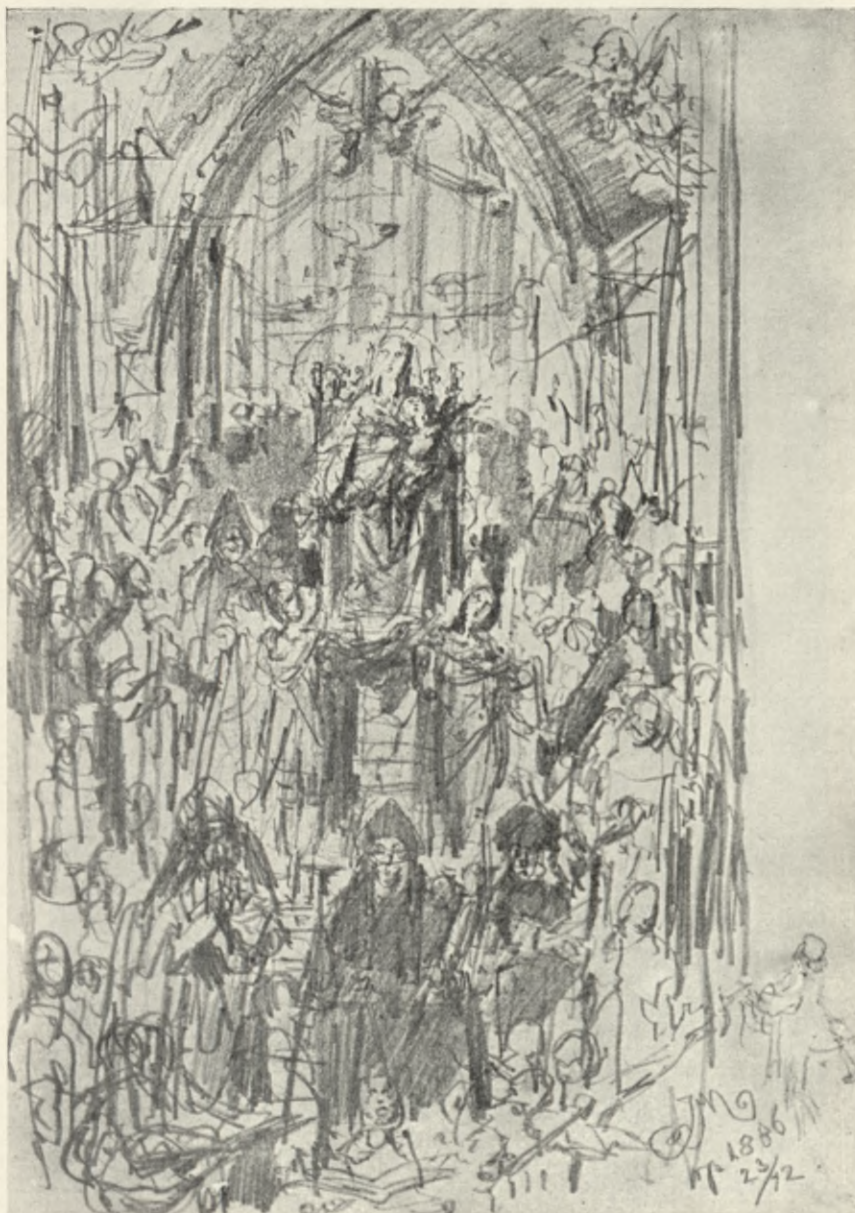
TABL. XXXI. DR MIKOŁAJ ZYBLIKIEWICZ, MARSZAŁEK KRAJ. (1887).
Muzeum Narodowe, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



305. PRZYSIĘGA CHMIELNICKIEGO W PEREJASŁAWIU (1886).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



306. KRÓLOWA KORONY POLSKIEJ (1886). SZKIC, RYS. OŁ.
Wł.: Stanisław Batowski, Lwów.

ściwości materiałów. Sama postać żywa, głównie dzięki wyraźnemu spojrzeniu wprost w oczy widza, a układ rąk nie tylko nie zaniedbany, ale niezmiernie staranny, poprawny, o pięknie zaznaczonych liniach.

Portret ten, wystawiony w roku 1873 w Wiedniu, zniszczyła w pasji żona artysty w roku 1876, powodowana nieuzasadnioną zazdrością z tego powodu, że Matejko, niejako w tajemnicy przed nią, malował wtedy portret p. St. Serafińskiej. Matejko w roku 1879 namalował portret żony w ślubnym stroju — powtórnie.



307. ŚW. SALOMEA (1866). RYS. OŁ. DO PROJEKTOWANEGO
WITRAŻA DLA KATEDRY W PRADZE.

Wł.: Bronisław Krystall, Warszawa.

W roku 1870, w którym Matejko znów odbył podróż do Paryża, rozpoczyna się cała seria portretów zbiorowym wizerunkiem trojga dzieci artysty: syna Tadeusza oraz córek: Heleny i Beaty. Portrety te stają się coraz okazalsze, coraz świetniejsze, tło odgrywa coraz większą rolę, z czasem nawet rolę zbyt wielką, tak że w niektórych obrazach wysuwa się zanadto na plan pierwszy.

Równocześnie portrety te nabierają coraz silniejszego wyrazu, narzucanego osobom portretowanym przez artystę, i stają się w swoim charakterze coraz bardziej pokrewne obrazom historycznym; taki jest np. portret Piotra hr. Moszyńskiego w polskim stroju,



308. SWIĘTOCHNA (1886). RYS. OŁ. DO PROJ. WITRAŻA DLA
KATEDRY W PRADZE.

Wł.: Bronisław Krystall, Warszawa.

którego artysta namalował na tle starodawnej broni, zbroi i ryngrafu, uplastyczniając niejako w ten sposób całą rycerską genealogię portretowanego.

Portret p. Serafińskiej jest w ogóle "portretem kasztelanki", a nie wizerunkiem współczesnym. Wszystko tu jest historyczne, kostium, akcesoria, nawet postawa tej młodej panny, która na tle szarzejącej w dali sylwety zamku w Wiśniowcu, wygląda istotnie na jakąś heroinę o wielkim nazwisku słusznie zapisanym w dziejach kraju.



309. BISKUP LUBRAŃSKI ZAKŁADA AKADEMIĘ W POZNANIU (1886).
Poznańskie Tow. Przyjaciół Nauk.

Oddawanie kobiecego wdzięku czy też naturalnej prostoty, spotykanej u dzieci, nie leżało w zakresie talentu Matejki.

Oto np. portret czworga dzieci z roku 1879: zespół bardzo silnych, jak zwykle mało ze sobą zestrojonych efektów kolorystycznych, świetnie malowane szczegóły — pies, kwiaty i paleta na barwnym stole! — krzesło weneckie, widocznie z tych inkrurowanych mebli, które artysta zakupił w grudniu 1878 r. za pobytu swego w Wenecji, stroje itd. Ale dzieci same? Czyż nie pozują one wszystkie na dorosłe osoby choćby swoją powagą i dziwnie wyniosłym spojrzeniem?

W tym samym prawie czasie (1874) analogiczny portret 4 dzieci z psem namalował współczesny Matejce Belg, Ed. Agneessens (który w latach 1869—1870 bawił w Petersburgu). Obraz jest oczywiście bez porównania gorzej namalowany; tak, ale te dzieci są naprawdę dziećmi i mają swój naturalny nieskrępowany wyraz i wdzięk, którego brak dzieciom naszego artysty.

Podobnie ma się rzecz z portretami obu córek: Beaty Kirchmayerowej (1882) i Heleny Unierzyskiej (1887). Obie one wyglądają na bohaterki jakiegoś dramatu, jakiegoś dziejowego wydarzenia.



310. PORTRET REKTORA J. SZUJSKIEGO (1886).
Uniwersytet Jag., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

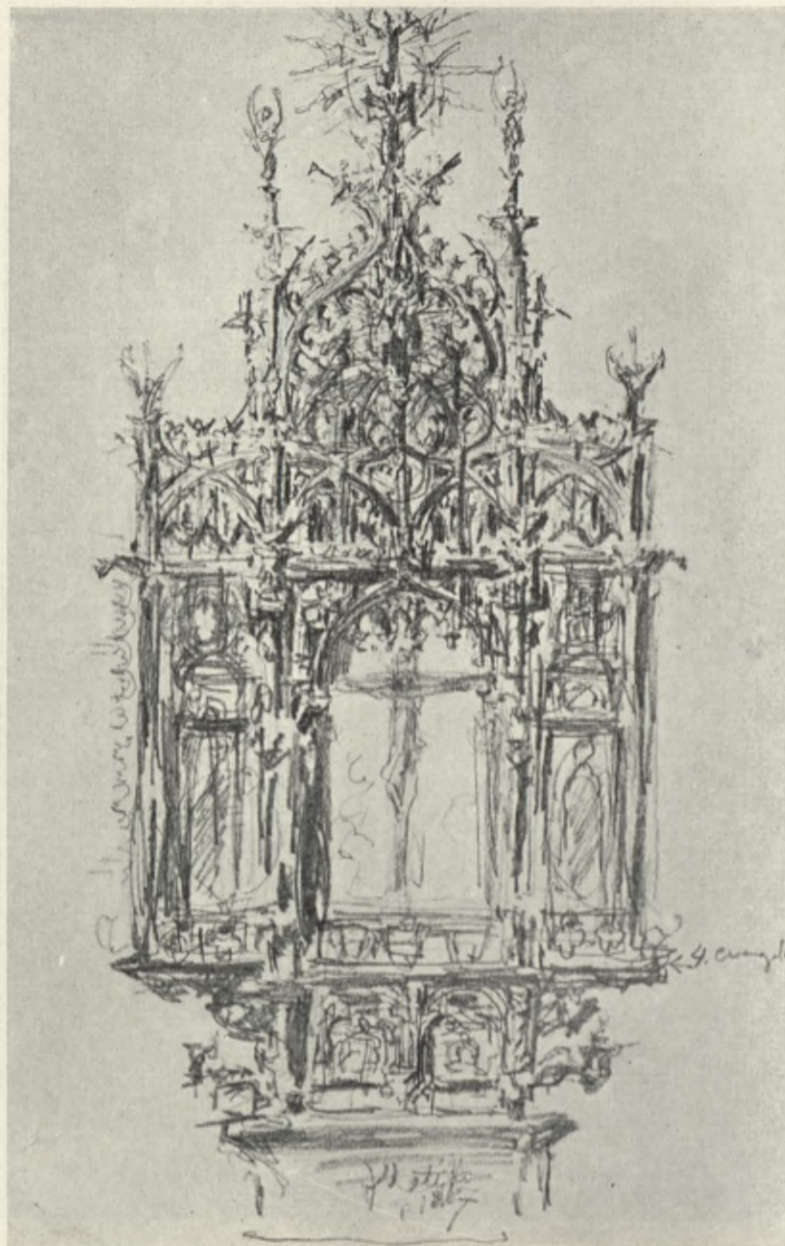


311. BISKUP IWO ODROWĄŻ POŚWIĘCA KAMIEŃ WĘGIELNY POD
KOŚCIÓŁ W IWONICZU (1887).

Wł.: Zofia Tabęcka, Warszawa.

Matejko narzucał portretowanej przez siebie osobie taki wyraz i taki charakter, jaki ta osoba, jego zdaniem, mieć *powinna*, nawet jeśli go wcale nie miała.

Podobno ktoś zaprzyjaźniony z Matejką zdobył się raz na odwagę i powiedział artyście, że jakaś malowana przez niego dama z arystokracji nie jest z portretu swego wcale zadowolona, gdyż i ona, i inni twierdzą, że portret nie jest podobny. "Tym gorzej dla niej — odparł Matejko — kobieta o takim nazwisku i takiego pochodzenia *powinna* przecież być podobna do portretu, jaki namalowałem!"



312. PROJEKT OLTARZA TRÓJDZIELNEGO DLA KATEDRY NA
WAWELU (1887). RYS. OŁ.

Wł.: Irena Kozłowska, Warszawa.

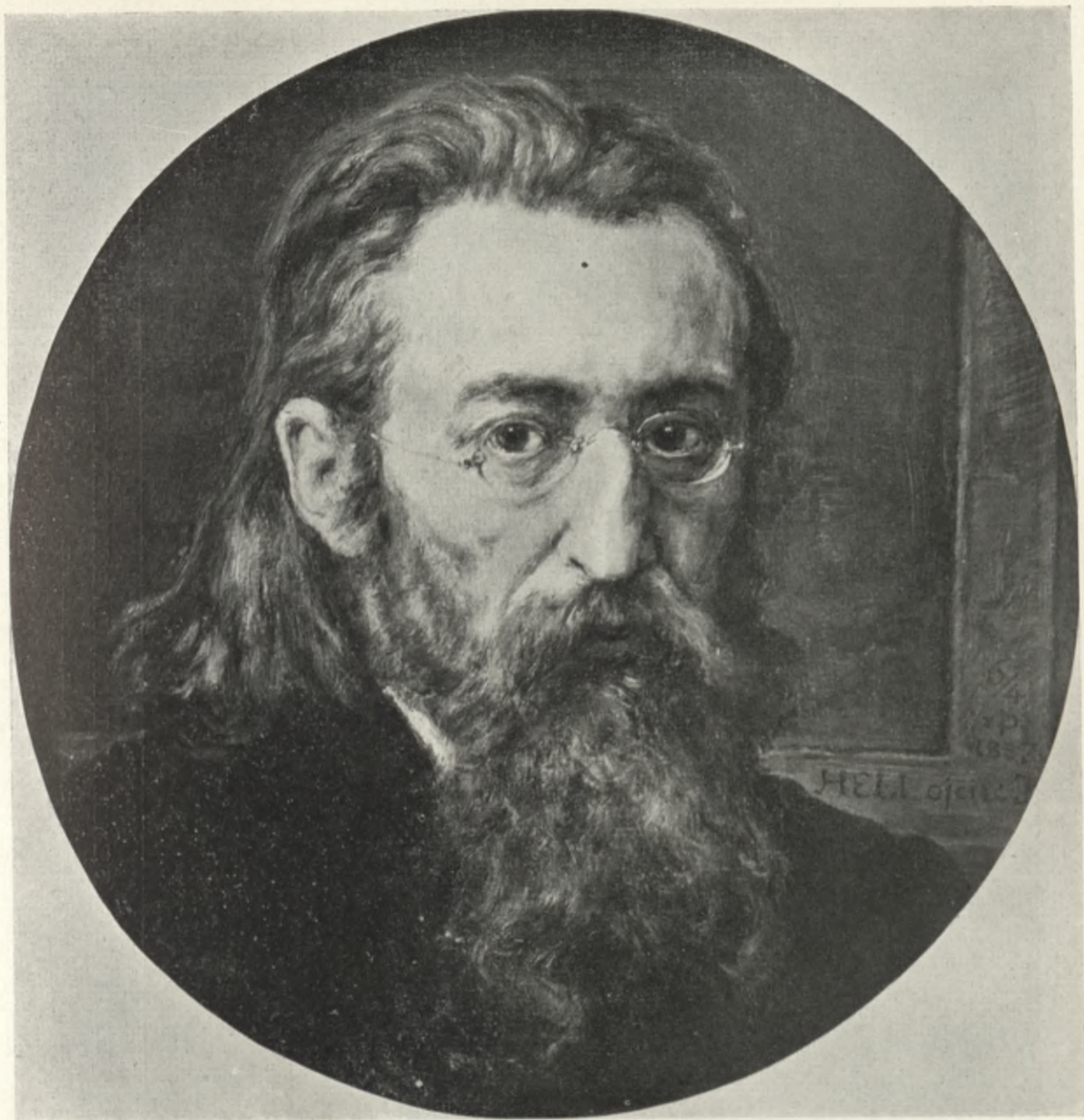
Na takiej metodzie malowania portretów źle na ogół wychodziły kobiety i dzieci, ale nie mężczyźni, zwłaszcza ludzie o silniejszej indywidualności, przejawiającej się czy to w rysach ich twarzy, czy nawet i tylko — bo to wystarczało Matejce — w ich czynach.

Portret — zdaniem Matejki — "ma przede wszystkim w rysach osoby pokazać wybitną stronę duchową — bo w niej prawdziwe jest życie tejże osoby". Dlatego też arty-



313. PORTRET HELENY Z MATEJKÓW UNIERZYSKIEJ. — DZIEWCZYNA
Z KROGULCEM (1887).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



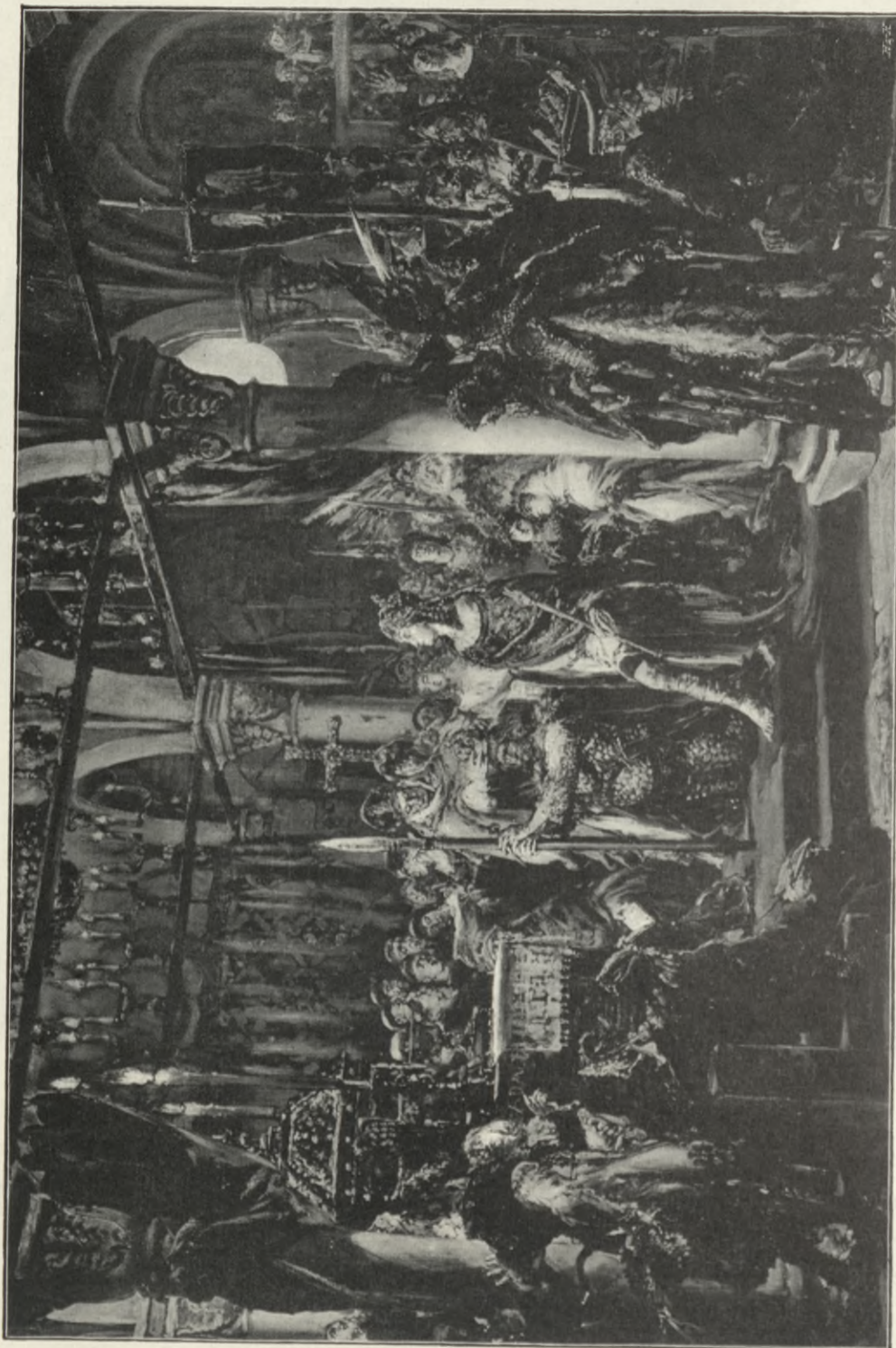
314. PORTRET WŁASNY (1887).

Wł.: Prof. J. Unierzyski, Kraków.

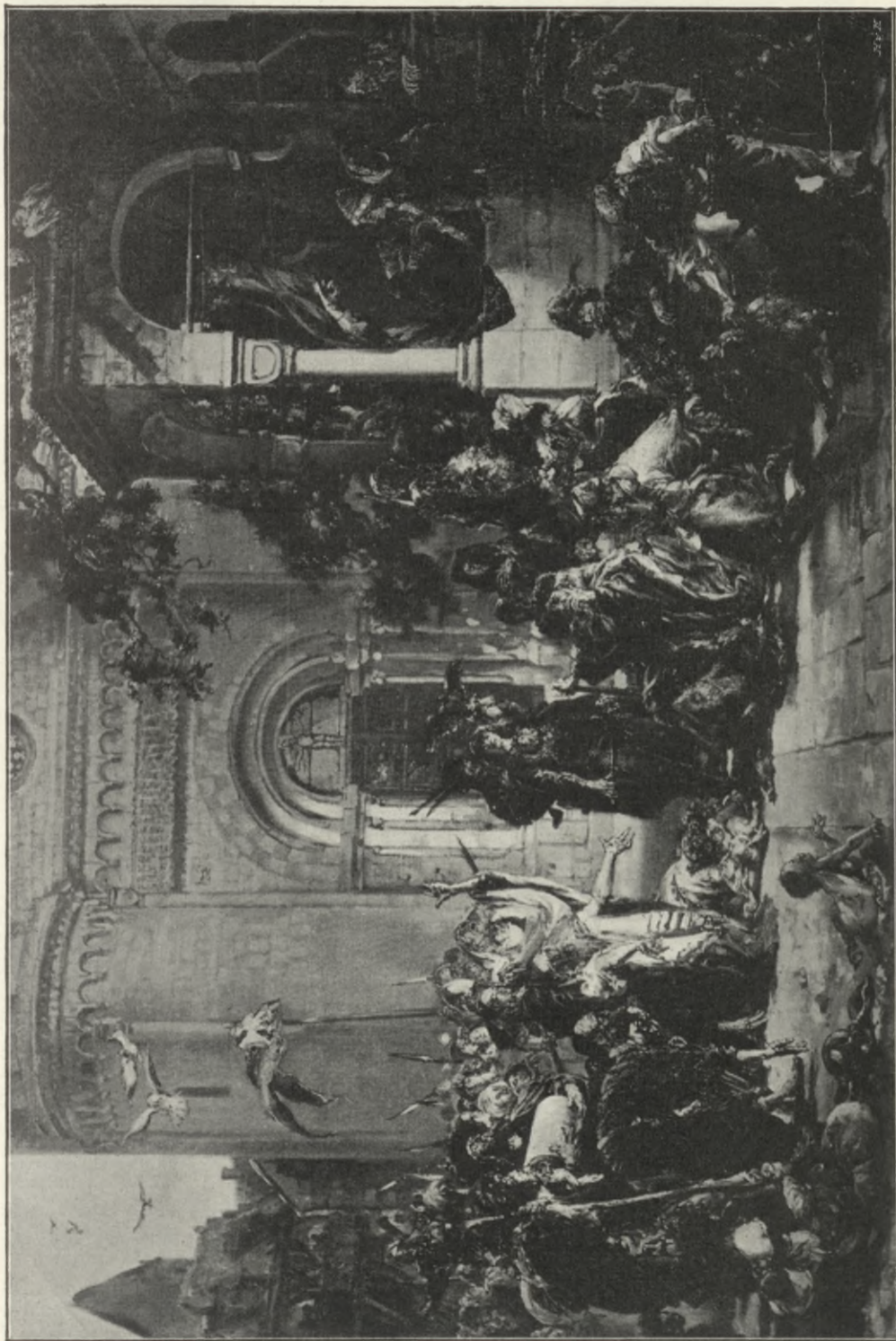
sta zmieniając temat rozmowy świadomie powodował zmianę wyrazu twarzy portretowanej osoby.

"Portretując różne osoby nie pozostawił im zupełnej swobody w właściwym ich ruchu, i to bez względu na płęć; ale tak nakłonił ruch pozycją, akcją, jak się jemu zdawała najodpowiedniejsza.

"Wówczas zabierając się do portretu już nie rysował jak dawniej głowy na papierze czy kartonie, z którego później, posmarowawszy odwrotną stronę czerwoną kredką



315. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1889), I. KORONACJA PIERWSZEGO KRÓLA: R. P. 1001.
Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice.



316. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1889). II. PRZYJĘCIE ŻYDÓW: R. P. 1096.

Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKOW



TABL. XXXII. ZAPROWADZENIE CHRZEŚCIJAŃSTWA (1888), FRAGMENT.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XXXIII. APOSTOŁOWIE: JUDASZ, MATEUSZ, TADEUSZ I BARTŁOMIEJ (1888) RYS. OŁ. Zbiory im. B. Orzechowicza, Lwów.

WYBÓR ZBIÓRKI KARTONOWEJ WYKRESÓW I RYSUNKÓW (1820) 1820 1820

WYDAŁ I WYDZIAŁ GOSPODARSTWA

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



317. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1888). III. PIERWSZY SEJM W ŁĘCZYCY — SPISANIE PRAW — UKROCENIE ROZBOJÓW; R. P. 1182.

Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



318. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1888). IV. POWTÓRNE ZAJĘCIE RUSI — BOGACTWO I OŚWIATA: R. P. 1366.
Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice.



319. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1888). V. EPOKA JAGIELLONÓW — CHRZEST LITWY; R. P. 1387.

Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice.



320. CHRZEST LITWY, FRAGMENT Z "DZIEJOW CYWILIZACJI W POLSCE".

odbijał na płótno; ostrożność ta i ułatwienie zachowania czystości rysunku była jeszcze w użyciu, ale tylko przy rysowaniu na klockach z wyjątkiem pojedynczych głów (popiersi), olejno i naturalnej wielkości, czy tylko popiersie lub pół figury, rysował od razu pędzlem, a dla utrzymania indywidualnego wyrazu w twarzy, w rozmowie potraçał o różną osnowę, obserwując, która z nich najbardziej właściwa i ożywiająca pozującego" (I. P. J., 53).



321. M. KOPERNIK (WPLYW UNIwersYTETU,
FRAGMENT).

Wśród wielu najznakomitszych portretów pędzla Matejki, których nawet nie wymieniam, bo podaję po części ich reprodukcje, bezsprzecznie arcydziełem jest portret Karola Podlewskiego (z roku 1882). Jest on tak ujęty, nacechowany takim osobliwym wyrazem, a nade wszystko z taką wiedzą techniczną i z taką artystyczną kulturą jest namalowany, że można go bez żadnej obawy zawiesić w sąsiedztwie najlepszych okazów światowego malarstwa portretowego nowoczesnej doby.

Obok tego znamienitego dzieła postawić należy ów autoportret z roku 1892 oraz wizerunek szkic do niego, który nie tylko stanowi koronę portretowego malarstwa Matejki i w tej dziedzinie ostatnie przed śmiercią wyrzeczone jego słowo, ale zarazem magiczny klucz do jego skomplikowanej duszy.

Kto pamięta ostatnie autoportrety Rembrandta i ostatni (Paryż-Louvre) autoportret Tintoretta, ten, pomimo całej aż nadto widocznej u tych trzech malarzy różnicy stylu i środków malarskiego wypowiedania się, przyzna, że autoportret Matejki zrodził się z takiej samej duchowej głębi, co i tamte.



322. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1888). VI. PRZEŁOM DZIEJOWY — ZAŁOŻENIE
SZKOŁY GŁÓWNEJ PRZENIESIENIEM DO KRAKOWA UGRUNTOWANE:
R. P. 1361—1399—1400.

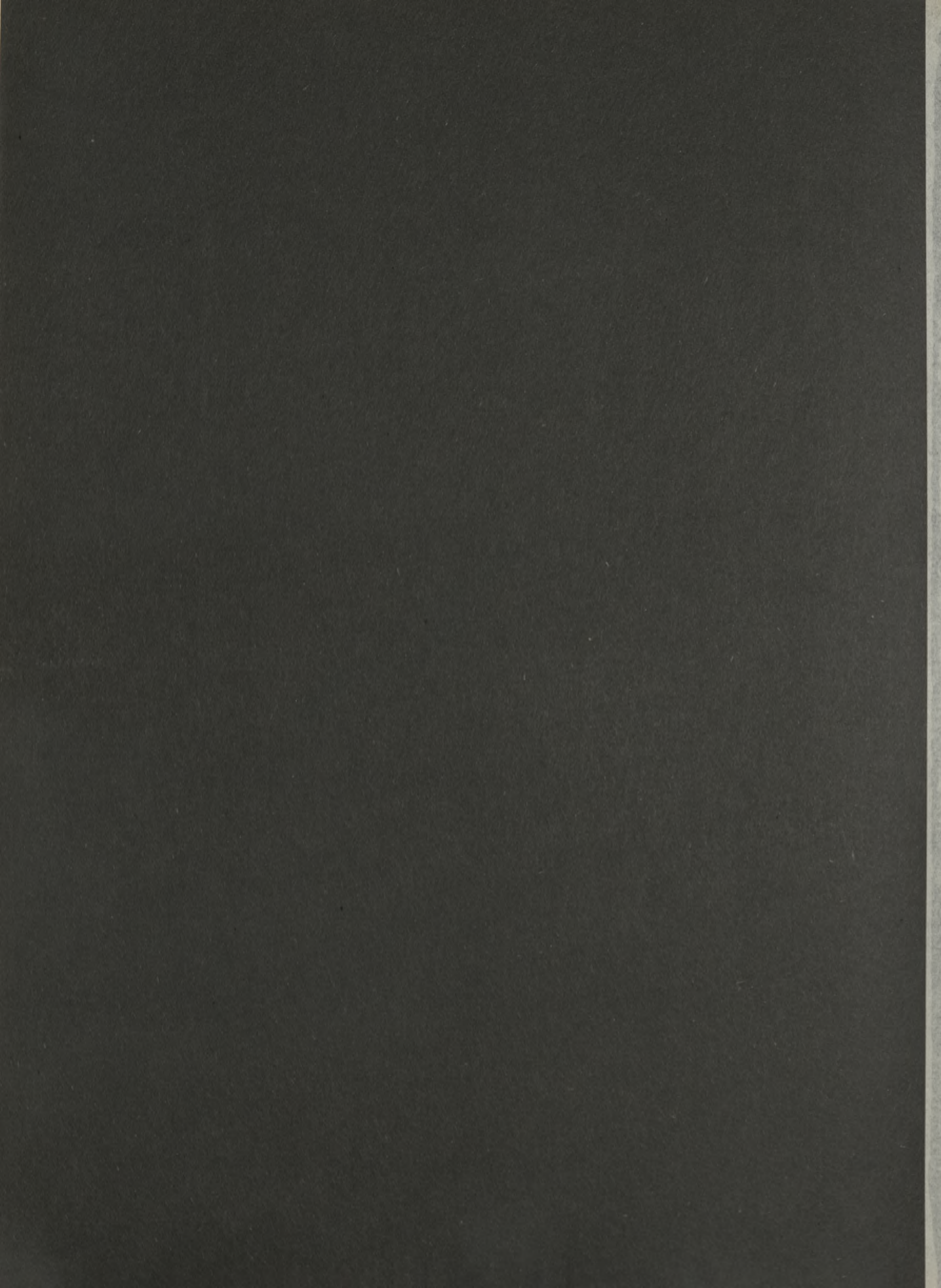
Wł.: Andrzejoła hr. Potocka, Krzeszowice.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



WYKONANIE KLESKA LICZYCKA W 1944 ROKU

W. Andrusjowa br. P. 2. 1. 1944





323. DZIEJE CYWILIZACJI W POLSCE (1888). VII. KONSTYTUCJA 3 MAJA — SEJM CZTEROLETNI — KOMISJA
EDUKACYJNA — ROZBIÓR: R. P. 1795.

Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



324. KOŚCIUSZKO POD RACŁAWICAMI (1888).
Muzeum Narodowe, Kraków.

Uczucia religijne Matejki były niewątpliwie bardzo głęboko zakorzenione w jego duszy. Można też wprost o nim powiedzieć, że był także znawcą sztuki religijnej dawnej i współczesnej, znał doskonale ikonografię świętych, katolicką symbolikę i liturgię. Na punkcie religijnym był też niezwykle drażliwy, tak dalece, że nawet publicznie dawał temu wyraz. Oto np. w dniu 15 X 1884 r., na uroczystym otwarciu roku szkolnego w Szkole Sztuk Pięknych, w przemówieniu swym napiętnował Munkacsy'ego wyrażając się w ten sposób: "Munkacsy posunął się nawet do tego, że dla schlebiania Węgrom naciągał religijne pojęcia do dzisiejszych czasów, a przy malowaniu Chrystusa Pana wprowadzał węgierskie sukmany i buty, jakby z rozmyslnym na pozór lekceważeniem przedmiotu". Wynikła z tego przykra dla naszego artysty wymiana listów — sprawa była głośna.

Obraz religijny był dla Matejki przedmiotem kultu, a nie artystycznym problemem.

Tym się tłumaczy fakt, że wszystkie jego olejne obrazy religijne pozbawione są niemal zupełnie wybitniejszego indywidualnego wyrazu. Gdyby nie pewne cechy czysto technicznej strony tych prac, nieraz trudno byłoby w nich rozpoznać pędzel Matejki. Są to kompozycje o charakterystycznych znamionach przekwitającego baroku, a jakkolwiek niełatwo można by w nich wskazać silniejsze uleganie dawnym wzorom, jeszcze trudniej byłoby dowieść ich nowoczesności i określić ich styl matejkowski. Wszystkie one wyrosły na podłożu raczej zabytkowej wiedzy historycznej i ikonograficznej, a nie są bezpośrednią emanacją szczerego głębokiego afektu religijnego, który bez względu na tradycyjne formuły i środki, szuka swoistego sposobu wyrażenia się na zewnątrz.



325. KOŚCIUSZKO POD RACŁAWICAMI I. KOSYNIERZY.



326. KOŚCIUSZKO POD RACŁAWICAMI II: DEMBOWSKI I ZAJĄCZEK.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



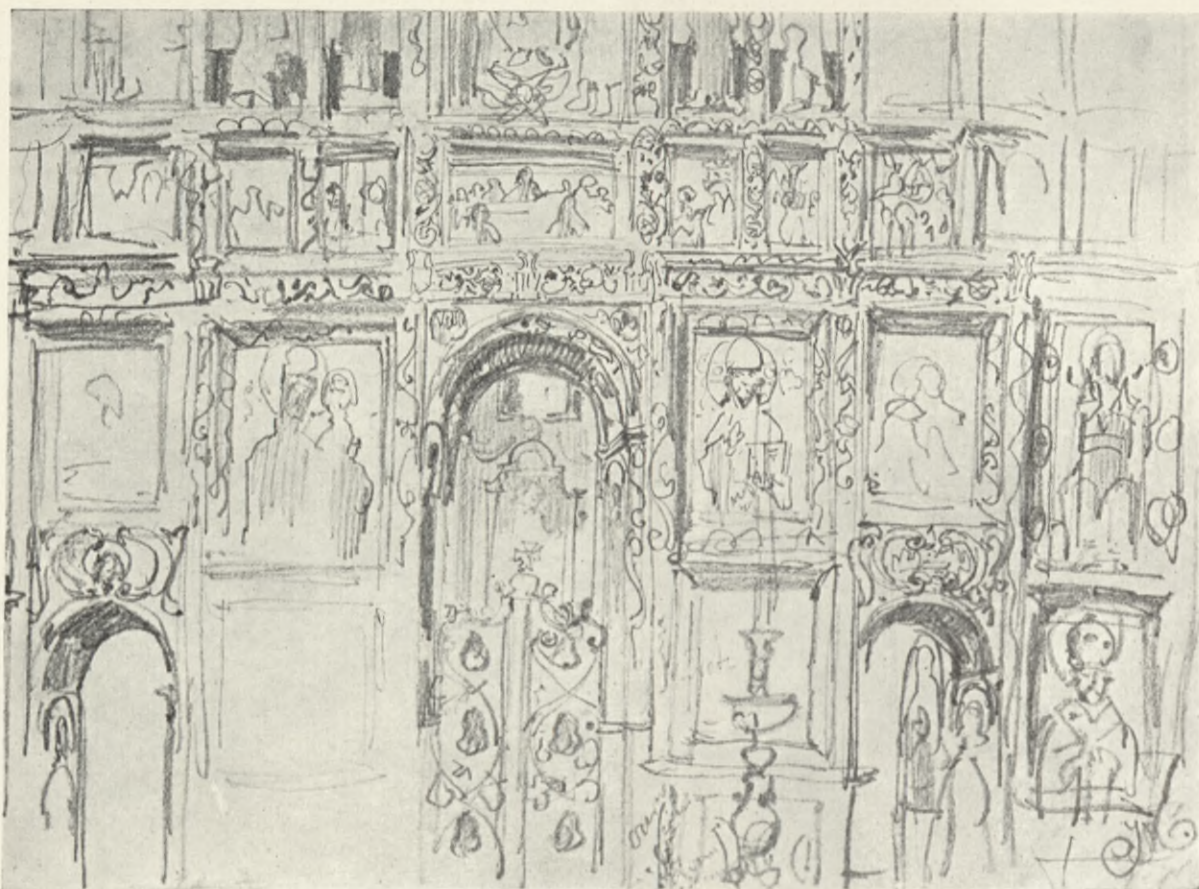
327. DO "KOŚCIUSZKI POD RACŁAWICAMI": ŚWIERK (1887—1888). RYS. OŁ.

Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa.

Problematyka artystyczna przejawia się co najwyżej w wyraźnej chęci traktowania religijnego tematu na swój odmienny i oryginalny sposób, niezależnie od tradycyjnej katolickiej ikonografii. Tendencja ta występuje na jaw w rozmaitych kompozycjach religijnych Matejki, zarówno w obrazach olejnych jak i w ołówkowych notatkach pomysłów, w szkicach, ale najbardziej jest ona widoczna w sposobie przedstawienia Trójcy Św. na jednym ze szkiców do obrazów dla Politechniki lwowskiej (1885), ilustrujących historyczny rozwój kultury i techniki.

Inną charakterystyczną cechą matejkowskich kompozycji religijnych, a przynajmniej kompozycji opartych na wątku zaczerpniętym z Żywotów Świętych Pańskich itd., jest dramatyzowanie i przerabianie, już w samej nawet koncepcji, obrazu religijnego na obraz historyczny.

Artystę interesują przede wszystkim — rzecz prosta — Święci i Patroni polscy. A ponieważ kult Matki Boskiej jest w Polsce najbardziej rozpowszechniony i najgłębiej w duszy każdego patrioty ugruntowany — wizerunki N. P. Marii należą wśród obrazów re-



328. PROJEKT DEKORACJI IKONOSTASU W KOŚCIELE ŚW. NORBERTA W KRAKOWIE (1888). RYS. OL.
Wł.: Władysław Dynowski, Wilanów.

ligijnych Matejki do najczęściej spotykanych, od pierwszej, młodszej kompozycji pt. "Matka Boska ze św. Leonardem i św. Joanną" (1858) aż po obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z 1891 roku. Z kultem N. P. Marii łączy się pośrednio także ostatnie wielkie, a niedokończone już dzieło: "Śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej".

Z siedmiu utworów malarskich, osnutych na tle postaci Matki Boskiej, najbardziej dla Matejki charakterystyczny i zarazem najlepszy jest szkic olejny do tryptyku pt. "Królowa Korony Polskiej", wspomniany już poprzednio w związku z analogicznym poniekąd utworem Grotgera.

Postać Matki Boskiej jako królowej, niesionej wysoko na tronie, zajmuje główne miejsce w środkowej części tryptyku. Ale poza tym — jest to obraz raczej historyczny niż religijny, kompozycja o wyraźnym wątku ideowym, historiozoficznym. Idzie tu bowiem przede wszystkim o uzmysłowienie "Matki Świętych — Polski", o uprzytomnienie apostołstwa i męczeństwa ofiar, poniesionych przez Polaków dla wiary w dawnych i nowszych czasach.

Dlatego to zjawia się na obrazie cały korowód Świętych polskich — św. Wojciech,



329. PROROCY. SZKICE DO IKONOSTASU ŚW. NORBERTA W KRAKOWIE: DAWID, MOJZESZ, ELIASZ (1888). RYS. OŁ.

Wł.: Kazimierz Bauda, Warszawa.

św. Stanisław, św. Józafat (męczennicy), Jadwiga "apostołka i męczennica z poświęcenia, choć nie z krwi" wraz z polskimi dziećmi, wymordowanymi w Humaniu i na Pradze, a dalej Święci: Jan Kanty, Stanisław Kostka, Jan z Dukli, Florian i Kunegunda, Salomea, Jadwiga, Bronisława, Kazimierz królewicz i Jacek. Patron rycerzy chrześcijańskich, św. Michał Archanioł, unosi się nad postaciami wodzów i hetmanów, którzy oddali życie za wiarę pod Lignicą, Warną i Cecorą — i to jest lewe skrzydło tryptyku; na prawym widzimy grupę unitów podlaskich; rozpaczająca matka i zwłoki dziecka, podnoszone przez jedną z postaci ku niebu, stanowią ton aż nazbyt silny i patetyczny w tym akordzie trzech części tryptyku.

"Matka Boska jako ucieczka grzesznych" (1881) oraz "Matka Boska na Jasnej Górze, unosząca się nad klasztorem, oblężonym przez Szwedów" (1885) — to dwa obrazy, które bezsprzecznie należą do najslabszych dzieł Matejki w ogóle.

Pełna powagi, mocy i dostojęstwa "Św. Kinga" jest nie tyle wizerunkiem Świętej, ile obrazem, przedstawiającym wspaniałą matronę i bohaterkę jakiegoś wielkiego momentu dziejowego.



330. SPROWADZENIE CYSTERSÓW DO POLSKI (1888). SZKIC.

Wł.: Anna i Jadwiga Goldberżanki, Warszawa.

Ten największy i najlepszy *religijny* obraz Matejki jest zarazem spośród wszystkich najmniej religijny. Wypowiedział się w nim tylko malarz *historyczny*, niejako wbrew własnemu zamierzeniu.

Malarstwo ściśle religijne nie odpowiadało widocznie charakterowi talentu naszego artysty.

Toteż indywidualność Matejki znajdowała lepszy wyraz w tej dziedzinie sztuki kościelnej, która łączy się z architekturą.

Trzeba bowiem jeszcze i to podkreślić, że ten wielki samouk, który prawie żadnych szkół nie kończył i nie znał ani jednego obcego języka, był z zamiłowania także



331. 332. 333. POSTACIE SZATANÓW Z KARTONÓW DO POLICHROMII (PRZERYSY SZKICÓW).

Dom Matejki, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



334. KARTONY DO POLICHROMII KOŚCIOŁA N. P. MARIII (1889). GŁOWY ANIOŁÓW. I—II.

i architektem. Zasługi jego w tej dziedzinie opisał dość szczegółowo Wł. Ekielski w osobnym studium pt. "Architekt J. Matejko" (drukowanym 1929 r. w krakowskim "Architekcie").

On to przecież sprawił, że restaurację Sukiennic, którą miał prowadzić architekt hr. Plater, powierzono ostatecznie T. Prylińskiemu, i on bardzo czynny brał w tych robotach udział, projektując między innymi głowice słupów arkadowych. Renesansowa część tego budynku spoczywa na gotyckich murach, dlatego też wprowadzono tam arkady ostrołukowe. Głowice jednak, zaprojektowane przez artystę, noszą na sobie wybitne piętno malarskiego stylu, są nie stylizowane, ale raczej naturalistyczne, w barokowym guście. "Na Sukiennicach widać surową barokową indywidualność Matejki, i to w gotyckich jak i renesansowych ich częściach" (Ekielski, str. 7).

Architektura i rzeźba monumentalna pociągała artystę ku sobie ogromnie; dziedzinie tej poświęcał wiele czasu i pracy, o czym świadczą dowodnie np. jego plany nowego chóru z organami w prezbiterium kościoła N. M. P. (z r. 1889), gdzie wprowadził pewne szczegóły architektoniczne z zamku w Dębnie, dalej różne motywy do krzyża w tęczy, wspartego na gotyckiej belce, podtrzymywanej przez aniołów z tarczami herbowymi Polski i Litwy, narysowany przez niego projekt wielkiego okna w wielkim chórze tego kościoła, projekt gotyckiego wielkiego ołtarza trójdzielnego dla katedry na Wawelu, a wreszcie jego projekty pomnika Adama Mickiewicza, gdzie na jednym z nich wprowadził rzeźbione figury różnych postaci z dzieł tego poety.

On także rysował projekt rzeźbionego w drzewie ikonostasu do kościoła (cerkwi) św. Norberta w Krakowie i sam opracowywał dla stolarzy rysunki profilowe ram do swych wielkich historycznych obrazów.



335. KARTON DO POLICHROMII (1889). III. GŁOWA ANIOŁA.
AKWARELA ORYG.

Malarstwo ścienne, monumentalne, związane z dawną architekturą, zaprzętało jego myśl i wyobraźnię od lat dość wczesnych. Jako 26-letni młodzieniec portretując dra Dietla, ówczesnego prezydenta m. Krakowa, omawiał z nim swój projekt ozdobienia ścian sali Rady Miejskiej malowidłami, osnutymi na tle dziejów Krakowa; miało tam być zabicie św. Stanisława na Skalce, miał być św. Wojciech jako apostoł Słowiańszczyzny, miały być przedstawione różne sceny z przeszłości miasta, triumfy i bunty krakowskie, wprowadzenie prawa magdeburskiego, krakowskie cechy rzemieślnicze itd.

W r. 1886 projektował Matejko wielki cykl malowideł do kaplicy królewskiej na Wawelu. Malowane al fresco albo też farbą klejową, miały one obejmować poczet królów polskich, biskupów, świętych polskich patronów — niestety ówczesny ks. biskup krakowski nie chciał o tym słyszeć.

Witraż — to było ulubione pole jego zainteresowań, to była sprawa tak dalece leżąca mu na sercu, że nawet, jak już wiemy, ufundował osobne stypendium, byleby młodych artystów zachęcić do pracy w tym kierunku. Przyszły, tak piękny okres roz-



336. KARTON DO POLICHROMII (1889). IV.
GŁOWA ANIOŁA. AKWAR. OR.



337. KARTON DO POLICHROMII. GŁOWA
ANIOŁA. PRZERYS Z AKWARELI ORYG.

woju polskiego witrażu, z uczniami Matejki, Mehofferem i Wyspiańskim na czele, tutaj właśnie miał swoją genezę.

Sam Matejko opracował sporo projektów na witraże: dla wyszehradzkiej katedry w Pradze, dla krypty św. Leonarda na Wawelu, dla katedry lwowskiej, wreszcie dla kościoła w Przemyślu (wedle pomysłu Matejki wykonał je w akwareli T. A. Lisiewicz).

Któryż z wybitniejszych polskich malarzy przed Matejką kłopotał się takimi "rzemieślniczymi" sprawami?

Któż w owych czasach, zanim narodziła się dzięki impulsowi i przykładowi ze strony Matejki polska sztuka stosowana, mógł przypuszczać, że ów Mistrz, obdarzony królewskim berłem, autor "Batorego" i "Grunwaldu", podejmie się robót, związanych z polichromią wnętrza Mariackiego kościoła?

A Matejko nie tylko opracował projekt, podjął się dopilnowania prac, ale i narzucił się z tym wszystkim — tak! narzucił się, bo nikt tego przecież nie chciał, nikt nie miał do niego w tej dziedzinie zaufania.

Narzucił się i wykonał, w latach 1889—1891, obok tylu prac innych, wbrew wszelkim przeciwnościom i trudnościom, jakie spotykały go nawet ze strony samego komitetu odnowienia kościoła, zaskoczonych propozycją Matejki i przerażonego zrazu "zbyt-



338. KARTON DO POLICHROMII (1889). V. ANIOŁ. AKW.
Dom Matejki, Kraków.

kiem farb w architekturze, w której — wedle słów ówczesnego prezesa komitetu, Pawła Popiela — główną ozdobą miała być prostota i harmonia linii”.

Polichromia kościoła N. M. P. ma już swoją wcale obfitą literaturę, pro i contra, od r. 1889 aż po rok bieżący. Dowodzi ona, że wiele można na ten temat mędrkować, że zarówno o niektóre szczegóły jak i o samą koncepcję takiego właśnie a nie innego sposobu dekorowania gotyckiego wnętrza — można się spierać.

Ale cóż! Żaden wyrozumowany argument na nic tu się nie zda. Wrażenie, jakie robi ta polichromia nawet dziś, w pół wieku po jej powstaniu, a więc w stanie dużego zniszczenia (klejowe farby) — jest wprost oszałamiające!

Jest to cudowny hymn na cześć Matki Boskiej, wyśpiewany przez głęboko wierzącego artystę za pośrednictwem ornamentu i koloru. Jest to wzniosła litania do N.M.P., mieniąca się tęczęmi barw, którą aniołowie, klęczący na łągach kwiatów, pod sklepie-



LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO



339. KARTON DO POLICHROMII (1889). VI. ANIOŁ.

nia świątyni i dalej w niebiosa zanoszą. Jest to krystalizacja, osiągnięta czysto malarzkimi środkami, pomysłu tak subtelnie pięknego, tak poetyckiego, tak zarazem oryginalnego, że równego jemu byłoby rzeczą daremną szukać w najpyszniejszych średnio-wiecznych modlitewnikach czy też na ścianach kościołów, tchnących największym czarem.

Wśród poszczególnych ornamentacyjnych motywów, na które składają się elementy geometryczne, roślinne i figuralne, herby Rzeczypospolitej, uniwersytetu, miast i prowincji, herby i znaki czy godła mieszczan, szlachty i dawnych cechów, postacie aniołów i główki cherubinów najwięcej mają osobliwego uroku i zupełnie świeżego, nigdy u nas przedtem nie spotykanego piętna. Przypominają one tu i ówdzie aniołów ze stwoszewskiego ołtarza, zwłaszcza fałdzistością szat swoich, mają jednak inny charakter, a to dzięki wyraźnie zindywidualizowanym rysom twarzy. To nie są owe, dobrze nam znane z barokowych obrazów, bezpłciowe wymaginowane postacie o anielsko słodkim bezwyrazie; to są zmaterializowane wizje aniołów o polskim typie, ani zdawkowo ładne, ani też charakterystycznie brzydkie, aniołów, dziwnie nam bliskich, tak że aż zdumie-



340. KARTON DO POLICHROMII (1889/90). VII. ANIOŁ Z HERBEM POLSKI.

wają nas swoją fizjonomią, jak gdyby nam znajomą, gdzieś kiedyś w otoczeniu naszym widzianą i prawie że zapamiętaną. Matejko szkicował je akwarelą na kartonach (samych aniołów 66), po czym inni kalkowali je i przenosili na ścianę. Ile przez ten konieczny proceder zapodziewało się po drodze uroku, charakteru i wyrazu, o tym świadczy choćby jedno zestawienie oryginału z przerysem, podane tu dla przykładu.

Ci "inni" to był najpierw T. A. Lisiecki, a potem uczniowie Matejki: Mehoffer, Maszkowski, Tetmajer i Wyspiański. Największym zapałem odznaczał się pewnie ten ostatni, skoro uzyskał z ust profesora pochwałę: "Tobie, Stasiu, muszą chyba anioły nocą pomagać, że ci robota idzie tak sporo" — jak to zanotował M. Szukiewicz z opowiadań S. Boehma.

Tak oto i wtedy, w latach 1889/1891, między pracownią Matejki w Szkole Sztuk Pięknych a rusztowaniami, ustawionymi pod sklepieniem Mariackiego kościoła — narodziła się nowoczesna polska sztuka kościelna, która wnet potem takie wydała arcydzieła, jak polichromie i witraże J. Mehoffera i St. Wyspiańskiego.

IV

FORMA I STYL

Matejko est maintenant maître absolu de son métier, et ses défauts, qu'il a très réels et pour nous très visibles, proviennent bien plus de son esthétique et de l'esprit de race que de son art lui-même...

Louis Gonse (*Gazette des Beaux-Arts*, 1874).

Jak powstawały obrazy Matejki? Jaka jest ich technika, forma, styl?

Nie potrzebujemy w tej kwestii polegać na domysłach, gdyż informują o tym zapiski jego przyjaciół i uczniów (I. P. Jabłoński, St. Tarnowski, M. Gorzkowski, M. Wawrzeński), a nade wszystko zachowane w dużej stosunkowo ilości ołówkowe notatki artysty, szkice i studia, także olejne.

Zachowały się też materiały, świadczące bezpośrednio o technologii obrazów Matejki, a mianowicie: dziennik sprzedaży farb firmy Biasion w Krakowie z lat 1880—1883; farby w tubach (znajdują się w gablocie w Domu J. Matejki); spis farb, sporządzony w czasie, kiedy etykiety na tubach były bardziej kompletne, a wreszcie paleta z resztkami farb (datowana: 26 maja 1886), której artysta używał do malowania "Dziewicy Orleańskiej". Materiały te opisał szczegółowo prof. J. Hopliński w "Studiach i szkicach" wydanych świeżo w Krakowie.

Sam Matejko rozgraniczał wyraźnie rysunek i malarstwo i nie umiał na zawołanie przerzucać się z jednej dziedziny w drugą. W liście do żony z sierpnia 1871 czytamy: "...Dla skompletowania wszystkich wiadomości dodać muszę, że zrobiłem wydatek straszliwy, bo zamówiłem u Szwarza aksamit biały na delię dla Moskala w obrazie ("Batory"). Ogromny ten wydatek nie da mi odetchnąć, pokąd nie pokryję go drzeworytami, których na nieszczęście, malując, nie mogę jakoś produkować w rysunku. Coś dziwnie sprzecznego jest w obu tych sposobach — to doświadczenie czuję nie od dziś — zawsze tak było. Kiedy rysowałem, malowanie mi nie szło, gdy maluję, nie patrzę nawet na papier i ołówek, — no, ale wyjątek być musi".



341. KARTON DO POLICHROMII (1890). VIII. ANIOŁ GRAJĄCY.

W rysunkach jego z czasów szkolnych uderza subtelny sposób prowadzenia konturu oraz wysoki stopień akademickiej poprawności. W rysunkach zaś domowych z tego samego czasu, robionych dla siebie, występuje na jaw niczym nie przytłumiony dar charakterystyki postaci i dar osiągnięcia bryłowości, plastyki, najprostszymi nawet środkami, śmiałym rzucaniem kilku kresek, zaznaczonych jakby od niechcienia, niemal odruchowo. Zdarza się czasem nawet wyraźna gra światła i cieni — to, czego zawsze brakowało jego obrazom.

Indywidualność artysty przejawia się dobitniej w tych rysunkach, które robi dla siebie nie myśląc o tym, że ktoś kiedyś może je oglądać i do czegoś ich potrzebować. Do nich należą przede wszystkim pobieżne notatki różnych pomysłów, szkiców historycznych postaci i całych kompozycji. W takich rysowanych szkicach Matejko operuje raczej skalą środków czysto malarskich, jest malarzem bardziej niż rysownikiem, nie dba o kontur, o cieniowanie linii, idzie mu więcej o wyraz plastyczny niż o wszystko inne.

W szkicach *kompozycyjnych* światłocien zdaje się nie odgrywać żadnej roli. Zależy



342. KARTON DO POLICHROMII (1889). IX. ANIOŁ. AKW.
Dom Matejki, Kraków.

tam artyście głównie na takim rozmieszczeniu (i zmieszczeniu!) postaci, ażeby obraz żywo, jasno i dobitnie przemawiał do widza, aby go informował o całej historycznej i ideowej zawartości treści przedstawionej sceny. W ten sposób powstaje istne kłębowisko linii, kreślonych jak gdyby jednym ciągiem, bez odrywania ołówka od papieru, coś, jakby mało czytelny, bo graficznie skomplikowany i zawiły autograf.

Z natury rzeczy całkiem odmienny mają charakter te rysunki, które są owocem studiów zabytkowych albo które były wykonywane dla celów reprodukcyjnych w drzeworycie. Znamionuje je wysoka finezja, skrupulatna dokładność, techniczna wprost doskonałość, ale i suchość, zupełny brak jakichkolwiek śladów temperamentu artysty, który, dbając o ścisłą rzeczowość, umyślnie usuwał się w nich na plan ostatni.

Karykatury, jakie Matejko nieraz rysował, są złośliwie dowcipne w swojej treści, w pomysle, lecz brak im — jeśli wolno się tak wyrazić — graficznego humoru, zaszczepającego się na odpowiednim sposobie prowadzenia żywej linii, która nieraz sama dla



343. KARTON DO POLICHROMII (1889). X. SZYSZAK
Z PAWIMI PIÓRAMI. AKW.
Dom Matejki, Kraków.

siebie potrafi wywołać uśmiech na twarzy widza. Karykatury te rysowane są pewną i wprawną ręką, ale prowadzone spokojnym, jednolicie silnym konturem, pozbawionym samoistnego wyrazu; wydaje się, jak gdyby były utworem innego jakiegoś artysty, w każdym razie nie tego, który swoje szkice i notatki utrwał w całych kompleksach zwojów linii niespokojnej, krętej i prężnej.

Pomysły do swych utworów czerpał Matejko zazwyczaj z lektury dawnych kronik i różnych dzieł historycznych. Robił z nich wypisy jak student czy badacz, notował ważne postacie, które brały udział w odpowiedniej scenie czy akcji, nawet miejscowość, w której się to odbywało. Potem — jak opowiada Jabłoński (I. P. J., 52—53) — „zaczął szkicować w albumie formatu małego; rysując szybko, frenetycznie wytworzył istny obłok, tak zamącony, zakreślony, jakby indyjskimi bożkami o wielu rękach, nogach, głowach, we mgle; z tego chaosu zaczęły się wyłaniać dopiero więcej wyrażone mocniejszym konturem grupy lub grupa wybitna figur więcej zdecydowanych w ruchach. Taką drogą zdobywszy coś na wyobraźni, zaczął ponownie drugi szkic — trzeci, coraz większy i jaśniejszy, czytelniej przedstawiający postawione sobie zadanie. — Po tym procederze zaczął już znaczyć na gruntowanym papierze, rysować pędzlem to, co już niejako dojrzało, ubrane w formy poprawniejsze, a założywszy głównie masy cienia w całym



TABL. XXXVI. ANIOŁ GRAJĄCY (1890) — KARTON DO POLICHROMII, AKWARELA.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



344. KARTON DO POLICHROMII (1890). XI. ORNAMENT KWIATOWY. AKW.
Dom Matejki, Kraków.

obrazie, zaakcentowawszy charaktery w rysach główniejszych figur, dotknięciami dobitnymi zręcznie rozlokowywał barwy odpowiednie. — Pomimo takich przejść w robocie, jeszcze nieraz coś dodał (częściej) lub ujął, lub przemieniał nieco format doklejeniem pasów papieru; tak rodziły się i podraślały u niego pomysły z większej liczby figur. Przeciwnie zupełnie przy rysowaniu karykatur; tu jakby rzecz skończoną, wyraźną, przez kalkę rysował obwładając granice formy figur jednym ciągiem, czysto, zręcznie i dość szybko”.

W. K. Stattler zalecał mu wierność rysunku, prawdę w oddawaniu przedmiotów, staranne i dokładne wykończenie szczegółów obrazu, oraz możliwie cienie nakładanie powłoki, gdyż inaczej powstaje — jak mówił — ”przekładany placek krakowski”.

Później zmienił Matejko swą fakturę: ”O ile w początkach używał oszczędnie farb w podkładaniu na płótnie itp. cienką warstwą, o tyle później szczerze, grubo, pełnym pędzlem, a przeważnie ziemiami, z wyjątkiem niektórych części w obrazie, gdzie potrzebował zdziałać efekt twardości. Przy malowaniu głów, rąk, w ogóle karnacji, malował szczerze, unikając niektórych farb palonych, łagodząc ślady szczecinowego pędzla tak zwanym suwatorem; po ostatecznym przeschnięciu takiej warstwy, nakładał jeszcze dość szczerze, ale nie na całej powierzchni ciała, warstwę farb droższych, świetniejszych i to wobec otoczenia już wykończonego, do możliwej siły, nieraz do wysiłku farb doprowadzonego i tak jeszcze na wierzchu tej warstwy, mianowicie w twarzach, muskał laserunkami gdzieniegdzie w ten sposób, aby się jeszcze z niedoschłą połączyły



345. PORTRET ARTURA HR. POTOCKIEGO (1890).

Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice.

i wspólnie zaschły, przylgły, a tym samym nie były narażone przy późniejszej kiedys restauracji i myciu na łatwe zniszczenie. Jeszcze na tym wszystkim nieraz, gdzie była potrzeba, położył światło matowe, grubym, śmiałym dotknięciem, barwą pokrywającą; a na ostatku przechodził cały obraz przecierając pół sucho, odpowiednim tonem (mieszanią) harmonizując ogół, a maskując mozołem wydobyte szczegóły, przez co... zatajał sposób uzyskanego efektu, czyniąc swój obraz z wielu względów niemożliwym do skopiowania... Pryzmatowanie (tęczowanie) barw było u niego często przewodnią... Męczenia farb długą mieszaniną (Stattlera rada) dawno zaprzestał” (I. P. J., 43).

”W późniejszych czasach, w miarę ogromnej pracy, potęgowała się wprawa — łatwość, i wyobraźni parnas odślaniał się więcej. Wizje pomysłanych faktów przystępne mu były jakby obrazy w galeriach, do skopiowania; po każdym takim działaniu był rozgorączkowany, a pierwsze szkice komponował tylko w samotności”.

Tak ściśle rzeczowy i po malarsku fachowy opis technicznych procederów Matejki uzupełnia jeszcze nieoceniony Jabłoński uwagami na temat matejkowskiej pasji tworze-



346. PORTRET ADAMOWEJ HR. POTOCKIEJ.

Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice.

nia natłoku figur: "Mało kto, co by tak rozumiał potrzebę dopełnień, wynikłą w przeniesionym jakby przez kratkę najdokładniej małym szkicu na wielką przestrzeń płótna (kompozycji), której rozgrupowanie figur wygodnie się mieściło, gdy zaś w tych samych odstępach od siebie i w stosunku do ilości wolnego tła, znalazły się na wielkim płótnie, acz równie powiększone, uwydatniały więcej miejsca pustego. Pozostawienie tego stosunku, jaki był na szkicu, może byłoby korzystniejsze dla widza, ale jego razilo; zaczął dopełniać zajęciem miejsc pustych półfigurami i rzeczywiście stawało się lepiej, ale niestety chęć i poczucie szczodrości, jemu właściwej, straciły miarę i w końcu wpa- dał w najdawniejsze nawyknięcie, tj. w natłok figur (wprawdzie nie zawsze). Przy- czyniało się niekiedy do tej dusznej jakby atmosfery ulubienie przepychu" (I. P. J., 57).

Jest rzeczą godną uwagi, że pomysły u Matejki nigdy nie rodziły się od razu, w in- tegralnej koncepcji. Najpierw powstaje myśl, zamiar twórczy oraz najogólniejsze mgli- ste wyobrażenie jakiejś sceny. W tym stadium artysta puszczał wolne wodze swej fan- tazji, przestawał czytać książki, dotyczące tego tematu, a czytał rozmyślnie inne, in-



347. PORTRET STANISŁAWA HR. TARNOWSKIEGO (1890).

Uniwersytet Jag., Kraków.

nej zupełnie treści, aby oderwać się od koncepcji pierwotnej. Później dopiero, po przetrawieniu w myśli i wyobraźni artysty tego, co on na dany temat wiedział i oczami duszy widział, przychodziła kolej na szkic, nieraz na całą serię szkiców, gdzie zaznaczone bywały głowy, postaci, czasem nawet o pewnym wyrazie, ale tylko ogólnikowo. Na podstawie wyobrażenia, jakie sobie wyrobił Matejko o pewnej historycznej osobistości, szukał on następnie wśród żywych ludzi swego otoczenia odpowiedniego modela; model ten miał mu posłużyć do namalowania żywego, zindywidualizowanego, realnego człowieka, do szczegółowego oddania kształtu głowy i twarzy. Rzecz prosta, Matejko narzucał swemu modelowi i tutaj, w wyższym jeszcze stopniu niż w portretach, obrany przez siebie wyraz i charakter.

Tak powstawały dosłownie zmaterializowane wizje różnych historycznych postaci. Dlatego są one wszystkie żywe, konkretne; to nie dusze z papieru — to ludzie z krwi i kości. Stąd także ta zniewalająca siła, z jaką Matejko narzuca nam wiarę w ich realne



348. DO "ZAŚLUBIN KAZIMIERZA JAGIELLOŃCZYKA Z ELŻBIETĄ AUSTRIACKĄ:
POSŁOWIE (1890). RYS. OŁ.

Wł.: Leopold Wellisz, Warszawa.

istnienie, tak że dziś już nikt chyba z nas nie wyobraża sobie inaczej bohaterów dawnej Polski jak tylko przez pryzmat jego niezapomnianych dzieł.

Modele żywe, tak często używane przez Matejkę — o czym istnieje już cała literatura — służyły tedy artyście do *sprawdzenia* tych szczegółów cielesnej powłoki jego figur, wizyjnych twórców samej tylko fantazji, które w jego wyobraźni nie rysowały się zrazu dość plastycznie.

Anatomię człowieka znał on tak świetnie, że w tworzeniu swych kostiumowanych figur obywatel się zupełnie bez takich np. środków, jakimi prawie stale posługiwał się Rodakowski, który wprzód osobno rysował nagą postać, osobno jej szaty, a potem dopiero tę nagą postać przyodziewał. Taki "akt" Bony i osobny rysunek jej sukni reprodukuje Wł. Kozicki w swej monografii Rodakowskiego (str. 330—331, nr 84a i 84b).

Farb i materiałów używał Matejko różnych — wymienia je prof. Hopliński w cytowanym opisie palety — ale najchętniej francuskich. Nawet płótno do obrazów albo sam



349. KONRAD MAZOWIECKI Z "PORTRETÓW KSIĄŻĄT
I KRÓLÓW P." (1890).

Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej.

kupował za pobytu swego w Paryżu, albo też je sprowadzał. "Dziwnie małą ilość farb czarnych i białych wymienia dziennik Biasiona" — zauważa prof. Hopliński. Tak, bo Matejko "źle używał czarnego i białego koloru" — wedle słów Rodakowskiego, które notuje St. Tarnowski — nie tylko źle, ale i za mało, przez co wyzbywał się takiego środka ekspresji, jakim są walory.

Ów przełom kolorystyczny, który zaznaczył się w portrecie żony artysty i w "Wicie Stwoszu" (1865), po podróży do Paryża, polegał na tym, że Matejko postanowił rozświetlić i rozjaśnić swą malarską paletę. Zestawienie "Skargi" (1864) z "Rejtanem" (1866) unaoecznia najlepiej różnicę w kolorycie. Lubując się od lat najmłodszych w od dawaniu efektownych właściwości różnych materiałów — widać to już w H. Walezju-



350. WŁ. ŁOKIETEK Z "PORTRETÓW KS. I KR. P." (1890).

Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej.

szu (1854) — artysta z coraz większą pasją malował wzorzyste makaty i dywany, adamaszki, atlasy, aksamity, jedwabne i złotolite pasy polskie, hafty, koronki, sobolowe futra, pióra strusie, orle i pawie, skóry, draperie, proporce, lśniące zbroje, klejnoty; zależało mu tedy na jak największej sile, jasności barw oraz na możliwie pełnym ich nasyceniu. "Postawił sobie — (I. P. J., 58) — w późniejszych dziełach zbyt w czas sprostać olejnymi farbami na płótnie sile prześwieconych promieniami słońca witraży, ale osiągnął tylko niejaką żółtawość ogólnego tonu obrazu; gniewało go to, pomagał sobie zastąpieniem brązu na ramach czarnym kolorem itp., a i tak nieraz wybuchał epitem: "psia krew!... ugier i ugier!" — a może żaden z wielkich kolorystów więcej nie forsował farb, do ostateczności wysiłków (sposobów techniki) jak on, J. Matejko".

Jak E. Delacroix tak i nasz artysta eksperymentował na temat trwałości farb oraz różnych werniksów etc.

"Przy użyciu kolorów — opowiada M. Gorzkowski (III, 275) — brał on 8 lub 9 farb, tylko i to wyłącznie samych farb z ziemi, bo się przekonał (!), że one jedynie są trwałe; dla wydobycia zaś innych kolorów mieszał je tylko ze sobą. Stąd obraz "Sobieskiego" będzie ze wszystkich może najtrwalszy, będąc w kolorach niezmienny i na odległe przechowa się wieki". — O werniksowaniu obrazów miał mówić Matejko (M. G. III, 106): "Naprzód tedy, jak obraz skończę, nacieram miejsca ciemniejsze olejem; jest to biała, czysta, wydobyta z maku (!) oliwa; potem wycieram to miejsce do sucha, a potem zaraz nakładam te miejsca werniksem. Z tego wynika, że werniks położony na tłuste miejsca, wyprowadza kolory tak żywe, iż oczy z przyjemnością na nie patrzą; nie jest to połysk olśniewający i silny, ale łagodny i żywy".

Gdyby dziś Delacroix i Matejko mogli zobaczyć swe obrazy, zdziwiliby się obaj niepomernie, że ich usiłowania wydały tak mierne owoce: powłoka farb nie tylko ciemnieje, ale ulega też powolnemu zniszczeniu na niejednym ich płótnie.

O szkicach do polichromii Mariackiego kościoła miał mówić artysta, wedle świadectwa M. Gorzkowskiego (III, 483): "Przy malowaniu szat do aniołów używam dla nich siedem tylko tęczy kolorów, innych nie biorę, a w układzie polichromii na ścianie dbam o to, aby nie było ciągu od góry do dołu, aby nie było również jednostajnego ornamentu, jak to dziś robią, ale są u mnie przerwy, tak jak robili w XIV w."

Można by zacytować wiele dowodów na to, że Matejko z aspiracji swych był kolorystą. Tylko że osiągnięty efekt zazwyczaj nie odpowiadał jego pierwotnym intencjom. W każdym razie zagadnienie koloru gra u niego poważną rolę.

Na jednym ze swych szkiców ołówkowych ("Sylweta attyki Sukiennic i wieży ratuszowej") — notuje: "Całe niebo szaro-granatowe (ten wyraz przekreślony) — żółtawe — chmury granatowo-ciemne, księżyc na szarym tle seledynowy za mgłą, w koło niego kolory przypalone, czerwonawe, niebo całe pogodne, niebieskie; Sukiennice i ratusz z tyłu oświetlone, z mgłami. Wieża ciemna, oświetlona ciemno matowo, tylko tarcza zegarowa z liczbami błyszcząca złotawo".

Kombinacje kolorów studiował na kwiatach, zwłaszcza o pstrych kolorach, mówiąc, że natura w swoich zestawieniach barw mylić się nie może. Bratki i dalje brał chętnie za wzór uważając, że te właśnie kwiaty najwięcej dają pola do kolorystycznych obserwacji. Ze wszystkich kwiatów najbardziej lubił irysy, ze wszystkich kolorów: fioletowy. Fioletowy ton tylu jego obrazów dowodzi, że tak było istotnie...

Niejednokrotnie zwracałem już uwagę na dziwną predylekcję Matejki do zestawiania ze sobą pokrewnych tonów czerwieni, koloru pomarańczowego, żółtego i fioletowego. Badania Brückego i Wundta wykazały, że właśnie takie kombinacje barw są najmniej dla ludzkiego oka przyjemne; przyjemność, jaką daje widok barw, wzrasta w miarę kontrastowania kolorów; najmniej podobają się oku zestawienia: czerwieni z fioletem i purpurą, barwy pomarańczowej z żółtą i niebieskawo-zieloną, fioletem z kolorem niebieskim. Obrazy Matejki mogłyby często służyć za ilustrację tych eksperymentalnie stwierdzonych teorii.



351. WŁ. JAGIEŁŁO Z "PORTRETÓW KS. I KR. P." (1891).
Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej.

Czym się to tłumaczy? Może osobliwą jakąś wadą wzroku, tzw. niezupełną *trichromazją*, może innymi przyczynami. W każdym razie nieodpowiednia zawsze pracownia, jaką miał Matejko, objaśnia nam niejedyn błąd różnych, wielkich zwłaszcza jego obrazów.

Pracownia jego przy ul. Krupniczej, w której malował od r. 1862 do 1873, była tak ciasna, że większe obrazy musiał zwijać na wałek i tak, po kawałku malować.

I nie tylko to. W liście do żony z dn. 13/14 VIII 1864 r., czytamy m. i.: "Moja atelier dziwne wrażenie sprawia, *ciemno-czerwona* jak spłowiwały i zbutwiały aksamit. Dostyc wygodna, obszerniejsza jak dawniej, tylko okna widać nieopatrzone dostatecznie, bo ślady dzisiejszego deszczu na podłodze, więc trochę kłopotu będzie". Późniejsza praco-



352. 353. ST. WITKIEWICZ: JAN III SOBIESKI I STEFAN BATORY. (DRZEWORYTY Z "KŁOSÓW" 1888).

wnia w Szkole Sztuk P. była też fatalna: północne światło zasłonięte z dziedzińca, refleksy sąsiednich domów, a przez okno w dachu przeświecało słońce; upał bywał straszliwy.

Wszystko to nie ułatwiało pracy artyście, nie umożliwiało mu obejmowania okiem całości, harmonizowania z sobą poszczególnych części kompozycji. Zwłaszcza że i do nowych prądów, do haseł *plein-airu* i impresjonizmu odnosił się raczej niechętnie, on, który bardziej dbał o *wyraz* niż o konstruowanie czysto formalnej strony obrazu, on, który tak chorobliwie i uparcie chronił się przed wszelkimi możliwymi wpływami. A jednak raz wyznał szczerze (1887) myśląc o swych dawnych pracach: "Ja sam dziś niejeden mój obraz inaczej bym malował!"

W jednym ze swych listów (Lwów, 30 IX 1869) wspomina ironicznie o "realizmie, zarzucanym mu ciągle przez dużych i małych", którego bynajmniej nie pochwałał. "Bezmyślny realizm w sztuce jako odcień dzisiejszych socjalnych lub bezwyznaniowych prądów w umysłach, wart potępienia! Są to chorobliwe znaki, które tak w umysłach jak również w sztuce, odbijają się. Nam Polakom nie wolno tego naśladować, bo to, co na Zachodzie ujdzie, to u nas w kraju może być zgubne" (M. G. III, 445).

A na otwarciu roku szkolnego 1890/91 mówił: "Nie jestem przeciwnikiem dzisiejszych kierunków sztuki, owych plenerów, ale uważam je za czas przechodowy i nie



354. STEFAN BATORY (1891). RYS. OŁ. ZDJĘCIE Z ORYGINAŁU.
Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



355. WŁADYSŁAW IV (1891). RYS. OŁ. ZDJĘCIE ORYG.
Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



356. JAN KAZIMIERZ (1891). RYS. OŁ. ZDJĘCIE Z ORYG.
Galeria m. Lwowa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XXXVII. ZYGMUNT I (1891), REPR. ORYG. RYSUNKU.
Zbiory im. B. Orzechowicza, Lwów.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



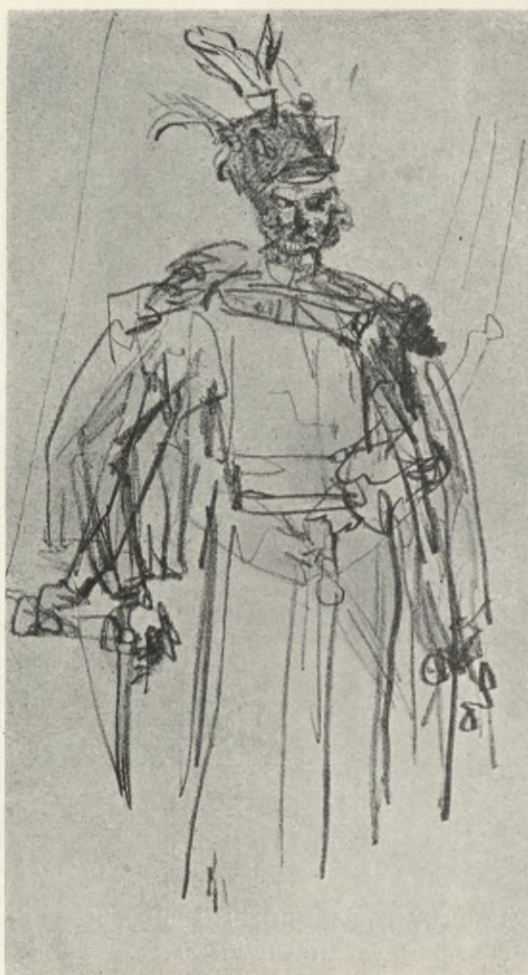
357. KSIĄDZ ROBAK. SZKIC OŁ. DO PROJ.
POMNIKA A. MICKIEWICZA.

można ich brać za gwiazdę przewodnią. Dzisiejszy kierunek sztuki na świecie nie potrzebuje szkoły, bo plenery mogą być malowane bez szkoły! Rozum w sztuce także jest niepotrzebny, a jeśli coś pokaże się, co ma rozum, to panuje taka cisza o tym, że nawet gazety nie wspominają” (M. G. III, 501).

Był człowiekiem innego pokolenia, innej artystycznej epoki, której wyrazicielami wedle ówczesnej powszechnej opinii byli Delaroche, Ary Scheffer i H. Vernet! Jakże miał stosować do swych utworów impresjonistyczne metody? — ”Urodziłem się — mówił — i uczyłem się, kiedy tego wszystkiego nie było. A potem? Czyż mam poświęcać linie, rysunek, *wyraz* moich figur dla plam?” — (Tarnowski, 468).

Nie dziwny się, że polski malarz, który zaczynał artystycznie tworzyć i myśleć w latach, kiedy syt europejskiej sławy umierał Delaroche (1856) i H. Vernet (1863), a A. Scheffer (zm. 1858), o którym wprowadzie mówił H. Heine, że ”maluje tabaką i zielonym mydłem” — stał u szczytu swego powodzenia, ulegał zrazu — nie ich wzorom — ale ich autorytetowi!

”Obsypano mnie pochwałami, porównywano z Vernetem”, pisze z radością Piotr Michalowski 1823 r., z Niemiec, do swej rodziny!



360. PODKOMORZY. SZKIC OŁ. DO PROJ.
POMNIKA A. MICKIEWICZA.

hasła i idee, a nie zrodziły się jeszcze na ich miejsce nowe; w epoce, kiedy materia wyparła ducha, kiedy brutalnie pojmovany interes i kult siły fizycznej wygnał z naszego życia całą nieledwie poezję.

Jest to objaw przejściowy. Ów okres wyjąłowania i zamierania treści niewątpliwie z czasem minie, tak jak już niejednokrotnie w dotychczasowych dziejach ludzkości zjawiał się i zanikał.

Bywało tak nie tylko w dziedzinie artystycznej twórczości. "I jeżeli w dzieje ludzkości się spojrzę, znajdziemy zawsze, znajdujemy ciągle wschodzące słońce i gasnące światy. I nieomylną gaśnięcia cechą jest wymieranie treści i wzrost znaczenia formy" (J. Piłsudski, 1929, "Gasnącemu światu").

Forma jest cechą rozpoznawczą dzieła sztuki, jest ona podstawowym jego warunkiem. Zapominamy jednak nazbyt często o tym, że "forma" jest abstrakcją, że nie istnieje ona sama dla siebie, w oderwaniu od tej jakiejś materii czy treści, której sta-



361. SĘDZIA. SZKIC OŁ. DO PROJ. POMNIKA
A. MICKIEWICZA.

nowi cechę, nie jedyną zresztą i nie wyłączną. Treść, materia wytwarza swoją własną formę, a nie na odwrót. Tak jak ciało nieorganiczne, substancja mineralna we wnętrzu ziemi, krystalizując się, wytwarza sobie własną, swoistą formę: określoną formę kryształu.

Język ludzki, mowa — jest środkiem wyrażania się i porozumiewania się jednego człowieka z drugim. Ale przecież samo *mielenie językiem*, nawet wymawianie szeregu słów bez istotnego związku z jakąś wewnętrzną treścią — nie jest jeszcze mową, bo nie jest żadnym wyrazem ani człowieka, ani jego myśli, uczucia! Podobnie samo zestawienie najprostszycych elementów formy plastycznej, plam barwnych czy linii, nie jest jeszcze ani dziełem sztuki, ani też nie stanowi pełnej formy, która rodzi się z treści uczuciowej. Arystoteles mówi w swej "Poetyce": jeśli ktoś zestawie bezkształtnie najpiękniejsze kolory, to nie ucieszy tak, jak ten, który narysuje jakąś postać, choćby to zrobił tylko białymi kreskami! Toteż *bajka* (treść, temat) jest wedle greckiego filozofa podstawą i duszą tragedii; dopiero na drugim miejscu stawia on *charaktery*.

Forma artystyczna tedy jest sposobem, jest *środkiem* wyrażania się, ale nie ma ona samoistnego znaczenia i nie stanowi twórczego dzieła sztuki, które jest organizmem,

składającym się z innych jeszcze czynników. Trójkąt czy równoramienny ośmiobok jest bezsprzecznie formą, nawet jeśli kto chce bardzo *dobrą* formą, ale w tej czysto geometrycznej figurze, choćby nie wiem jak starannie narysowanej, nie wykryje nikt nawet śladu jakiegoś twórczego, artystycznego pierwiastka; jest to co najwyżej element, z którego artysta, kombinując go z takimi samymi lub innymi elementami, może stworzyć dzieło sztuki, np. w postaci ornamentu, wyrażając w ten sposób swój pomysł zdobniczy.

Właściwości formy i techniki nie wyczerpują bynajmniej całej zawartości dzieła sztuki. Zdawałoby się, że stwierdzenie tego faktu to pospolity truizm. A jednak obecnie, w dobie bizantynizmu formy i hegemonii rzemiosła, jakże często trzeba tę banalną prawdę odkrywać na nowo!

Rozpowszechnione teraz nadmiernie ocenianie dzieł sztuki z punktu widzenia zewnętrznych tylko cech formalnych pomija nieraz najbardziej istotne walory artystycznych utworów: "Klasyfikacja czysto zewnętrzna dzieł i kierunków narażona bywa na zasadniczo głębokie nieporozumienia. Pod tożsamością rodzaju formy ukrywa się nieraz z przedziwną przebiegłością instynktowną zasadnicza różnica treści. Karton naśladuje żelazo, glina spiż" (St. Brzozowski).

Wzajemny stosunek treści i formy w dziełach sztuki stanowi od dawna jedno z najbardziej spornych zagadnień estetyki. Zależnie od ducha epoki i od artystycznych haseł, a nade wszystko od rodzaju i charakteru twórczej indywidualności, przewaga raz jest po stronie formy, raz po stronie treści. Zdaje się, że na tym właśnie zasadza się nieodzowna kolejność stadiów artystycznego rozwoju...

W związku z takim stanem rzeczy nasuwa się w sposób nader prosty i logiczny podział dzieł sztuki na trzy zasadnicze rodzaje: a) o przewadze formy nad treścią, b) o przewadze treści nad formą, c) o równowadze formy i treści. Tego rodzaju najogólniejsza klasyfikacja obejmuje utwory artystyczne wszelkich dziedzin sztuki, a więc nie tylko plastyki, ale i muzyki i literatury. Takie same np. trzy główne typy dzieł poetyckich ustala również O. Walzel, autor dzieła pt.: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerke des Dichters*.

Całą twórczość Matejki cechuje bardzo wyraźna przewaga treści nad formą. Dzieła jego, większe czy mniejsze, to charakterystyczne okazy sztuki *tematowej*, a nawet *programowej*.

Analogia tego rodzaju malarstwa nie tylko z literaturą, ale i z muzyką, jest wprost uderzająca; zwłaszcza malarstwa Matejki, który postawił sobie *wyraz* jako naczelne zadanie swojego artystycznego programu.

Istotą muzyki jest *wyraz* — stwierdza F. Hausegger (*Die Musik als Ausdruck*, 1 wyd. w r. 1885): "Wyraz czysty, spotęgowany do stopnia najbardziej szlachetnego sposobu oddziaływania".

Środki techniczne malarstwa i muzyki są odmienne, ale znów nie tak dalece sobie obce, jakby się mogło wydawać; w malarstwie: linia, barwa, światłocień — w mu-



362. PORTRET MECENASA H. KRAJEWSKIEGO (1891).

Muzeum Narodowe, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



363. KONSTYTUCJA 3 MAJA (1891).

Sejm Rzpltej, Warszawa.

zyce: dźwięk, ale i rytm i dynamika, melodia (temat, wątek muzyczny), harmonia, kontrapunkcyjne zwoje melodii, instrumentacja.

Malarstwo przez oko przemawia do wyobraźni, pośrednio zaś do uczucia widza, muzyka przez ucho przemawia do uczucia słuchacza i pośrednio działa na jego wyobraźnię.

Niektóre zaś elementy są jak gdyby wspólne obu tym sztukom: wątek tematu, rytm, dynamika i — w przenośnym znaczeniu — kolor, czyli barwa dźwiękowa (głosu ludzkiego czy też instrumentu).

Otóż — jak o tym szczegółowo informuje dr J. Reiss w studium pt.: "Problem treści w muzyce" — cele programowe spotykamy w muzyce już od czasów greckich. Najpierw w postaci naturalistycznej ilustracji, np. przez wprowadzenie do muzycznego utworu naśladowania głosu ptaka. Nawet u J. S. Bacha i u Beethovena odzywa się kukułka! W swej fantazji symfonicznej, nazwanej "Bitwą pod Vitorią", usiłował Beethoven zilustrować muzycznie starcie wojsk nieprzyjacielskich; później sam autor nazwał ten utwór "wielkim głupstwem", ale nie przestał posługiwać się ilustracją muzyczną, choć już nie jako celem, tylko jako środkiem wyrazu, np. w VI Symfonii (Pastoralnej). Dla lepszego zrozumienia *Appassionaty* sam Beethoven radził wprzód przeczytać "Burzę" Shakespeare'a, choć ta jego sonata nie stanowi bynajmniej ilustracji muzycznej dramatu, tylko oddaje niejako *wyraz* jego uczuciowego nastroju. A więc elementy bezsprzecznie pozamuzyczne, jak pewna treść emocjonalna czy pewne ideowe, tj. myślowe związki, były u tego kompozytora dość silnie związane z istotą jego utworów. Przecież

III Symfonia *Eroica* (która pierwotnie, w r. 1804, miała tytuł "Napoleon Bonaparte") narodziła się z chęci wyrażenia heroicznego nastroju, patosu o bohaterskim napięciu. I nic to pono nie zaszkodziło samej symfonii, przeciwnie, ów pierwiastek duchowy spotęgował jej muzyczny wyraz i efekt.

Inny muzyk, H. Berlioz, posunął się nawet tak daleko, że w swej "Symfonii Fantastycznej" usiłował dać romantyczną wizję i odtworzyć "epizod z życia artysty"! Berlioz nie stworzył wprawdzie nowych sposobów instrumentacji, nie dał muzyce nowych technicznych środków, ale w utworach swych pogłębił muzyczny wyraz i wzbogacił jego skalę.

Wiadomo, jaką rolę odgrywała tematowość i programowość w całej twórczości R. Wagnera, dla którego muzyka była jedynie środkiem wyrazu. "W takim ujęciu sprawy — pisze Karol Szymanowski w swym studium o Chopinie — dzieło jako forma sama w sobie musiało ustąpić na drugi plan, nie tyle z powodu swej zewnętrznej teatralności, ile z powodu wysunięcia się na czoło twórcy w charakterze protagonisty, za-dokumentowania na scenie sztuki jego własnej życiowo-twórczej roli. Być może, iż to genialne zaiste aktorstwo własnej duszy jest jego indywidualną cechą; a jednak sądzimy, iż znalazł w nim swój najjaskrawszy wyraz charakterystyczny w ogóle dla epoki romantyzmu stosunek artysty do własnego dzieła". Bez względu na absolutność tej lub owej idei, którą przesycono *muzyczną treść* dzieła, K. Szymanowski uważa, że jest to "przykucie dzieła sztuki do *dramatycznej treści* dziejowej epoki, powierzenie jego losów wieczyście ruchomemu nurtowi dziejowej rzeczywistości. "Muzyczny wyraz" bowiem, w przeciwieństwie do formalnych wartości muzyki, jest jedynie jakby funkcją wartości już pozamuzycznych, wyidealizowanym odbiciem owej płynnej rzeczywistości". W konsekwencji, Szymanowski przeciwstawia wyrazowej muzyce Wagnera — absolutną muzykę Chopina, która jest "grą form czystych i doskonałych", form, które wyrażają przede wszystkim same siebie "w niewzruszonej harmonii swych poszczególnych elementów". Stanowisko Szymanowskiego jest tutaj czysto formalistyczne.

Do czego zmierza ta obszerna muzyczna dygresja? Jaki to ma związek z postawą twórczą Matejki? Idzie tu o podkreślenie doniosłej roli ekspresji w każdym dziele sztuki oraz o zobrazowanie na przykładach, zaczerpniętych z innej, pozamalarskiej dziedziny, faktu, że w sztuce nie ma dogmatu, że dopuszczalna jest zarówno przewaga treści jak i formy, oraz że oba kierunki wydały niewątpliwie dzieła godne uwagi, wobec czego nie ma dostatecznej racji, ażeby jedne potępiać dla drugich.

Kiedy programowa tematowość niweczy dzieło sztuki?

Wtedy, gdy artysta tak daleko zapuści się w obcą sobie dziedzinę, że traci własny grunt pod nogami. Dziedzina sztuce obca to: sfera życia intelektualnego; grunt własny to: uczuciowość artysty i ogół technicznych środków wyrazu, właściwych każdej dziedzinie sztuki z osobna.

Kiedy R. Strauss w utworze swym pt. "Don Quixote" usiłuje operować abstrakcjami, wkracza w sferę rozumowej spekulacji i staje się muzycznie niezrozumiały, do-



364. ŚWIĘTA KINGA (1892).

Wł.: Piotr hr. Dunin-Borkowski, Lwów.



365. WYPĘDZENIE ŻYDÓW Z KRAKOWA W R. 1494. (1892).

chodząc w ten sposób — czego nie zataja J. Reiss, zwolennik wyrazu w muzyce — do absurdu!

Kiedy Vincent d'Indy naturalistyczną ilustracją usiłuje odtworzyć w "Istar" obraz optyczny: stopniowe obnażanie się bogini — za pomocą siedmiu wariacji muzycznie coraz to prostszych, staje na granicy negacji muzyki.

A kiedy Matejko, nie przejmując się uczuciowo jakimś tematem, usiłuje pouczyć,



366. NAPAD ZAKÓW NA ZBÓR LUTERSKI W KRAKOWIE W 1587 R. (1892).

czy uprawiać czystą historiozofię — bez malarskiej wizji optycznej, zrodzonej na gruncie emocjonalnym — staje się nudnym bakałarzem, a w najlepszym razie lichym ilustratorem historycznego podręcznika. Takie są np. jego pomysły na kartonach do Politechniki lwowskiej, szkice do "Dziejów cywilizacji w Polsce", "Jan Zamoyski pod Byczyną", "Konstytucja 3 maja", czy "Wpływ Uniwersytetu na kraj".

Wtedy też zarówno R. Strauss jak Vincent d'Indy, jak i Matejko — nie mogą obejść się bez drukowanych osobno objaśnień, tj. bez programu. Dzieło sztuki schodzi wówczas na plan drugi, miejsce zaś jego zajmuje *program* myślowo wypracowany.

Z powyższego nie wynika bynajmniej, ażeby na tle ideowej jakiejś treści nie mogły powstawać nawet arcydzieła! Owszem, jeśli tylko ta treść ideowa łączy się ściśle z najgłębszym podłożem uczuciowym artysty. Wówczas owa treść znajduje w dziele sztuki swój szczerzy, bo bezpośredni i naturalny wyraz. W takim też tylko przypadku może twórca osiągnąć doskonałą harmonię i równowagę formy i treści.

Na ogół biorąc, sztukę Południa i Zachodu, tj. krajów romańskich, cechuje przewaga formy (na niekorzyść treści), a na odwrót: przewaga treści, ekspresja, jest znamiem sztuki Północy, krajów germańskich i słowiańskich. Klasycyzm i romantyzm — oto powszechnie przyjęte określenia dla najbardziej uogólnionej charakterystyki tych dwu stylowo przeciwstawnych sobie światów. H. Wölfflin z większą jeszcze słuszością przeciwstawia klasycyzmowi — barok.



367. WYJŚCIE ŻAKÓW KRAKOWSKICH (1892).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XXXVIII. PORTRET WŁASNY (1892).
Muzeum Narodowe, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA
MIECHANICZNEGO



368. CAROWIE SZUJSCY PRZED ZYGMUNTEM III (1892).

Muzeum Narodowe, Kraków.

Matejko był rasowym przedstawicielem sztuki północnej; nie go w gruncie rzeczy nie łączyło, jeśli idzie o istotę jego sztuki a nie o podręczny aparat środków technicznych, z klasycyzmem sztuki południowej. Dlatego trudno zgodzić się z M. Sobeskim, który usiłuje dowieść, że wprawdzie "niezawodnie walczył w nim (tj. w Matejce) romantyk z klasykiem, ale zwycięstwo przypadło temu ostatniemu", oraz że "przede wszystkim wspaniały "Batory pod Pskowem", jeden z szczytnych przejawów geniuszu Matejki w ogóle, skomponowany jest zasadniczo według reguł klasycznych". Momenty dynamiczne mimo wszystko górują tu nad statycznymi, a tektonika obrazu nie jest z założenia swego wcale symetryczna, pomimo stojących rytmicznie postaci. Nawet w baroku, mówi ten sam Wölfflin, na którego powołuje się M. Sobeski, "byli ludzie prosto stojący", gdyż "pionowość nie dała się wyłączyć", ale co jest godne uwagi, to to właśnie, że "linia pionowa straciła swoje tektoniczne znaczenie". Każda kompozycja o uroczystym nastroju powagi i monumentalności musi z konieczności operować takimi konwencjonalnymi środkami, które ten nastrój podkreślają, tak jak jest rzeczą pewną — a przyznaje to sam E. Delacroix — że "nawet najbardziej uparty realista jest nieraz zmuszony użyć pewnych utartych zasad (*conventions*) kompozycji czy środków wykonania, dla odtworzenia natury".

Ostatecznie — konkluduje Wölfflin — nie idzie o linie pionowe i poziome, o front czy profil, o tektonikę czy jej brak, ale raczej o to, czy figura albo całość kompozycji obrazu staje przed naszymi oczami jako świadomie stworzony obraz fragmentu świata, niezależnego od widza, czy też nie. W epoce baroku przejawia się wyraźna skłonność



369. PORTRET ALFREDOWEJ HR. POTOCKIEJ (1892).

Wł.: Józef hr. Potocki, Warszawa.

do przedstawiania odpowiedniego obrazu jako przelotnego momentu jakiegoś widowiska, a nie jako fragmentu świata, istniejącego samego dla siebie, w oderwaniu niejako od przygodnego widza, co stanowi cechę malarstwa klasycznego.

To nic, że Matejko, tęskniąc jak każdy człowiek Północy do Italii, pisał do żony (16/17 VI 1870): "Rzeczywiście nie wiem czemu, ale jakaś żądza gna mnie do tego kraju wielkich artystów". Pociągała go tam atmosfera wielkiej sztuki, nie duch klasycznego stylu.

I to niewiele znaczy, że w Galerii Louvre'u artysta nasz zachwycał się koncertem Giorgiona, a w Galerii Belwederskiej w Wiedniu — jak wyznawał w innym znów liście — "Włosi czarowali go coraz więcej".

To nie był pociąg do klasycyzmu, tylko nie dość może silnie i nie zawsze sobie uświadomiona, ale nieprzeparta i z trudem przez wolę tłumiona chęć oddania się bez reszty czystej sztuce, samemu artyzmowi, twórczości malarza, który nie ma poza tym żadnych krępujących go rodzinnych czy społecznych obowiązków.



370. PORTRET ALFREDOWEJ HR. POTOCKIEJ, FRAGMENT.

Czasem budziła się w Matejce szczerą pasją malarską artysty wyzwolonego z wszelkich pęt, które dobrowolnie na siebie sam nałożył. Na widok włoskich i francuskich arcydzieł sztuki ogarniała go artystyczna żądza pogłębienia malarskiego *métier*, "zdobycia światła i siły doskonalszej", niejako za przykładem podziwianych przez niego mistrzów. On byłby robił zapewne to samo inaczej, "na swój sposób", nie zapożyczałby się u nich, ale mógłby się wtedy w pełni — jako malarz — wypowiedzieć, mógłby się pokusić o ten sam wysoki poziom artystycznego, zupełnie swobodnego wyrazu.

O tym że tak było w istocie, świadczy jeszcze jedno zwierzenie artysty w paryskim liście do żony (17 czerwca 1870):

”Od niedawna nawet pewien rodzaj gorączki wewnętrznej walki malarza z człowiekiem rodziny burzy mi spokój, w jakim dotąd prawie bez przerwy zostawałem. Widziana dzisiaj wystawa paryska potęguje te wichry, które staram się uśmierzać równowagą rozważli. Nie myśl, kochana Teośko moja, aby zazdrością honorów powodowany Twój Jan stał się czcicielem bałwana pychy, nie, to coś innego, więcej słowiańskiej natury objawy, chęć zdobycia światła i siły doskonalszej”.

Klasycyzm, akademizm, problematyka formy i czystego arcyzmu, opanowanie, pogoda, spokój i umiar, jasna, na chłodno obmyślana konstrukcja obrazu — to były pierwiastki wręcz obce duszy Matejki i jego sztuce.

On umiłował raczej to, co surowe, ponure, groźne, pełne burzy i wewnętrznego naporu. Wyrazem najgłębszych jego uczuciowych pokładów był pesymizm i smutek. Ten bezbrzeżny smutek cechuje przecież wszystkie jego dzieła, te mianowicie, do których sam większą przywiązywał wagę, bo mógł się w nich lepiej, szczerzej wypowiedzieć.

Duszę jego nurtowały zagadnienia człowieka, życia, tragedia niewolnego Polaka, pozabawionego ojczyzny, własnej państwowości, politycznego bytu.

Nie spokój, lecz ustawiczna walka była tym, co wypełniało mu życie. Walka z sobą, walka z otoczeniem, walka z brakiem zrozumienia jego najlepszych intencji artystycznych i obywatelskich. Czuł zbyt głęboko, ażeby mógł uczucia swe łatwo uzewnętrznić, dlatego wolał usuwać się w zacisze samotnej pracowni. I tam trawiła go ta walka, spotęgowana jeszcze zmaganiem się z tym wszystkim, co stawało na przeszkodzie ucieleśnieniu wielkich jego historycznych wizji.

Jako typowy artysta Północy, cenił ponad wszystko legendarny heroizm dawnych i zamierzonych epok; ludzie z jego świata pojęci na miarę gigantów, spokrewnieni są najbliżej z postaciami dramatów Shakespeare’a.

Nie był Matejko, jak tylu artystów Południa, pionierem nowych w sztuce dróg, nowych form i nowych technicznych środków wyrazu, ale stanął w rzędzie tych wielkich twórców, rodem z Północy, którzy mieli od siebie wiele do powiedzenia, wyżej stawiali swojej sztuki treść i wyraz, aniżeli jej formę i byli wyrazicielami całej epoki, bo streszczali w swej sztuce to wszystko, co wypełniało dusze i serca najlepszych jednostek współczesnego im pokolenia.

Ów wyraz, na którym Matejko zbudował fundament swojej sztuki, przejawiał się u niego w najrozmaitszej formie.

Zależnie od zamierzenia artysty, czasem miał to być wyraz całej jakiejś epoki dziejowej, czasem tylko jednej historycznej postaci albo też określonego wydarzenia, które wpływało na kształtowanie się losów narodu.

Niezależnie jednak od tych zamierzeń, zawsze, nawet wtedy, gdy Matejko odsuwając na bok historyczną opisowość starał się cały nacisk położyć na ekspresyjność historyzoficznej idei — zawsze był to silny wyraz jego własnej psychiki, jego uczuć, jego swoistego pojmowania dziejów. Matejkowska ekspresja sięgała nieraz wyżyn monumen-



371. ABDYKACJA JANA KAZIMIERZA (1892).

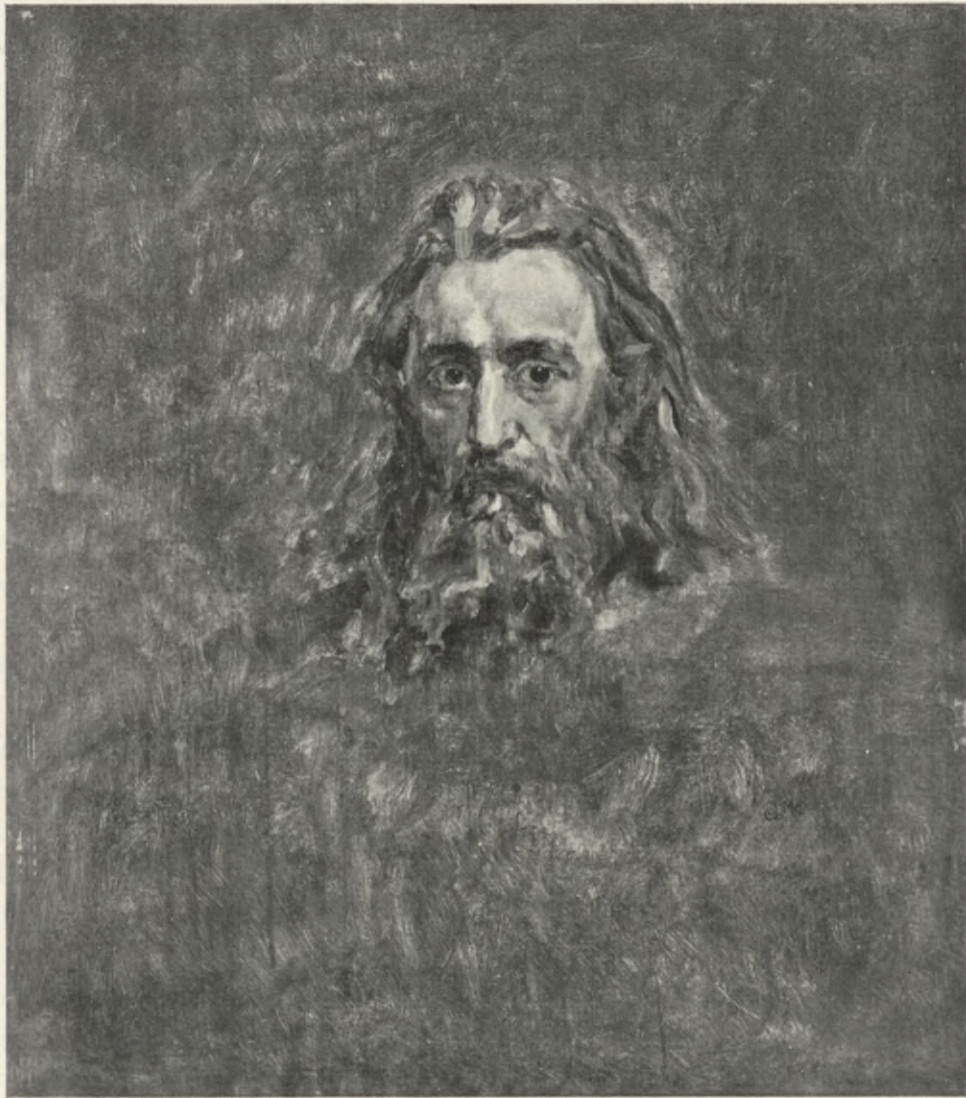
Wł.: S. Steinhagen, Warszawa.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



372. WŁADYSŁAW IV POD SMOLEŃSKIEM (1892).

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



373. PORTRET WŁASNY, SZKIC (1892).

Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa.

talnego patosu. Czasem — wyradzała się w "naturalistyczną przesadę", wbrew intencjom artysty zbliżoną do teatralnej zmanierowanej pozy.

Środki wyrazu były u Matejki co do skali oraz ilościowego bogactwa dość ograniczone. Dbał on zawsze więcej o siłę, o potęgę wyrazu, aniżeli o zróżnicowanie jakości środków, którymi mógłby jako malarz dysponować, chociażby tylko dla stopniowania ich efektu.

Wyraz koncentruje się u Matejki niemal zawsze w twarzach figur historycznych (i wielu osób portretowanych), rzadziej w geście rąk, a prawie nigdy albo przynajmniej nader rzadko w samej postaci, wziętej jako całość.

Słyszysz się czasem opinię, że ludzie w obrazach Matejki wszyscy są do siebie podobni. Jest to opinia z gruntu fałszywa, oparta na zbyt powierzchownej obserwacji. Wśród wielu setek matejkowskich postaci nikt nie potrafi wskazać dwu głów, dwu twarzy identycznych a bodaj o takim samym wyrazie. Przyznaje to nawet tak surowy krytyk, jakim był Witkiewicz, mówiąc: "Matejko, który w portretach tak dobitnie zdradzał swoje zacieśnienie i swoją manierę, nie powtarzał się w obrazach, nie używał ciągle tych samych postaci i twarzy. Na tle zasadniczego podobieństwa psychicznego każdy z tłumu ludzi, wypełniających jego obrazy, jest sobą, jest bardzo wybitną określoną indywidualnością, na nowo przeczytą i przemyślaną i nowo stworzoną w sztuce — i tak jest do ostatka, do ostatniego niedokończonego obrazu".

Ludzie innej, obcej nam rasy, zawsze wydają się na pierwszy rzut oka wszyscy do siebie podobni. Trzeba się dopiero zżyć nieco bliżej z pewnym środowiskiem, ażeby móc rozróżnić w nim poszczególne typy i indywidualności. Tak samo jest z rasą ludzi Matejki, których on sobie sam stworzył w swej wyobraźni i w których realne istnienie kazał nam wierzyć, zmuszając nas do tej wiary potęgą swego talentu, mocą artystycznej sugestii.

Malowane przez niego postacie, wszystko jedno: historyczne czy też (w portretach) jemu współczesne, to ludzie na skalę Michelangela, ludzie, z jakimi w życiu wcale się nie spotykamy, ludzie, jakich w Polsce nigdy nie było. Nie mówmy o postaciach królów, wodzów, bohaterów, ale zwróćmy np. uwagę na portret chłopczyka w portrecie trojga dzieci artysty z 1870 r. Ileż powagi, dostojeństwa, ukrytej jakiejś dynamiki widać się w samej już postawie tego 5-letniego dziecka! Wbrew "prawdzie życiowej"? Oczywiście. Ale na tym m. i. zasadza się właśnie styl Matejki, styl czy jak inni wolą: maniera.

Ludzie jego mają tak zdecydowane, odrębne, tak wyraziste, indywidualne rysy twarzy, że podobnych nie spotykamy na całym wielkim obszarze sztuki światowej minionego wieku. Matejko nigdy nie daje ogólnych typów, zawsze zaś tworzy silne indywidualności; nigdy nie idealizuje swych postaci, lecz przeciwnie, on je charakteryzuje często w sposób tak realistycznie dosadny, że nieraz graniczą one z brzydotą! Narzeka przecież na to nie kto inny, lecz St. Tarnowski, człowiek tak bardzo zżyty ze światem jego postaci — w tych oto słowach: "Nie możemy powiedzieć, żeby i tu (tj. w "Unii lubelskiej") nie było już wcale tych twarzy sino-czerwonych, tych oczów krwią nabiegłych, tych powiek obrzękłych, tych policzków bądź to opuchłych, bądź rażących wszystkimi mało estetycznymi właściwościami starości, z którymi nie mogliśmy się pogodzić w "Rejtanie". Jest to i tutaj; musi ten realizm zmarszczków, obwisłych warg i zapuchniętych oczów mieć jakiś czar, dla nas niezrozumiały, którym narzuca się artyście..."

Więc nieprawda, jakoby Matejko idealizował swe postacie! Natomiast — on je nader często heroizuje, a w twarzach ich daje maximum psychicznego wyrazu i napięcia. On nie zna przyciszonych tonów łagodnie zmodyfikowanej ekspresji; jego zawsze świadomie zamierzony wyraz, jednej postaci czy grupy, czy nawet — rzadziej — całej

kompozycji, to jakby rozgłośnia jakaś fanfara, odegrana przez same puzony *forte fortissimo e maestoso, molto espressivo!*

Gdyby Matejko żył i tworzył współcześnie z E. Delacroix w Paryżu, to złośliwa krytyka paryska zaliczyłaby i jego zapewne do rzędu *peintres convulsionnaires...*

My dzisiaj unikamy "przesady", przez którą rozumiemy ostatecznie nie co innego, jak... żywy, silny, szczery a bezpośredni sposób uzewnętrzniania swych uczuć, my dzisiaj lękamy się patosu, unikamy go zarówno w życiu jak i na scenie. Czy słusznie?

A jednak nie tylko w sztuce Północy, u artystów nowszej epoki, ale nawet w sztuce Południa, nawet w dobie wczesnego renesansu spotykamy się czasem z ekspresją uczuć tak gwałtowną, że, gdyby nie obawa skompromitowania się grubym anachronizmem niestosownego określenia, nazwalibyśmy ją chętnie "naturalistyczną przesadą" czy zgoła: "zgrywaniem się". Tak oto *zgrywają się* np. Marie, oplakujące Chrystusa, w grupie rzeźb kościoła *S. Maria della Vita* w Bolonii (Niccolo dell'Arca, rok 1463).

Niektóre postacie, niektóre kompozycje Matejki cechuje wyraźny patos. Patos uczucia czy patos dostojności, patos ważnego dziejowo momentu.

Istnienie tego patosu to w oczach niejednego widza wielki błąd Matejki. Tymczasem — słusznie przy jakiejś okazji mówi prof. W. Makowski — "nie należy lękać się patosu. Patos jest wtedy śmieszny i obrzydliwy, kiedy chce zastąpić wielkość, kiedy sztucznymi fałdami brokatowej szaty stara się przykryć koślawe ciało karłów, a hałasem wielkich słów zagłuszyć dudniącą pustkę myśli. Natomiast wielkim ludziom i wielkim czynom przystoi także patos gestu i słowa, co więcej — prostota nawet, jeśli ją wypełnia wielkość, nabiera cech patosu, staje się patetyczna".

Patetyczny wyraz cechuje w sposób bardzo charakterystyczny wszystkie nieledwie postacie w obrazach historycznych Matejki: bez względu na to, czy to są ludzie dobrzy czy źli, wielcy czy mali, starzy czy młodzi, wzniośli i szlachetni czy podli i nikczemni — wszystkim im "sumienie patrzy z oblicza" (*conscientia eminent in vultu*) — wedle słów Seneki.

Wiemy już, jaką drogą dochodził artysta do tworzenia silnie zindywidualizowanych figur, odgrywających ważniejszą rolę w jego dramatycznie pojmowanych kompozycjach: od studiowania opisu ich czynów i charakterów w dawnych kronikach, poprzez archeologiczne studia zabytków, nagrobkowych rzeźb, monet i medali, malowanych i rytowanych portretów, aż po wyszukiwanie żywego modelu, podobnego do postaci, jaką Matejko widział w swej wyobraźni, dla uplastycznienia fizycznych cech budowy czaszki, rysów twarzy, ażeby w ten sposób nadać im realne cechy prawdy życiowej i stworzyć obraz człowieka o określonym wyrazie.

Na czym zasadza się wyraz twarzy i jak powstaje? Czy i co o tym można powiedzieć, nie schodząc na manowce dyletanckiej fizjonomiki, a trzymając się podstaw naukowych, tj. anatomii, antropologii, nauki o rasach i psychologii?

Autor najświeższego dzieła z tej dziedziny, prof. Fritz Lange stwierdza, że wyraz twarzy powstaje przez współdziałanie dwu różnych sił: dziedziczności (cechy stałe, jak

np. rodzaj budowy czaszki, od której zależy kształt twarzy: pociągłej lub szerokiej) oraz od zmiennych kolei życia, które formują twarz w najrozmaitszy sposób. Pochodzenie, rasa predysponuje jednostkę do pewnego określonego typu cech duchowych (np. inny na ogół jest charakter jednostki rasy nordycznej, a inny typu dynarskiego czy rasy lapoidalnej). Ale od zasady tej, jak wykazuje doświadczenie, wyjątki są aż nazbyt częste, a po wtóre, jakkolwiek charakter i temperament jednostki są to cechy wrodzone, mogą i one pod wpływem różnych bodźców moralnych czy zewnętrznych ulegać różnym zmianom.

Dlatego też z samej budowy czaszki, a więc czoła i twarzy, nie można jeszcze niczego pewnego orzekać o charakterze człowieka. Z kształtu nosa, ucha, powiek, ust, rodzaju uwłosienia, karnacji ciała (barwy skóry na twarzy) — też niewiele, a jeśli, to tylko z dużymi zastrzeżeniami. Pozostaje właściwie tylko oko i zespół mnóstwa mięśni twarzowych, z których najważniejszy i najłatwiejszy do zauważenia jest tzw. mięsień śmiechu i mięsień cierpienia.

Otóż Matejko, który niewątpliwie żadnych w tym kierunku badań ani studiów nie prowadził, kierował się w konstrukcji twarzy i w nadawaniu jej pewnego wyrazu tylko zdumiewającą zaiste artystyczną intuicją. W rezultacie powstał w jego malarskim dorobku ogromnie liczny tłum jednostek o najrozmaitszych typach wyrazów twarzy, tak że każda z nich w pewien sposób do nas przemawia i mówi nam coś zupełnie konkretnego o sobie. Efekt ten uzyskuje artysta przede wszystkim za pomocą bardzo wyraźnego powiększenia całej gałki ocznej lub czasem tylko źrenicy, oraz drogą silnego podkreślenia któregoś z mięśni twarzowych; reszty dopełnia obfity zasób innych środków, jak koścista czy mięsista budowa twarzy, zarost, kolor skóry, kształt czoła, nosa, brody, ust i sposób przymknięcia warg, a wreszcie owe liczne bruzdy i zmarszczki, które tak raziły zmysł estetyczny St. Tarnowskiego.

Rzecz prosta, każdy malarz figuralny robi mniej więcej to samo, bo każdemu z nich przysługują te same środki odtwarzania ludzkich rysów — ale idzie o to, że pod względem zamierzonej i osiągniętej ekspresji twarzy mało kto i rzadko kiedy może się równać z Matejką. On bowiem posiadał w najwyższym stopniu przedziwny, intuicyjny dar harmonizowania tych wszystkich pierwiastków, które składają się na zindywidualizowany obraz ludzkiej twarzy i umiał jak nikt inny potęgować wyraz psychicznego napięcia do zawrotnie wysokiego stopnia. Czy te określone fizjonomie, ich rysy i wyrazy są zgodne z faktycznym stanem rzeczy? Czy owe postacie historyczne znane nam z jego dzieł naprawdę tak wyglądały? — A cóż my o tym możemy wiedzieć? Raczej, na pewno nawet, nie! Mimo wszystko jednak, my Matejce wierzymy, bo nam tę wiarę tak silnie potrafił zasugerować, że w realne niejako istnienie tworów jego fantazji, choćby nawet książąt i królów polskich z owego cyklu, powstałego jedynie pod wpływem bodźca zewnętrznego — bynajmniej nie wątpimy.

Wystarczy zestawić obrazy Matejki z wieloma pracami E. Delacroix, tego znakomitego malarza wyrazu, nawet z kompozycjami jego o najwyższym dramatycznym na-



374. NICCOLO DELL'ARCA: MARIE OPŁAKUJĄCE CHRYSZTUSA.
S. Maria della Vita, Bologna.

pięciu, ażeby bez trudu i wahania przyznać naszemu artyście pierwszeństwo. W zestawieniu z figurami A. Menzla różnica będzie jeszcze bardziej uderzająca, choć artysta niemiecki wprost cyzelował twarze swych rysowanych i malowanych postaci.

Ów niezrównany matejkowski dar ekspresji znajdował najlepsze ujście w scenach tłumnego ruchu i walki, gwałtu i zamieszania. Dlatego też takie dzieła, jak: "Grunwald", "Zabicie Przemysława w Rogoźnie", "Władysław Łokietek zrywający układy", "Zabicie A. Tęczyńskiego", "Zabicie Leszka Białego w Gąsawie", wreszcie "Napad krakowskiego pospólstwa na żydów w XV w." i "Napad zakonów na zbór luterański" — nie mają sobie równych w całym polskim malarstwie! A kto inny potrafi w jednej nawet postaci, nie przedstawionej zresztą w momencie jakiejś gwałtownej akcji, dać tyle wewnętrznej dynamiki, ile dał Matejko w obrazie "Wacława Wilczka"?

Ten mistrzowski dar ekspresji zawodził jednak bardzo często, kiedy chodziło o harmonizowanie wyrazu twarzy z gestem rąk i z postawą całej figury.

Tam, gdzie przewaga opisowości historycznej brała górę nad ekspresją zrodzoną w uczuciowości artysty, tam dochodziło często do opłakanych wprost wyników. Liche

aktorskie pozy, brak skoordynowania wyrazu twarzy, a zwłaszcza ideowej treści z formą gestu, sprawiają przygnębiające wprost wrażenie. Ten aż nazbyt długi szereg lichych pod względem wyrazu dzieł Matejki rozpoczyna "Jan Kazimierz na Bielanach", o bezradnym geście rąk. Rzućmy teraz szybko okiem na "Spór Leszka Czarnego z Gryfiną", gdzie ta ostatnia (z fatalnie namalowaną prawą ręką) zdaje się nie spierać, ale mówić: "Patrz! jakam piękna!", albo na "Ks. Kordeckiego", albo na scenę, w której "Św. Stanisław" — wedle zamierzenia artysty — ma karcić Bolesława Śmiałego: w rzeczywistości św. Stanisław nie karci, tylko poucza, ma jakiś wykład na trudny temat, zdaje się wyliczać jakieś tezy. Lecz patrzmy dalej: "Sobieski pod Wiedniem" oddaje pismo do papieża; ale on patrzy raczej na nas i myśli o czymś zupełnie innym! Oto "Dymitr z Goraya" ma powstrzymać Jadwigę od wyłamania drzwi na Zamku w Krakowie; trzyma on rękę na toporze, który zdaje się wysuwać z dłoni Jadwigi, ale równocześnie wyznaje chyba miłość smukłej niewieście, takie przynajmniej robi wrażenie i wyraz jego twarzy i szpetna jego ręka po aktorsku (z opery, nie z dramatu) złożona na piersi. A znowu "Ks. Zofia Szczecińska" w obozie Kazimierza Jagiellończyka zdaje się niepotrzebnym swoim wejściem pod rycerski namiot przeszkadzać w ważnych żołnierskich obradach. Nie należy zapominać, że np. dwa ostatnie obrazy datują się z roku 1881, a więc powstały w 10 lat po "Batorym", w 3 po "Grunwaldzie"!

Takim kompozycjom, jak zacytowane powyżej dla przykładu obrazy, nic nie pomoże, nawet drukowany program.

Matejko był wrażliwy na muzykę; sam grał również, wiemy o tym dobrze. Ten człowiek zgryźliwy, nieprzystępny, zgorzkniały, melancholik i pesymista, zmienia się pod wpływem muzyki niemal w poetę! Oto np. co pisał do żony z Monachium (16 VII 1870): "...Tłem do owych myśli było niebo pełne żaru... i tony muzyki dolatującej z pobliskich domów i ogrodów. Przewagę brała nad tym wszystkim jakaś sonata Beethovena pełna a namiętna; snąc w egzekutorce (kobieta bowiem grała na fortepianie) odbijała się myśl kompozytora niby w szybie stawu ciemna bezdeń niebios w gwiazdy przybrana".

Tak pisał. A swoją "Pieśń" tak namalował, że obrazu tego lepiej nie przypominać w związku z poetycznym nastrojem cytowanego listu, w związku z tematem i zamierzeniem artysty. Zamiast uosobienia *Pieśni* widzimy zażywną i krzepką postać silnie rozwiniętej dziewczyny o sztucznie przyprawionych skrzydłach. Realizacja zabiła pomysł.

Opanowany całkowicie kultem przeszłości wielkiej, heroicznej, nie umiał Matejko dawać wyrazu współczesności, nawet wtedy, kiedy go ta współczesność tak bardzo obchodziła, że chwycił za pędzel. "Polonia" — Rok 1863! Gdyby nie istniał Grottger, możliwe, że znieśliśmy spokojnie widok tego obrazu. Ale Grottger istniał i pozostały po nim jego patriotyczne cykle!...

Z kultu przeszłości, z ulegania pisanym kronikom czy też literackim utworom, trudno kuć zarzut przeciw jakiemukolwiek malarzowi, jeśli go tylko ta dziedzina naprawdę emocjonuje. Słusznie zapytuje Th. Rousseau, coby to było, gdyby zażądano od De-



375. UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W XV I XVI WIEKU (1893).

Uniwersytet Jag., Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



TABL. XXXIX. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA, FRAGMENT.

lacroix, ażeby spalił Shakespeare'a, zniszczył Goethego, Dantego i wszystkich swoich inspiratorów?

A przecież i Th. Rousseau, jak sporo innych malarzy z jego czasu, uważał, że lepiej, gdy artysta czerpie motywy do swej sztuki z doby sobie współczesnej, niż z epoki dawnej, której nie widział.

Matejko widział oczami duszy umiłowaną Polską przeszłość, ale nie widział wcale współczesności. Toteż wszelkie rozważania na temat, jakim by on, ze swoim olbrzymim talentem, mógł być malarzem, gdyby go nie opętała dawna historyczna przeszłość, są bezprzedmiotowe. Przeszłość była jego natchnieniem, twórczym impulsem, a z czasem stała się jego tyranem. Gorszą rzeczą jest fakt, że zwłaszcza pod koniec życia najczęściej malował nie to, co dzięki swej wyobraźni w owej przeszłości *widział*, ale to, co o niej *wiedział*.

Poważna ilość malarskich jego błędów i braków ma w tym właśnie swe źródło. Silny ale uparty charakter, nadmiar wiary w słuszność swego stanowiska, lęk przed zapożyczeniem się u kogokolwiek ("Ja i cnót czyichś naśladować nie chcę") — dokonał reszty.

Ucierpiało na tym ogromnie jego malarstwo, znaczenie tego malarstwa dla sztuki światowej, a nawet realizowanie tych ideowych zadań, jakie sobie stawiał i wypełnienie tej społecznej misji, w jaką sam wierzył.

Braki te dotyczą zarówno techniki i formy jak wyrazu, ekspresji, tj. tego czynnika, który stanowił podstawowe założenie jego sztuki. Taić tego nie ma powodu.

Pomijając drobne usterki i niekonsekwencje, jak nieudolne skrót (np. koń pod Witoldem w "Grunwaldzie" i przednie nogi tego konia), błędy w proporcjach, w rysunku (rąk zwłaszcza), pochodzące u rysownika tej miary co Matejko raczej z niedopatrzenia, pośpiechu i dlatego natury raczej przypadkowej, są braki inne, ważniejsze, wręcz organicznej natury.

Oczywiście nie idzie tutaj o mierzenie wartości jego sztuki kryteriami Matejce obcymi, a więc z punktu widzenia naturalizmu (jak to robił Witkiewicz) czy post-impresjonizmu. Podstawą oceny może być tylko założenie, na jakim sam artysta się opierał, oraz rezultat tego, co osiągnął, zmierzając do celu, jaki sobie postawił.

Pierwszym uderzającym a zasadniczym brakiem jest rozbicie kompozycji na większą ilość drobnych i podrzędnych epizodów, które w zasadzie w sumie obrazu miały lepiej podkreślać i objaśniać właściwą ideę tego obrazu, a które wskutek braku jednolitego zarysu całości, braku jakiejś konstrukcyjnej linii i braku tego, co już Grottger nazwał fokusem (tj. braku w obrazie jednego ogniska skupiającej soczewki) — robią wrażenie chaosu. Skutkiem tego treść, temat obrazu, nie łatwo czasem można odczytać. Łączy się to ze specyficzną wadą Matejki, która polega na braku miary, taktu, opanowania i wyrzeczenia się, tj. tego, co tak często zarzucała mu krytyka francuska: *manque de sacrifice*. Wadę tę potęgowała jeszcze pasja przeładowywania kompozycji wiedzą archeologiczną i historyczną, oraz lubowanie się w dokładnym odtwarzaniu drob-



376. ZABÓJSTWO ŚW. STANISŁAWA. RYS. OŁ. (1877).

Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz.

nych szczegółów, akcesoriów itd. Po mistrzowsku malowane drobiazgi psuły naturalnie całość, rozpraszały uwagę widza, odwracały ją od tematu, od naczelnej idei obrazu.

Dwa inne braki czysto formalnej natury dotyczą światła i koloru.

Światło odgrywa w kompozycjach Matejki bardzo pospolitą rolę: służy ono do rozjaśnienia przedstawionej sceny i nic więcej. Pada ono zazwyczaj od przodu, tj. od strony widza, równomiernie na wszystkie części obrazu, oświetla zarówno figury główne jak i podrzędne, a nawet najrozmaitsze drobne przedmioty. Przypomina ono dawne oświetlenie sceny w teatrze, kiedy jeszcze nie posługiwano się tak często i w tym stopniu co teraz reflektorami: światło kinkietów od dołu sceny na jej przodzie, światło równomierne od góry i czasem jeszcze z boku, od strony kulis. To na ogół wystarczało. Wystarcza to również Matejce i w konsekwencji odbiera ogromnie wiele wyrazu jego dramatom.

Mniejsza o to, że Matejko posługuje się światłem zupełnie dowolnie: noc, księżyc, pochodnia — pod względem natężenia siły światła i jego kierunku często nie zazna-



377. ZABÓJSTWO ŚW. STANISŁAWA. SZKIC (1892).

Wł.: Aleksandra Hermanowa, Warszawa.

czają się niczym, ani silnym refleksem, ani silnym cieniem. To były "błędy" i grzechy naturalistyczne i dziś nie wzruszają one nas wcale. Ważniejsze jest to, że przez równomierne rozpróśnienie światła w całej przestrzeni na płótnie zaznaczonej artysta wyzbył się środka ekspresji wyjątkowej wprost wagi. Zbyteczna rozwodzić się długo nad tym, jakie ekspresyjne znaczenie może mieć w obrazie światło dla podkreślenia w kompozycji tego, co najważniejsze, tego, co stanowi rdzeń idei czy dramatycznego momentu. Wystarczy przypomnieć płótna Tintoretta, obrazy szkoły holenderskiej z Rembrandtem na czele, w ogóle całe malarstwo doby baroku.

Tymczasem u naszego artysty rola światła nawet w scenach nocnych jest zwykle obojętna. W "Zamoyskim pod Byczyną" np. światło czerwonych nocnych pochodni rozwidnia wprawdzie całą przestrzeń na obrazie, ale mimo to nie wpływa wcale na tworzenie się bardzo wyraźnych, bardzo silnych cieni, tak samo jak nie wpływa na rozrzucone bezładnie po obrazie plamy barw lokalnych. Brak cieni, brak też zestroju barw.

Jedyny może chlubny wyjątek to "Kłeska lignicka", szkic do "Dziejów cywilizacji w Polsce", gdzie mroczne wnętrza średniowiecznej katedry rozjaśniają swym krwawym płomieniem liczne płonące świece, gdzie kontrast czerwieni i czerni potęguje niezmiernie silnie i dostojnie nastrój grozy, smutku, rozpacz.

Kolor jest u Matejki środkiem do oznaczenia barwnych właściwości figur i przedmiotów, służy do odgraniczenia od siebie poszczególnych powierzchni, ale i on pozbawiony jest wydatniejszego znaczenia jako środek ekspresji.

Mówi się nieraz o tym, że artysta w "Stańczyku" i w "Skardze" umiejętnie spotęgował dramatyczny wyraz tych obrazów przez odpowiedni sposób przeciwstawienia sobie czerni i czerwieni, części jasnych i ciemnych. Nie było to jednak — jak wolno wnosić z tego, co wiemy o Matejce, o zasobie jego środków technicznych i o jego poglądach na ten temat — programowym i świadomym celów jego zamierzeniem. Oba obrazy pochodzą z okresu "ciemnej palety", która rozjaśniła się dopiero w dobie pracy nad "Rejtanem", po pierwszej podróży do Paryża (1865). A właśnie ten obraz, przedstawiający wedle intencji artysty najbardziej chyba tragiczny moment z dziejów Rzeczypospolitej, bo *upadek Polski* — świadczy o tym, że kolor nie był u Matejki nawet w najslabszym stopniu właściwym środkiem wyrazu. Czyż można sobie wyobrazić świetniejszy dobór pysznie lśniących kolorów w jakimś obrazie, który by przedstawiał jakąś nader radosną chwilę z naszych dziejów przedrozbiorowych? Wszakże pogodna skala barw jest tu może jeszcze bardziej jasna, aniżeli w "Batorym", "Grunwaldzie", "Hołdzie pruskim" czy w "Sobieskim pod Wiedniem"!

Byłoby rzeczą śmieszną zestawiać Matejkę z Cézannem (tylko o rok od niego młodszym) lub Van Gogh'iem — ale trudno nie napomknąć bodaj o tym, że w tym samym roku 1888, kiedy artysta nasz rzucał szybko na płótno i drzewo swoich XII uczonych ale przykrych w kolorze "Szkiców do dziejów cywilizacji w Polsce" i kiedy kończył panoramicznie ujętą scenę zwycięstwa pod Racławicami, to Van Gogh (młodszy od niego o lat 15), pisał właśnie do swego brata Théo: "Szukałem sposobu wyrażenia straszliwych pasji ludzkich kolorem czerwonym i zielonym..."

Matejce nie przychodziło nigdy na myśl, ażeby pasję ludzką określać kolorem, a nie kształtem, konturem, rysunkiem samej tylko twarzy. Nigdy też nie ma u niego wewnętrznej jakiejś koordynacji między dramatycznym napięciem przedstawianego momentu a kolorytem obrazu, między nastrojem, podyktowanym przez ideę kompozycji a barwą całości; koloryt nie ma u niego znaczenia symbolu, środka ekspresji, a zawsze ma charakter przypadkowy, uzależniony od okoliczności czysto zewnętrznych, podyktowanych tematem, zasadą archeologicznej prawdy, stylem jakiejś epoki, nawet podręcznym zasobem materiałów jego historyczno-zabytkowej rekwizytorni.

Nie ma też u niego harmonijnego zestroju barw, jest tylko zespół barw tzw. lokalnych, które na ogół mało albo i wcale na siebie nie oddziałują przez swe sąsiedztwo. Ścisła tematowa rzeczowość w odtwarzaniu poszczególnych elementów obrazu była dla niego postulatem daleko ważniejszym niż ogólna, syntetycznie ujęta kolorystyczna harmonia.

Wrodzonemu swemu zamiłowaniu do barwy czerwonej, którą tak chętnie zestawiał z kolorem żółtym, pomarańczowym, a nawet z tonem fioletowym, dawał swobodne ujście w wielu obrazach, niweczając w ten sposób często ich znakomite walory. Tak np.



378. SŁUBY JANA KAZIMIERZA. SZKIC.
Muzeum Narodowe, Kraków.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

jaskrawo czerwone sukno intensywnością koloru i wielkością zajmowanego miejsca psuje świetność wszystkich innych barw w "Hołdzie pruskim".

Zarzut braku odpowiedniej perspektywy powietrznej najmniej może przemawia do przekonania dzisiejszemu widzowi. Ów brak i *błąd* (z punktu widzenia estetyki naturalistycznej) nie jest żadną wadą: owszem może on nawet stanowić zaletę, gdyż ułatwia spotęgowanie dekoracyjnego efektu obrazu i nadanie mu swoistej ekspresji. Wizyjny charakter kompozycji może tylko zyskać na stylu przez brak powietrznej perspektywy, idzie tylko o to, ażeby to odstępstwo od realistycznej prawdy było świadome i zamierzone, a nie jak u Matejki, raczej przypadkowe. Przy pierwszoplanowości jednak w sposobie przedstawiania akcji i figur na obrazie ów brak harmonizuje mimo wszystko z właściwym Matejce stylem.

Indywidualny styl jakiegoś artysty, to ogół specyficznych właściwości techniki i formy, nadający twórcy jego odrębny charakter, który odróżnia je w sposób zdecydowany od dzieł innych artystów. Styl polega na określonym stosunku zależności między jednością i całością formy, a wielością części, tj. jej elementów składowych. Styl wiąże się poza tym ściśle z indywidualnością twórcy, będąc jej zewnętrznym kształtem i wyrazem. O ile wyraz ten nie jest szczerzy tylko udany, podpatrzony i zapożyczony od cudzej indywidualności, albo o ile określające go cechy zewnętrzne są tylko wynikiem łatwizny, nawyku lub czysto technicznym chwytem dla osiągnięcia pospolitego efektu, przejawia się w dziele sztuki nie styl, lecz maniera.

Styl Matejki jest niezmiernie trudny do określenia, gdyż brak mu zwartej architektonicznej jednolitości. Ów brak jednolitości jest wpływem tego, że sama postawa twórcza artysty wspiera się na szeregu antynomii, tj. zasad ze sobą sprzecznych.

Pomimo realistycznych środków, którymi posługuje się Matejko dla osiągnięcia wyrazu, nie był on wcale w swej intencji twórczej realistą, lecz przeciwnie, był idealistą.

Nie idzie tu, rzecz jasna, o idealizm w znaczeniu metafizycznym lub epistemologicznym, lecz o idealizm estetyczny, który polega na przedstawianiu pewnej idei za pośrednictwem kształtów realnych. Estetyczny realizm — o który posądzano Matejkę, a co go po prostu oburzało — zasadza się na przedstawianiu w sztuce tego, co istnieje realnie, tj. na odtwarzaniu rzeczywistości z całą jej prawdą życiową.

Naturalizm estetyczny posuwa się jeszcze dalej i opiera się na przekonaniu, że zadaniem sztuki jest bezpośrednio, wierne i możliwie ściśle odtwarzanie tego, co w codziennej rzeczywistości jest naturalne, bez żadnych przekształceń i modyfikacji, tj. bez idealizacji.

Podstawowa antynomia Matejki jako twórcy występuje już u źródeł jego sztuki. Antynomii tych, komplikujących charakter całej jego twórczości, jest zresztą bardzo wiele.

Matejko tworzy w imię patriotycznej idei i służbie tej idei oddaje siebie całego. Drogą intuicji, wspartej o fundament studiów zabytkowych i historycznych, zdobywa się na historyczną wizję przeszłości Polski, ale dążąc do materializacji, tj. do odtworzenia tej wizji w obrazie, ztraca jej wizyjny charakter i wpada niejako w pospolity

realizm; w miejsce poetyckiego czaru daje wrażenie surowej i twardej, choć pełnej charakteru rzeczywistości. Tworzy w imię ducha, a zabija tego ducha grubą materią. Chce się niejednokrotnie wzniesić w sferę nieba, ponad świat doczesny i rzeczywisty, a jest bardzo świecki i nader silnie związany z ziemią.

Najbardziej istotny cel swej sztuki upatruje w wyrazie całości kompozycji, a sam niweczy jej całość przez nadmierną indywidualizację każdego kształtu, przez rozbicie obrazu na drobne, świetnie namalowane szczegóły. Dąży do syntezy, a daje właściwie ścisłą analizę. Chce oddziaływać na widza plastycznym wyrazem dzieła, który by sam bezpośrednio do niego przemawiał, a daje nieraz mozolnie opracowaną ilustrację pewnej teorii czy historiozoficznej tezy. Ostatecznie, zamiast malowidłem, informuje z praktycznej konieczności — drukowanym objaśnieniem. Zamiast malować to, co w swej malarskiej wyobraźni widział, kiedy rozpatrywał jakąś scenę z dziejowej przeszłości, malował możliwie wszystko to, co o niej wiedział. Uważał siebie za plastyka-malarza, a nie spostrzegł tego, że stawał się nauczycielem i teoretykiem.

W niejednej ze swych kompozycji chciał dać malarski wyraz tragedii, a dawał jak gdyby teatralny żywy obraz; chciał przedstawiać nieraz tragizm dziejowy momentu, ale zamiast żywej, jednolitej akcji, budzącej grozę i współczucie, stawiał widzowi przed oczy wiele luźnie ze sobą związanych epizodów o tak świetnej wystawie, o tak olśniewającej szacie zewnętrznej, że zamierzony przez niego tragizm z natury rzeczy musiał usunąć się na plan ostatni. Chciał olśniewać bogactwem i siłą barw, pragnął nadać im blask prześwietlonych przez słońce witraży, ale przez brak kolorystycznej harmonii, przez brak odpowiedniego kontrastowania w zestawianiu poszczególnych tonów, zabił efekt całości obrazu i niejednej świetnej w nim barwy.

Chciał ludzi sobie współczesnych podnosić na duchu, a sam tonął w melancholii, smutku i pesymizmie; smutek przemawia nawet z tych jego obrazów, których temat został osnuty na tle najbardziej radosnych wydarzeń. Chciał wzruszać, przemawiać do serca, a bardzo często nudził swą opisowością, nie łatwo czytelną nawet dla wykształconego intelektu.

Był samoukiem, ale w swoim zakresie zdobył własną pracą ogromne wykształcenie i wznosił się na wysoki poziom umysłowej kultury; ten *uczony* jednak jakże często zdumiewa ogromnie naiwnymi pomysłami, wprowadzanymi do obrazu dla pouczenia widza! W "Grunwaldzie", który uzmysławia potężną walkę germańskiego i słowiańskiego świata, chciał podkreślić bohaterstwo Polaków i Litwinów, ale przez umieszczenie na niebie postaci św. Stanisława każe się domyślać widzowi, że nie orężna dzielność wojowników, tylko interwencja świętych spowodowała pogrom Krzyżaków. Podobnie wydaje się, że nie polskie wojsko, tylko unoszący się w niebiosach bł. Jan z Dukli osłaniał Lwów przed Chmielnickim i Tuhaj Bejem. Osłaniał — ale nie dość skutecznie...

Pracując dla przyszłości, myśląc o Polsce przyszłej i wierząc w nią silnie, pograża się tak dalece w przeszłość, że nie zauważa nawet teraźniejszości, tj. doby sobie współczesnej i trawiących ją zagadnień narodowego życia. Uważając się za nowatora i będąc



379. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA W KATEDRZE LWOWSKIEJ (1893), OBRAZ NIEDOKONCZONY.
Galeria m. Lwowa.

nim w swojej intencji; wierząc w to silnie, że daje w swej sztuce nowe zdobycze, które przyszłość dopiero potrafi ocenić, posługuje się — правда że po mistrzowsku — formą całkowicie już przeżyłą, aparatem środków dawno już przed nim w malarstwie historycznym wyświechtanych i zużytych, a do nowych usiłowań odmiennego sposobu rozwiązania problemów światła i barwy w malarstwie (*plein air*, impresjonizm) odnosił się zgoła niechętnie.

Oto są główne antynomie wielkiej, bogatej twórczości Matejki.

Łatwo wobec powyższego zrozumieć, że przyjęte na ogół określenie stylu Matejki mianem stylu barokowego nie mówi jeszcze zbyt wiele o najbardziej charakterystycznych cechach jego sztuki.

Tak, bezsprzecznie, jeżeli idzie o cechy czysto zewnętrzne, to dzieła jego noszą na sobie widoczne znamiona baroku. Zbyteczna je wymieniać czy wyliczać. Owa barokowość występuje u niego na jaw dość silnie nawet tam, gdzie usiłował trzymać się wyraźnie granic stylu gotyckiego (np. w architekturze, w polichromii mariackiej). Samo jednak pojęcie baroku nie definiuje jeszcze ściśle prawdziwego rdzenia twórczości Matejki, która, jak widzieliśmy, ma tak różny, tak skomplikowany, tak trudny do określenia charakter.

Twórczość ta, będąca w ostatecznym wyniku sumą wyrazu tak potężnej indywidualności, jak ta, którą posiadał Matejko, będzie zawsze, jak i dotąd jest i była, przedmiotem

licznych sporów, najrozmaitszych sposobów rozumienia i interpretacji. W tym leży właśnie jej wielka żywotność. Każde pokolenie będzie musiało zająć wobec niej zdecydowane stanowisko, to negacji, to afirmacji. Dorobek artystyczny Matejki nie daje się zbyt łatwo złożyć w lamusie przeżytków czy zamknąć w archiwum dokumentów minionej epoki.

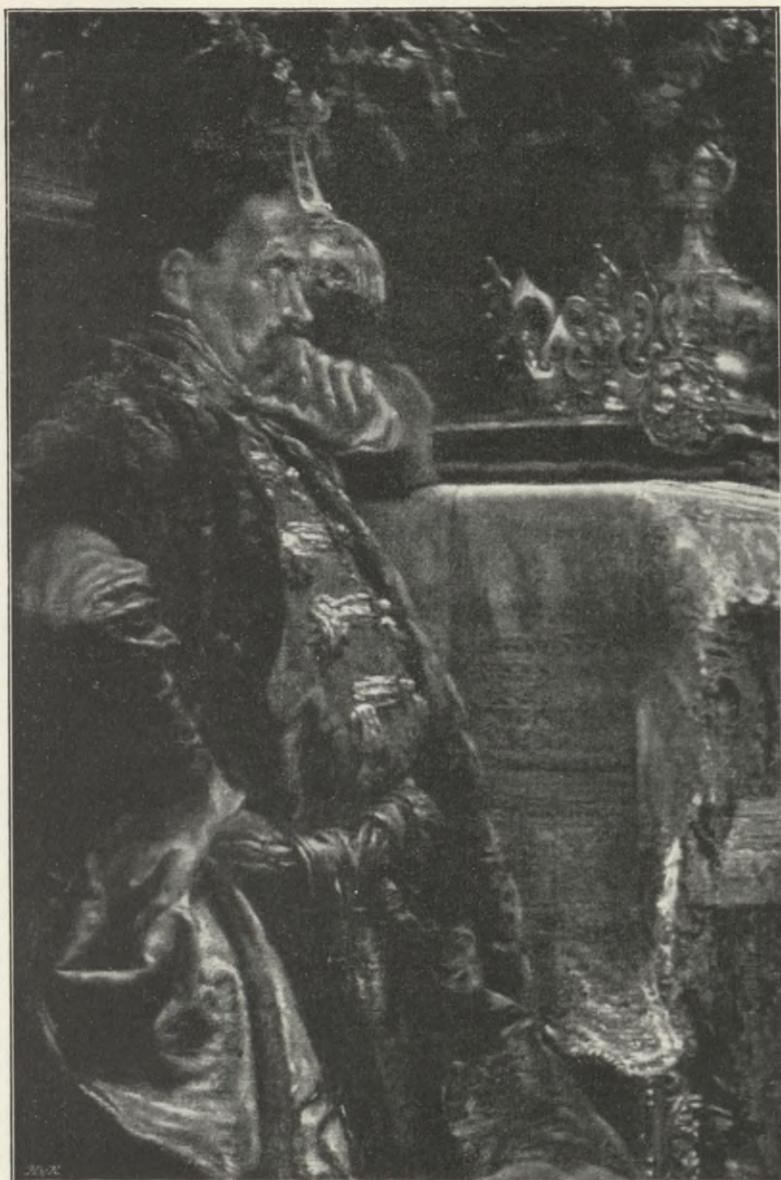
Rola jego społeczna i polityczna jako artysty, który usiłował w dobie niewoli być przodownikiem narodu, należy do zamkniętej już księgi dziejów polskiej kultury w XIX wieku. Jeśli J. I. Paderewski wyraził się ongi (we Lwowie 1910) o muzyce Chopina, używając poetyckiej przenośni, że w muzyce jego tkwi wszystko, czego nam wzbrawiano: "barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich połyski, jęk pieśni zranionej, bunt spętanego ducha, krzyże cementarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal, tyranów przekleństwo i zwycięstwa radosna pieśń" — to w znaczeniu nie przenośnym, ale *dostównym*, dla ludzi tamtego pokolenia wszystko to tkwiło naprawdę w sztuce Matejki.

Toteż nad tą stroną jego działalności nie ma powodu obszernie się rozwodzić, wystarczy przypomnieć i stwierdzić, na podstawie słów Witkiewicza, które w tym przypadku starczą za wszelkie inne świadectwa, że był on "jednym z tych ludzi, którzy jak słupy ogniste wśród mroku niewoli wiodą naród wzniosłymi drogami i nie dają mu ani spodełć, ani zginąć w rozpacz, ani zapomnieć nadziei".

Ale artyzm Matejki to dla sztuki naszej coś więcej niż jeden tylko z głównych rozdziałów historii polskiego malarstwa w ubiegłym wieku.

Kiedy Matejko występował na szerszą widownię artystyczną, w Polsce istniały zaledwie nikłe pierwociny malarstwa, nacechowanego pseudoklasyczną manierą oraz niemieckim idealistycznym romantyzmem. Wykwitem tego malarstwa poza nader nielicznymi wyjątkami były "nędzne i nieprawdziwe postacie, w których krwi i serca polskiego dopatrzyć się ani podobna, z których lichota cudzoziemska rażąco zieje" — jak to opisuje S. Morawski w 1860 roku; panował wtedy epidemicznie "konwenans złej sztuki, która wszystko to, co on (tj. Matejko) zamierzał malować, już przeżyła i jakby oślinione swoim niedołęstwem postawiła między wyobraźnią dzisiejszych pokoleń a przeszłością" (St. Witkiewicz).

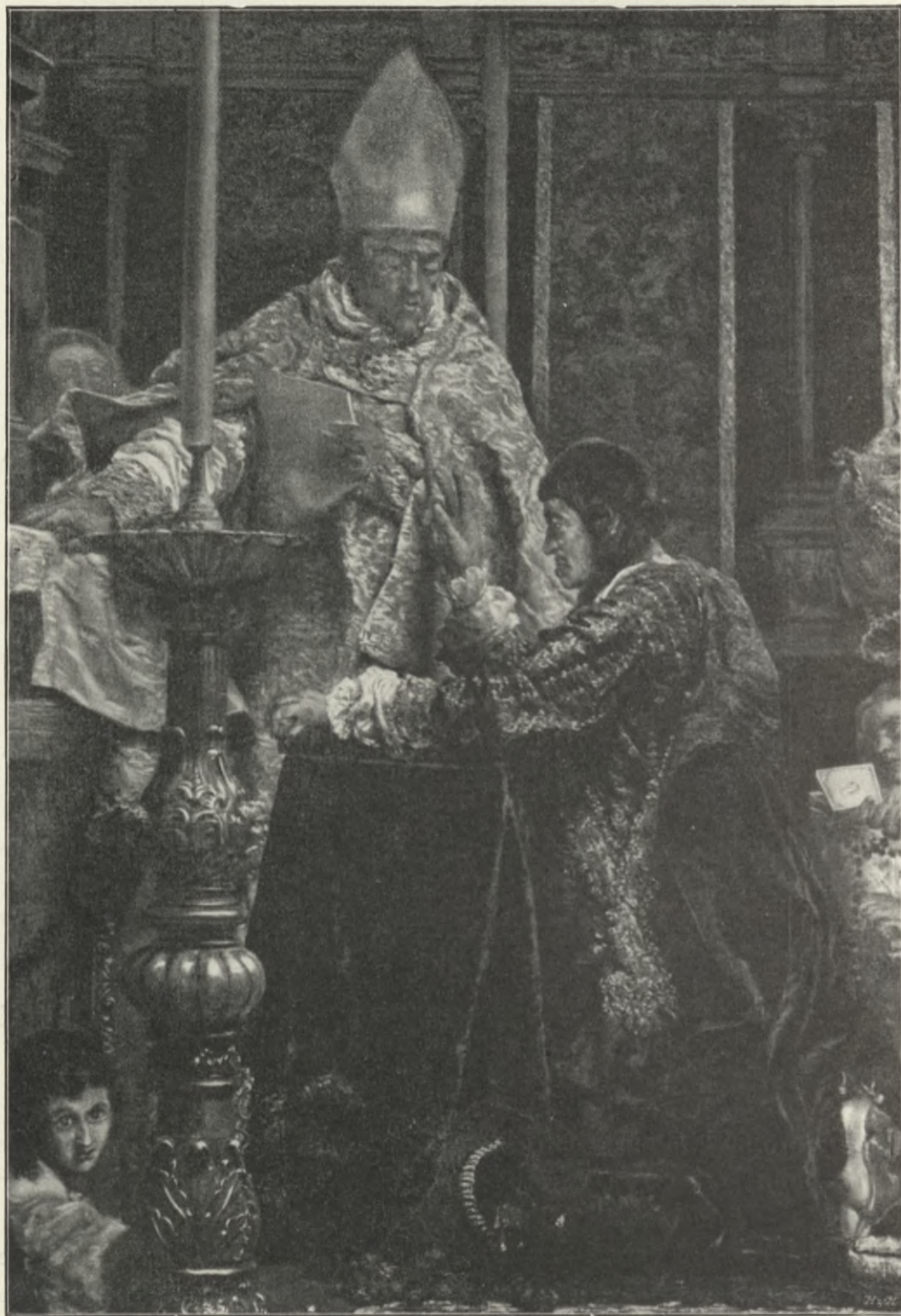
Matejko istic herkulesowym wysiłkiem całego swojego życia stworzył nowe polskie malarstwo historyczne o własnym odrębnym i narodowym piętnie; wprowadził on do sztuki naszej nowe pierwiastki duchowe, poprzednio całkowicie jej obce, związał ją z analogicznym malarstwem zachodnio-europejskim; wedle świadectwa ówczesnej krytyki francuskiej, tak bardzo dla naszego artysty surowej, od razu pierwszym swym obrazem wystawionym w Paryżu ("Skarga") stanął on wyżej niż najbardziej wtedy głośni i cenieni twórcy całego kierunku: Delaroche i Gallait! Th. Gautier wyrzekł przeciw o nim wówczas, w roku 1865, te pamiętne słowa, które w tych czasach miały sens niezmiernie doniosły i czyniły z nieznanego nikomu młodego krakowskiego mala-



380. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA I: JAN LESZCZYŃSKI.

rza artystę o europejskim znaczeniu: "Pan Matejko urzeczywistnia w pełni i z naddatkiem ideał szukany przez P. Delaroche'a i Gallaita"! W ten sposób stwierdzono, że artysta polski, w swoim oczywiście zakresie, prześcignął mistrzów francuskich i belgijskich, najbardziej w tych latach znanych i popularnych. To doprawdy nie jest mało!

Cytując raz jeszcze świadectwo krytyki paryskiej nie chciałbym bynajmniej sugerować czytelnikowi mniemania, jakoby francuska ocena twórczości Matejki i poszczególnych jego dzieł — z punktu widzenia samej tylko formy — mogła mieć dla nas bezwzględnie obowiązujące znaczenie.



381. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA II: JAN KAZIMIERZ I BISKUP JAN TARNOWSKI.



382. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA III: GŁOWA JANA KAZIMIERZA.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



383. ŚLUBY JANA KAZIMIERZA IV: STEFAN CZARNIECKI.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Artysta nasz, jak już zaznaczyłem, był rasowym przedstawicielem polskiego malarstwa i najlepszym wyrazicielem swego pokolenia, zapatrzonego pod wpływem klęsk niewoli w świetną przeszłość dawnej Polski. Obce jego pochodzenie nic mu w tym nie przeszkadzało — bo mimo to dzierzył przez lat wiele berło naszej sztuki. Może dlatego, że (jak mówi Paderewski o Chopinie): "Monarchów nikt o krew nie pyta — duchy królewskie z berłem i koroną przyjmują serc podwładnych narodowość".

Otóż zarówno rasowo polski charakter przejawiający się w naszym malarstwie, jak nastroje pokolenia 1863 roku i plastyczny ich wyraz w sztuce, musiały być Francuzom obce. Dlatego też obce, specyficznie francuskie kryteria nie mogą stanowić dostatecznej podstawy dla oceny naszego malarstwa, które jako sztuka Północy, z natury rzeczy przeciwstawia się sztuce Południa, gdyż wyrasta na innym duchowym podłożu. Łatwiej jest rozkoszować się tzw. czystą formą, która niczego nie wyraża, łatwiej tworzyć abstrakcyjne kombinacje barw i kształtów o czysto zewnętrznym dekoracyjnym znaczeniu, aniżeli szukać formy wyrazu dla najgłębszych pierwiastków tkwiących w duszy ludzkiej, dla sztuki związanej z życiem, tj. dla tego, co życie to wypełnia, a nazywa się: ból, rozkosz, miłość, śmierć i pożądanie, duma, radość, smutek i tęsknota, triumf i nienawiść, wstręt i zachwyt, pęd do wyzwolenia, ekstaza duszy obcujacej z Bogiem, afekt serca, które ogarnia ludzkość i wszechświat cały!

Najrozmaitsze braki i błędy, które ze stanowiska dzisiejszej estetyki można wytknąć Matejce, tracą bardzo wiele ze swej pozornej jaskrawości, jeśli na jego twórczość spojrzymy w perspektywie historycznej, uświadamiając sobie zarazem kryteria, jakie obowiązywały artystę w stosunku do jego epoki, środowiska, w którym żył i działał, oraz w stosunku do podstawowych zasad jego twórczości.

Sztuka w owej ubiegłej epoce była przede wszystkim funkcją życia społecznego. Nie tylko u nas, nie tylko w wielu innych krajach europejskich, ale nawet we Francji, w ojczyźnie Delacroix i Cézanne'a. Ulegamy wielkiemu złudzeniu, jeśli nam się wydaje, że artystycznym wyrazem ducha tej epoki była twórczość takich malarzy, jak Manet, Courbet, Cézanne, Degas, Monet, Seurat czy Gauguin. Każdy z nich był prekursorem nowych kierunków, nowej sztuki, która mogła się zrodzić jedynie w środowisku o tak dawnych tradycjach i o tak wyrafinowanej artystycznej kulturze, jakim było i jest środowisko francuskie. Wiadomo jednak, jak nie tylko opinia szerokiego ogółu, ale nawet — z nader nielicznymi wyjątkami — francuska krytyka reagowała na pierwsze wystąpienia choćby Maneta; jego dwa obrazy: *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) i *Olympia* (1865) spotkały się z takim przyjęciem, że mówiono wprost o skandalu! Analogicznym przyjęciem cieszyły się pierwsze wystawy paryskich impresjonistów. Nie były to więc dzieła sztuki, które odpowiadały duchowi czasu: one wyprzedzały ów czas i sięgały już sztuki wieku XX.

Nieporozumienie tedy byłoby zbyt grube, gdybyśmy dzisiaj, tj. w 70 do 80 lat później, oceniali dzieła Matejki z tego stanowiska, z jakiego teraz, od niedawna, nauczyliśmy się patrzeć na sztukę np. Maneta i pierwszych impresjonistów, rozważając ją na tle całego rozwoju francuskiego malarstwa.



384. SZKIC ZAMYŚLONEJ POSTACI. RYS. OŁ.

Jeśli chcemy obiektywnie ocenić Matejkę, musimy dzieła jego mierzyć właściwą miarą; jeśli pragniemy określić ich wartość, musimy zestawić je porównawczo z dziełami tych malarzy jego epoki, którzy jak on poświęcili się malarstwu historycznemu. A jeśli chcemy określić wartość Matejki dla sztuki polskiej, powinniśmy wziąć pod uwagę to właśnie, co było w Polsce przed jego wystąpieniem...

Należy tedy porównać Matejkę przede wszystkim z twórcami obrazów batalistycznych i historycznych w Galerii Wersalskiej oraz w monachijskim Maximilianeum!... A poza tym z takimi jeszcze, jak Delaroche, Gallait i ci wszyscy inni, którzy poszli w wyraźne ich ślady we wszystkich krajach Europy. Wtedy okaże się naocznie, że pomimo błędów i braków Matejki można zestawić go na równym poziomie jedynie z E. Delacroix (jako malarzem historycznym), a bardzo rzadko z Menzlem czy Riepinem, gdyż artysta nasz przerasta obu ostatnich zarówno skalą talentu jak i czysto malarskiego rzemiosła w tej dziedzinie. Natomiast inni malarze historyczni różnych krajów nie wznoszą się nigdy na poziom matejkowskich arcydzieł. Do arcydzieł tych zaliczam, pomijając niektóre mniejsze kompozycje, wiele portretów i całą mariacką polichromię: "Kazanie Skargi", "Rejtana", "Unię lubelską", "Batorego pod Pskowem", "Grunwald" i "Hołd pruski". I to pomimo wszelkich zastrzeżeń, którym niejednokrotnie dawałem wyraz...

Jeśli jednak — opierając się na stwierdzonej przez estetykę prawdzie, że sama forma nie wyczerpuje jeszcze całej zawartości dzieła sztuki — weźmiemy pod uwagę ten pierwiastek duchowy, jaki tkwi w dziełach Matejki i ów potężny wyraz, który im nadaje niezatarte piętno, to utwierdzimy się w przekonaniu, że twórca "Grunwaldu" był największym malarzem historycznym XIX wieku.

Nie był prekursorem, nie wyprzedzał w sztuce światowej swojej własnej epoki, tworzył dla ludzi swojego czasu i swojego środowiska. Inne są walory jego sztuki dla świata, inne dla Polski. Podobnie rzecz się ma z poezją Mickiewicza czy Słowackiego albo Wyspiańskiego. Ale stać nas chyba na własne nasze kryteria!

Twórczość Matejki w jej najbardziej istotnych i charakterystycznych przejawach jest bezpośrednim, szczerym i dobitnym wyrazem zbolącej duszy Polaka z okresu niewoli. Zniewalająca potęga dynamiki, z jaką Matejko zdołał ów wyraz zakląć w swój indywidualnie pojęty kształt plastyczny, sprawia, że sztuka jego ma dla nas wartość nieprzemijającą i że potrafi, może równie silnie jak dotąd, trafiać także do serc następnych pokoleń.

Tylko artyście Północy mogło wyrwać się z duszy tak szczere wyznanie, jak Słowackiemu: "Ty wiesz, jak muszę cierpieć, abym śpiewał..."

Tylko człowiek Północy, zbliżony do twórcy charakterem swej psychiki, może zrozumieć, ocenić i odczuć sztukę Matejki, o której on sam powiedział: "To obraz mej duszy, to już nawet nie uderzenie Zygmunta, to rozpękły głos zwierzynieckiego dzwonu za topielców".

WAZNIEJSZE DANY I PIKRY Z ZYCIA MATEJKI

D O D A T E K

- 1. Wzrost i budowa ciała...
- 2. Wykształcenie i zawód...
- 3. Życie rodzinne i dzieci...
- 4. Działalność społeczna i zawodowa...
- 5. Wykaz publikacji i dzieł...
- 6. Wykaz nagród i wyróżnień...
- 7. Wykaz miejsc pobytu...
- 8. Wykaz członków rodziny...
- 9. Wykaz przyjaciół i współpracowników...
- 10. Wykaz źródeł informacji...

WAŻNIEJSZE DATY I FAKTY Z ŻYCIA MATEJKI

- 1838 JM. ur. dnia 24 VI w domu przy ul. Floriańskiej nr 363 (41) w Krakowie. Ojciec: Fr. Mateyka, zniemczony Czech, matka: Karolina z Rossbergów, z krakowskiej rodziny pochodzenia niemieckiego (wyznania ewangelickiego).
- 1849 Pierwsze rysunki, kopie rycin Oleszczyńskiego etc. (1849—1851).
- 1852 JM. zapisany do Szkoły Sztuk P., przeniesionej do Collegium Minus.
- 1853 W. K. Stattler wyjeżdża do Rzymu, zastępuje go Wł. Łuszczkiewicz. Pierwsza w Krakowie wielka wystawa obrazów.
- 1855 Stattler wraca z Rzymu.
- 1856 Spór JM. ze Stattlerem o "Głowę dziada z siwą brodą". — "Stańczyk udający ból zębów" ułatwia JM. wstęp do Biblioteki Jagiellońskiej.
- 1858 Na Wystawie Starożytności otwartej 12 IX JM. kopiuje portrety Długosza i kard. Hozjusza, robi wiele rysunków. — Pierwsza krytyka L. Siemieńskiego (w nr 105 "Czasu" 8 V) obrazu: "Gustaw Adolf i ks. Sz. Starowski na Wawelu". — JM. wyjeżdża do Monachium 10 XII.
- 1859 Studia u prof. Anschütza w Akademii Monachijskiej od stycznia do lipca. — Medal brązowy za rysunki. — Choroba i 2-miesięczny pobyt w szpitalu. — JM. wraca 2 IX do Krakowa, powołany do wojska.
- 1860 JM. wyjeżdża do Wiednia 15 V. — Studia rozpoczęte w czerwcu u prof. Rubena w Akademii Wiedeńskiej, przerwane po 8 dniach sporem o "Jana Kazimierza na Bielanach". — Ukończenie "Ubiorów w Polsce". — Śmierć ojca.
- 1861 JM. zmienia mieszkanie i przenosi się na 1 kwartał do domu Fischera w Rynku Gł.

- 1862 JM. przenosi się do mieszkania przy ul. Krupniczej, gdzie urządza sobie pracownię w ciasnym pokoju dawnego zakładu fotograficznego. — Fotograf Rzewuski robi pierwszy portret JM.
- 1863 JM. udziela lekcji. — Na wyprawę miechowską daje 500 złotych reńskich. — Pożar Wiśnicza. — Wystawienie "Stańczyka".
- 1864 "Kazanie Skargi" zakupuje Maurycy hr. Potocki. — JM. zostaje 5 XI członkiem czynnym Tow. Naukowego w Krakowie. — Ślub JM. z Teodorą Giebułtowską.
- 1865 JM. z żoną wyjeżdża 25 III do Paryża (po drodze zwiedza Drezno: Galerię i *Grünes Gewölbe*), dokąd przybył 28 III; zwiedza Versailles, Fontainebleau, St. Denis, St. Germain etc. — "Kazanie Skargi" wyróżnione w Paryżu medalem złotym. — Powrót JM. z Paryża 28 V.
- 1866 "Rejtan — Upadek Polski" wystawiony w Krakowie. — Stypendium na wyjazd za granicę. — JM. wyjeżdża w grudniu do Wiednia.
- 1867 Złoty medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu za "Rejtana". — Obraz nabywa ces. Franciszek Józef I. — W lipcu odwiedza JM. Grottger i pokazuje mu 6 rysunków z cyklu "Litwania". — Śmierć ks. St. Giebułtowskiego (JM. daje jego portret we "Wskrzeszeniu Łazarza"). — JM. z Ant. Oleszczyńskim wyjeżdża przez Wiedeń do Paryża we wrześniu; zwiedza po drodze katedrę w Strassburgu; kupuje w Paryżu płótna i farby na "Unię". — Odwiedza często chorego Grottgera. — W grudniu bawi w Wiedniu.
- 1868 JM. uczestniczy w I wystawie Tow. Przyj. Sztuk P. we Lwowie.
- 1869 W 300 rocznicę Unii lubelskiej JM. wystawia we wrześniu swój obraz w Krakowie, a potem (do 12 X) w Ossolineum we Lwowie. — Zwiedza Przemyśl, Żółkiew, Podhorce. — We Lwowie funduje 2 stypendia dla uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk P., jedno dla Polaka, drugie dla Rusina. — Otwarcie grobu Kazimierza W. na Wawelu i pogrzeb szczątków królewskich. — Dnia 7 IX JM. zaczyna malować szkic do "Batorego". — Obywatelstwo honorowe m. Lwowa.
- 1870 JM. wyjeżdża do Paryża, zwiedza Salzburg, Monachium (Galerię obrazów hist. w Maksimilianeum). — Mieszka u T. Maleszewskich, widuje się z M. Krajewskim. — Krzyż Legii Honorowej za "Unię lubelską".
- 1872 "Batory" skończony w sali Tow. Naukowego — wystawiony w Krakowie, Wiedniu, Pradze, Budapeszcie. — JM. nabywa dom przy ul. Floriańskiej 41. — Spór z drem Mayerem o kaplicę Wąsowiczów na Wawelu. — JM. odsyła dyplom członka Tow. Naukowego Krak. — Kończy podmalowanie "Kopernika". — W lecie bawi w Wiedniu, widzi się z F. Streittem i D. Pentherem, zwiedza ponownie Belweder i *Ambraser-Sammlung*. — W końcu sierpnia z żoną i H. Gropplerem jedzie do Stambułu, skąd wraca w połowie listopada.
- 1873 W listopadzie JM. przenosi się do własnego domu przy ul. Floriańskiej — urządza własną pracownię w Szkole Sztuk P. — "Kopernik" nabyty ze składek i darowany Uniwersytetowi Jag. — W lutym JM. uczestniczy w wystawie w Pałacu Spiskim, zorganizowanej na dochód Tow. Bratniej Pomocy Artystów, a wymierzonej przeciw Tow. Przyj. Szt. P. — Wyjeżdża do Pragi, Wiednia, Budapesztu (w marcu). — Czesi proponują ofi-

- cialnie JM. objęcie dyrekcji Akademii S. P. w Pradze. — JM. odmawia w piśmie z dnia 17 V. — Obiad ku czci JM. w Hotelu Saskim 19 V. — Adres Artystów. — JM. zostaje członkiem-korespondentem *Académie des Beaux-Arts* w Paryżu w miejsce d'Aligny'ego. — W. K. Stattler ustępuje ze swego stanowiska. — JM. mianowany 30 VIII dyrektorem Szkoły Sztuk P. — Otwarcie roku szkolnego w październiku.
- 1874 "Batory" wystawiony w Paryżu. — Francuska Akademia wybiera JM. w miejsce W. Kaulbacha na członka zagr. *Institut de France*. — Berlińska Akademia: *Preussische Akademie der Künste* wybiera JM. 20 V na swego członka. — JM. bawi we Lwowie — odwiedza H. Rodakowskiego — obejmuje opiekę nad Szkołą Rysunkową im. Baranieckiego w Krakowie. — W grudniu ukazują się pierwsze zeszyty "Albumu", nakładem Lewentala w Warszawie. — Osobny Komitet postanawia wybić złoty medal na cześć JM. — We Lwowie grono kobiet rzuca myśl zakupienia "Unii lubelskiej" ze składek publicznych.
- 1875 Studia koni w Krakowie, Krasiczynie i Gumniskach. — Udział w pracach T. Prylińskiego przy odnowieniu Sukiennic. — Wręczenie JM. medalu złotego, wybitego ze składek publicznych. — "Dzwon Zygmuntowski" wystawiony w Paryżu.
- 1876 Hr. Tyszkiewicz kupuje "Batorego". — JM. nabywa wieś Krzesławice. — Żona niszczy swój portret w ślubnej sukni, z r. 1865.
- 1877 "Unia lubelska", zakupiona przez Komitet Lwowski, przechodzi na własność kraju. — M. Gorzkowski zostaje sekretarzem S. S. P. — Otwarcie grobu Batorego. — JM. jedzie z żoną 23 IX do Warszawy, zatrzymując się w Częstochowie; po krótkim pobycie u hr. Sierakowskich w Waplewie zwiedza pola Grunwaldu i Tannenberga, Malborg, Gdańsk (gdzie poznaje Stryowskiego), Toruń — wraca 12 X do Krakowa. — 22 X poświęcenie nowego lokalu S. S. P. w gmachu Warfiewicza. — JM. uczestniczy w pogrzebie Al. Kotsisa. — H. Rodakowski z żoną odwiedza JM. dla zobaczenia "Grunwaldu". — Choroba JM.
- 1878 W Paryżu JM. wystawia "Unię lubelską", "Zawieszenie dzwonu", "W. Wilczka" — otrzymuje najwyższe odznaczenie, wielki honorowy medal złoty. — Rafałowska Akademia w Urbino obiera JM. jednomyślnie na swego członka. — List do konserwatora krak. w sprawie burzenia ołtarza w kaplicy Królewskiej na Wawelu i wstrzymanie robót. — Urodziny 12 II i śmierć 7 III córki JM. Reginy. — Wystawienie 28 IX "Grunwaldu" w ratuszu krak. (gdzie z powodu wymiarów był skończony). — Uroczystość wręczenia JM. berła, poświęconego na Wawelu, jako znaku "panowania w sztuce" 29 X. — W listopadzie wyjazd do Włoch; JM. zwiedza Triest, Wenecję, Bolonię, Florencję, Rzym i Neapol.
- 1879 W połowie stycznia powrót JM. z Włoch. — Wystawienie "Grunwaldu" w Warszawie, Petersburgu, Berlinie, Lwowie i Budapeszcie. — Otwarcie i poświęcenie nowego gmachu S. S. P. na Kleparzu w dniu 8 XI. — Poświęcenie odnowionego gmachu Sukiennic. — Udział JM. w pogrzebie M. Gottlieba 19 VII. — Wstrzymanie się JM. od uczestnictwa w uroczystości jubileuszowej ku czci J. I. Kraszewskiego. — Przeniesienie pracowni JM. z Techniki do nowego gmachu S. S. P. — Druk objaśnień do "Ubiorów w Polsce".
- 1880 Wyjazd JM. z żoną do Paryża 30 V. — Powrót z Paryża 21 VI. — Wystawienie w Paryżu "Grunwaldu" i Portretu 4 dzieci artysty. — Wazon Sèvres, dar honorowy rządu francuskiego. — Wystawienie "Kłęski pod Warną" w Wiedniu. — Wystawienie "Zjazdu pod

- Wiedniem" i "Zabicie Tenczyńskiego" w Warszawie. — J. B. Zaleski nadsyła z Villepreux wiersz ku czci JM. (drukowany w "Czasie" nr 148 z dn. 2 VII). — Cesarz Franciszek Józef I zwiedza pracownię JM. w Krakowie 2 IX. — JM. ofiarowuje mu "Zjazd pod Wiedniem". — Choroba JM.
- 1881 JM. projektuje kostiumy na bal maskowy w Sukiennicach.
- 1882 Dar "Hołdu pruskiego" dla Zamku królewskiego na Wawelu. — Choroba umysłowa żony. — Wyjazdy do Lwowa, Podhorzec i Wiednia. — Wydział Krajowy funduje stypendium im. JM. — W Krakowie nazwano plac imieniem JM. — "Hołd pruski" na wystawie we Lwowie, w Wiedniu i Rzymie; cesarz austriacki zwiedza wystawę w Wiedniu; *Neues Wiener Tageblatt* nr 282 atakuje za ten obraz JM. w artykule pt. "Polski obraz". — Proces z drem Eibenschützem; zast. prawny JM. adw. J. Mochnacki.
- 1883 Interwencja w Wiedniu przez posła O. Hausnera w sprawie S. S. P., wobec niechętnego stanowiska min. J. Dunajewskiego. — P. Weloński odwiedza JM. — Spór z konserwatorem o orła w Bramie Floriańskiej (zob. "Czas" 18 IV, nr 87 i "N. Reforma" 24 IV, artykuł JM.: "Jeszcze w sprawie Orła na baszcie św. Floriana"; tamże artykuł Łepkowskiego w tej sprawie). — "Odpowiedź pierwsza p. Dyrektorowi JM. w sprawie wielkiego ołtarza w katedrze na Wawelu, z polecenia Prześwietnej Kapituły" — ks. Ign. Polkowski ("Czas" 25 IV); "W sprawie odezwy p. JM. z dnia 27 b. m. i r. wystosowanej jako list otwarty do Prześwietnej Kapituły katedry krakowskiej", sprostowanie podane przez p. J. Niedziałkowskiego, dyrektora Budownictwa m. ("Czas" 1 V). — Ks. Ign. Polkowski: "Jeszcze małe objaśnienie w sprawie W. ołtarza na Wawelu ("Czas" 2 V). — List otwarty JM. w sprawie ołtarza w kaplicy zamkowej do Kapituły Katedralnej Krak. na ręce ks. kanonika Ign. Polkowskiego ("Czas" 27 IV). — Wykończenie "Sobieskiego" w sali Sukiennic wobec braku miejsca w pracowni. — Wyst. w Wiedniu: "Sobieski", "Skarga", "Wernyhora". — Wystawa Jubileuszowa dzieł JM. w sali Zamku kr. na Wawelu; katalog tej wystawy podaje M. G. III, str. 322 i 323. — JM. zapowiada 13 IX ofiarowanie papieżowi "Sobieskiego" w darze od narodu polskiego; obraz oddano w Watykanie z udziałem JM. 16 XII. — W drodze do Rzymu JM. zwiedza Florencję.
- 1884 "Hołd pruski" na wystawie w Paryżu. — "Wernyhora" i "Skarga" wystawieni w Wrocławiu. — "Hołd pruski", "Skarga", "Wernyhora" i 3 portrety wystawione w Berlinie; jury uchwaliło przedstawić cesarzowi do wielkiego medalu złotego na I miejscu JM., na drugim Fr. A. Kaulbacha. — Zatarg z Munkacsym. — Komitet prosi JM. o namalowanie "Kościuszki", zamierzając nabyć go ze składek publicznych. — JM. ofiarowuje "Kochanowskiego" Uniwersytetowi Jag.
- 1885 Biskup Strossmayer prosi o "Hołd pruski" dla Zagrzebia (Agramu). — JM. odmawia udziału w Komitecie Pomnika Mickiewicza. — Obraz (feretron): "Św. Cyryl i Metody" dla Welehradu, poświęcony przez Leona XIII. — "Hołd pruski" wystawiony w Pradze i Budapeszcie. — Zjazd Słowiański w Petersburgu i list JM. do redakcji "Minuty". — Wyjazd JM. z córkami do Zakopanego.
- 1886 Rygier i Gadomski opracowują projekty pomnika Mickiewicza wedle pomysłu JM. — Udział JM. w pracach Komisji restauracji Wawelu. — "Joanna d'Arc" wystawiona w Warszawie.

- 1887 JM. studiuje groby: królowej Jadwigi i kard. Oleśnickiego, otwarte w katedrze na Wawelu. — Sprawa burzenia gmachu św. Ducha. — "Joanna d'Arc" wystawiona w Wiedniu, następnie w Paryżu, Brukseli i Monachium. — Pismo JM. do Prezydium Namiestnictwa we Lwowie 21 V w sprawie kartonów dla Politechniki lwowskiej. — Poświęcenie nowego gmachu Collegium Novum Uniwersytetu Jag. — Myśl ofiarowania "Joanny d'Arc" Francji od narodu polskiego. — JM. doktorem filozofii *honoris causa*. — Arcyks. Rudolf z małżonką zwiedza pracownię JM. w S. S. P.; otrzymują w darze "Pieśń" i szkic do "Joanny". — JM. odznaczony medalem (18 VIII) *Artibus et Scientiis*. — JM. ustanawia stypendium dla ucznia kształcącego się w sztuce witrażu. — Wyjeżdża do Raławic celem poznania miejscowości i zobaczenia terenu bitwy.
- 1888 "Kościuszek pod Raławicami", zakupiony ze składek publicznych, własnością Muzeum Nar. w Krakowie; uroczystość w Sukiennicach; wystawienie we Lwowie i w Poznaniu. — JM. z córkami 24 V w Wiedniu. — Pismo JM. do Rady m. Krakowa w sprawie gmachu św. Ducha. — Iz. Szaraniewicz, prezes Stauropigii lwowskiej, zaprasza JM. na wystawę starożytności ruskich. — JM. 11 XII przybywa do Lwowa. — *Kunstlergenossenschaft* w Wiedniu mianuje JM. członkiem honorowym. — Choroba JM.
- 1889 "Kościuszek" wystawiony w Wiedniu, następnie w Paryżu. — Udział JM. w pracach Komitetu restauracji kościoła N. M. P. — JM. pisze i drukuje objaśnienia do "Dziejów cywilizacji w Polsce". — Choroba JM. — Dr Rapaport zamawia na podstawie szkiców do "Dziejów cywilizacji" obraz: "Przyjęcie Żydów za Władysława Hermana".
- 1890 Wydawca M. Perles z Wiednia proponuje JM. ilustrowanie Dziejów Polski; JM. przyjmuje zamówienie na "Poczet królów i książąt polskich" (200 złotych reńskich za rysunek; pensja miesięczna JM. wynosiła 233 złotych reńskich). — P. Weloński z Rzymu odwiedza JM.
- 1891 JM. występuje z Komitetu budowy Pomnika A. Mickiewicza. — Ślub córki JM. Heleny z Unierzyskim.
- 1892 JM. we Lwowie 6 IV; "Konstytucję 3 maja" ofiarowuje na ręce Sejmu Galicyjskiego dla Sali Sejmowej w Zamku król. w Warszawie. — Udział JM. w wystawie sztuki w Monachium. — Pisma JM. do Prezydenta m. Krakowa w sprawie gmachu św. Ducha: JM. zrzeka się godności obywatela honorowego i odsyła dyplom, zwraca uzbierane składki w kwocie 1918 zł. r. 43 ct., zapowiada, że nigdy więcej dzieł swych w Krakowie nie wystawi. — Zaręczyny córki JM. Beaty z W. Kirchmayerem. — Bondy w Wiedniu wydaje Album dzieł JM., 15 reprodukcji w tece.
- 1893 Udział JM. w pracach Komitetu Wawelskiego. — JM. w Karlsbadzie: 24 VI do 18 VII. — "Wernyhora" wystawiony w Chicago. — JM. proponuje Wydziałowi Krajowemu nabycie zbiorów dla Muzeum w Krakowie lub Lwowie. — Wydawnictwo *Oesterr. Monarchie in Wort und Bild* zamawia u JM. rysunki. — JM. umiera dnia 1 XI w domu przy ul. Floriańskiej 41 w Krakowie.



385. UCZNIOWIE J. MATEJKI. PALETA ORIAFOWANA MATEJCE PRZEZ UCZNIÓW W DNIU JEGO IMIENIN 24 VI 1881.

U góry: Fr. Żmurko, w środkowym szeregu na lewo: St. Rossowski, na prawo: E. Hercisz, w dolnym szeregu na lewo: S. Buchbinder, na prawo: A. Mroczkowski.

WYKAZ UCZNIÓW

KRAKOWSKIEJ SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH ZA CZASÓW DYREKCJI J. MATEJKI
(1873—1893)

(NA PODSTAWIE DAWNYCH KATALOGÓW ZACHOWANYCH W AKADEMII SZT. P. W KRAKOWIE)

Poniżej wymienieni malarze (bardzo liczne nazwiska mniej znane zostały opuszczone) mogą być uważani za uczniów J. Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Wprawdzie tylko niektórzy z nich wpisani byli na kurs kompozycji, pozostający bezpośrednio pod kierunkiem Matejki, a inni uczęszczali na kurs rysunku lub malarstwa (prof. Łuszczkiewicz i Cynk), mimo to jednak Matejko od czasu do czasu odwiedzał także i te dwa kursy i jego artystyczna osobowość mogła na nie bezsprzecznie wywrzeć pewien wpływ, tak jak wywierała go na całe środowisko.

W r. 1876 objął sekretariat szkoły M. Gorzkowski i przestał niestety notować, kto na jaki kurs był zapisany. Wobec tego trudno dziś ustalić, który z uczniów po r. 1876 był bezpośrednim uczniem Matejki na kursie kompozycji.

W poniższym wykazie data oznacza pierwszy rok pobytu ucznia (rok wpisu) w S. S. P. pod dyrekcją Matejki. Przy nazwiskach uczniów, którzy już przedtem byli w Szkole, zaznaczono cyfrą rzymską rok pobytu; litera „K“ oznacza: kurs kompozycji.

- Augustynowicz Aleksander 1883/84.
Bakałowicz Marian 1881/82.
Benedyktowicz Ludomir 1873/4 — K.
Bergman Stanisław 1881/82.
Bieszczad Seweryn V, 1873/74.
Bratkowski Roman 1888/89.
Bruzdowicz Franciszek 1883/84.
Buchbinder Szymon 1880/81.
Bukowski Jan 1892/93.
Cercha Stanisław 1881/82.
Ćwikliński Zefir 1887/88.
Dębicki Stanisław 1882/83.
Daun Alfred 1873/74.
De Laveaux Stanisł. Ludwik 1884/85.
Fabiański Stanisław 1882/83.
Fałat Julian 1881/82 — K.
Gottlieb Maurycy 1873/74.
Gramatyka Antoni 1874/75 — K.
Grocholski Stanisław 1875/6.
Harasymowicz Marcei 1873/74.
Hirschenberg Samuel 1881/82.
Janowski Stanisław 1882/83.
Kaczor Batowski Stanisław 1883/84.
Kamocki Stanisław 1892/93.
Karpiński Alfons 1890/91.
Kochanowski Roman 1873/74.
Kotowski Damazy 1889/90 — K.
Kowalski Leon 1892/93.
Kruszewski Józef IV, 1873/74.
Kruszewski Tadeusz 1885/86.
Kryciński Walery III, 1873/4.
Krzesz Józef 1876/77.
Lentz Stanisław 1876/77.
Lepszy Edward 1873/74.
Lilien Maurycy 1889/90.
Lipiński Hipolit 1873/74 — K.
Łuskina Włodzimierz 1884/85.
Malczewski Jacek II, 1873/74 — K.
Małachowski Jaxa Soter 1892/93.
Markowicz Artur 1887/88.
Maszkowski Karol 1887/88.
Mehoffer Józef 1887/88.
Moniuszko Józef 1873/4 — K.
Mroczkowski Aleksander 1876/77 — K.
Niemczykiewicz Konstanty VII, 1873/74 — K.
Okoń Tadeusz 1887/88.
Pawliszak Wacław 1880/81.
Pochwalski Kazimierz III, 1873/74 — K.
Pociecha Michał 1873/74.
Popiel Tadeusz 1879/80.
Pruszkowski Witold 1873/74 — K.
Radziejowski Stanisław 1873/74.
Rapacki Józef 1887/88.
Rauchinger Henryk 1878/79.
Rossowski Władysław 1879/80 — K.
Rozwadowski Zygmunt 1883/84.
Rybkowski Tadeusz II, 1873/74.
Sawiczewski St. 1882/83.
Saski Sylweryusz 1886/87.
Siedlecki Józef 1873/74.
Spitziar Jan 1875/76.
Stachiewicz Piotr 1879/80.
Stanisławski Jan 1883/84.
Stasiak Ludwik 1879/80 — K.
Stroynowski Leonard 1882/83.
Styka Jan 1882/83.
Tepa Bruno 1888/89.
Tetmajer Włodzimierz 1874/75.
Tichy Karol 1889/90.
Tondos Stanisław V, 1873/74.
Trembacz Maurycy 1881/82.
Trusz Jan 1891/92.
Trzebiński Marian 1891/92.
Unierzyski Józef 1887/88.
Wankie Władysław 1880/81.
Wawrzeniecki Marian 1882/83.
Weiss Wojciech 1890/91.
Wodzinowski Wincenty 1881/82.
Wyczółkowski Leon 1875/76 — K.
Wyspiański Stanisław 1884/85.
Zelechowski Kasper 1879/80.
Żmurko Franciszek 1879/80 — K.

L I T E R A T U R A

A. LITERATURA OGÓLNA

(W UKŁADZIE ALFABETYCZNYM)

- Alberti L. B.*: Il trattato della pittura e i cinque ordini architetonici, con prefazione di G. Papini (Lanciano, 1934).
- Antoniewicz J. B.*: Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764—1886 (Lwów 1894).
- Antoniewicz J. B.*: Grottger (Lwów-Warszawa, 1910).
- Arkin D. & Chvojniki I.*: Samtida Konst i Ryssland (Malmö 1930).
- Bachelin L.*: H. Makart et les cinq sens (Paris 1882).
- Batowski Z.*: Wizerunki Kopernika, z 18 ilustr. (Toruń 1933).
- Błachowski S.*: Psychologia i fizjologia wobec malarstwa. Odczyt wygł. na XI Zjeździe P. Lekarzy i Przyrodników w Krakowie, 1911. ("Kosmos" 1912, str. 245 i nast.).
- Bock. E.*: Adolf Menzel, ausgewählte Handzeichnungen (Berlin b. d.).
- Catalogue de la section des beaux-arts du musée russe Alexandre III* (St. Petersburg 1899).
- Cornelius P. v.*: Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der kgl. Pinakothek zu München, gestochen von H. Mész, 48 Tafeln mit erkl. Text von E. Förster (Leipzig 1875).
- Czołowski A.*: Ikonografia wojenna Jana III (Warszawa 1930).
- D'Abancourt de Franqueville H.*: Piotr Michałowski, ustęp z Monografii ("Sztuki Piękne", Kraków-Warszawa, 1931, T. VII, str. 289 i n.).
- Delaborde H.*: Oeuvre de P. Delaroche reproduit et photographié par Bingham accompagné d'une notice... par H. Delaborde et du catalogue raisonné de l'oeuvre par J. Goddé (Paris 1858).
- Delacroix E.*: Oeuvres littéraires I—II (Paris, 1923).
- Della Rovere A.*: Palais ducal à Venise (Venezia b. d.).
- Denecourt-Colinet*: Fontainebleau: Palais, Forêt, Environs (Fontainebleau, 45-e édition).
- Deri M.*: Die Malerei im XIX Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage I—II. (Berlin 1919).

- Diderot*: Essais sur la peinture (Paris 1796).
- Dobrzycki J.*: Dzieje Almae matris pendzla Michała Stachowicza (Kraków 1925).
- Dobrzycki J.*: Michał Stachowicz (Kraków 1925).
- De Ridder A.*: Le génie du nord (Anvers 1925).
- Estreicher K.*: Kraków, przewodnik dla zwiedzających miasto i jego okolice. Wyd. III rozszerzone (Kraków 1938).
- Esposizione internazionale di belle arti Roma 1911.* — Ungheria (Budapest 1911).
- Estreicher St.*: Problem dziejów kultury polskiej (Kraków 1931).
- Ettinger P.*: Ad. Menzel jako ilustrator Mickiewicza ("Na Ziemi Naszej", Lwów 1910, nr 25, str. 193 z ryc.).
- Fiedorow-Dawydow A. A.*: Realizm w russkiej żiwopisi XIX wieku (Moskwa 1933).
- Fiat St.*: Realizm a narodowość w sztuce ("Ateneum" t. I, s. III, 1898).
- Fierens-Gevaert et Laes A.*: Musées Royaux des beaux arts de Belgique. Catalogue de la peinture moderne (Bruxelles 1928).
- Focillon H.*: La peinture au XIX siècle. (Paris 1927).
- Focillon H.*: La peinture aux XIX et XX siècles. (Paris 1928).
- Franchino Ub. Gen.*: L'Arte in Polonia. (Milano 1928).
- Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im oberen Belvedere* (Wien 1924 i 1933).
- Gavard Ch.*: Galeries historiques de Versailles. Avec 1184 gravures sur acier et nombreux ornements sur bois dans le texte (14 vol.). Histoire de France servant de texte explicatif aux tableaux des Galeries de Versailles, 4 tomes en 2 vol. (Paris, Ch. Gavard, 1838—1841).
- Geffroy G.*: Les Chefs-d'oeuvre de Versailles (Paris-London).
- Grajewski L. Dr.*: Bibliografja ilustracyj do sztuki, zabytków i pamiątek art. polskich z ilustrowanych polskich czasopism; T. I — do r. 1924 włą. (Lwów 1933).
- Guhl E.*: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien (Stuttgart 1848).
- Günther H. F. K. Dr.*: Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes, II Auflage (München 1927).
- Heilmeyer Al.*: Die Plastik des XIX Jh. in München.
- Hess H.*: Fresco-Gemälde der Allerheiligen Hofkapelle zu München, unter Mitwirkung von J. Schraudolph, C. Koch und J. B. Müller, 46 getönte Lithographien von J. G. Schreiner (München 1837—1841).
- (Hughe René)*: Atélier D'Eugène Delacroix. I. Paysages de Delacroix et Lithographies... II. Exposition de la Collection Permanente... (Paris 1935), z ryc.
- Hulewicz J.*: Dwie linie rozwoju malarstwa polskiego. (Kurjer Poranny, Warszawa, 6 IX 1938).
- Hundert Jahre Belgischer Kunst* (Berlin 1933).
- Husarski K.*: Malarskość Króla Ducha ("Wiedza i Życie", Warszawa, rocznik VII, zes. : 9, 10).
- Hymans H.*: Belgische Kunst des 19 Jahrhunderts (Leipzig 1906).
- Ilges W. F.*: M. von Munkacsy. (Bielefeld und Leipzig 1899).
- Jamot P.*: La Peinture en France. (Paris 1934).
- Jaroszyński T.*: Malarstwo Historyczne. ("Bibl. Warsz.", str. 115 i n., Warszawa 1913).
- Jordan M. und R. Dohme*: Das Werk Ad. Menzels. Vom Künstler autorisierte Ausgabe. 4 Vol., mit 154 Tafeln und 146 Textabbildungen (München 1885—1905).
- Kaines Smith S. C.*: An outline of Modern Painting in Europe and America (London 1932).
- Katalog chudożestwiennawo Muzeja impieratora Aleksandra III* (C. Peterburg 1905).

- Katalog der polnischen Kunstausstellung mit einem Vorwort von Prof. Dr Johann v. Bołoz Antoniewicz* (Wien 1915).
- Katalog der kgl. Neuen Pinakothek in München.* (München 1913).
- Katalog der Neuen Pinakothek zu München* (München 1922).
- Katalog Wystawy pośmiertnej obrazów ś. p. Józefa Simmlera* (Warszawa 1868).
- Keyser E.:* Das Bild als Geschichtsquelle (Historische Bildkunde). (Hamburg 1935).
- Klages L.:* Persönlichkeit, Einführung in die Charakterkunde. (Potsdam-Zürich 1928).
- Kopera F.:* Dzieje malarstwa w Polsce. T. I—III. (Kraków 1925—1929).
- Kowalski L.:* Pędzlem i piórem. (Kraków 1930).
- Kozicki Wł. Dr.:* Entwicklung der Malerei und Bildhauerei in Polen. ("Moderne ill. Zeitung: Reise und Sport", Sonder-Nummer Galizien; XIII Jhrg., 3 Heft, S. 119, Wien 1913).
- Kozicki Wł.:* Henryk Rodakowski (Lwów 1937).
- Kraków, jego kultura i sztuka* ("Rocznik Krakowski", t. VI, Kraków 1904).
- Kuhn A.:* Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart (Berlin 1930, II Aufl. Berlin 1937).
- Kuhn A. Dr.:* Die polnische Kunst und die polnische Nationalidee (Sonderabdruck aus den "Stimmen der Zeit", Monatschrift für das Geistesleben der Gegenwart, IX, 1935, Heft 2, Band 130, Freiburg im Br.).
- Lange F. Dr.:* Die Sprache des menschlichen Antlitzes. (München-Berlin 1937).
- Laskowski O. mjr.:* Odrębność staropolskiej sztuki wojennej. ("Przegląd Historyczno-Woj-skowy", Warszawa 1936, Nr 1).
- Lepkowski J.:* O tradycjach narodowych (Os. odb. z XX t. "Dodatku" do "Czasu", Kraków 1861).
- Łuszczkiewicz Wł.:* O malarstwie historycznym dzisiejszej epoki. ("Przew. Nauk. i Lit.", r. III, z. 4—5, Lwów 1875).
- Łuszczkiewicz Wł.:* O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele P. Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza. Odczyt publiczny miany d. 20 marca 1868 w Sali Tow. Nauk. (Kraków 1868).
- Makowiecki T.:* Poeta-malarz, studjum o Stanisł. Wyspiańskim. (Warszawa 1935).
- Makowski S.:* Siluety Russkich Chudoźników (Praga 1922).
- Martynowski F. K.:* Na przelomie sztuki polskiej. Warszawa 1882. ("Przegląd Bibl.-Archeologiczny").
- Matějček A. et Wirth Z.:* L'Art Tchèque Contemporain (Prague 1920).
- Matějček A.:* Samtida Konst i Tjeckoslovakien (Malmö 1931).
- Maximilianeum,* Verzeichnis der Gemälde und Statuen. Mit der Gründungs-Urkunde als Anhang (München 1908 i 1930).
- Mayer A.:* Der Gefühlsausdruck in der bildenden Kunst (Berlin 1913).
- Meier-Graefe J.:* Eugène Delacroix (München 1922).
- Menzel Adolf:* Ausstellung zum 120 Geburtstag und 30 Todestag des Künstlers... (Berlin 1935).
- Meyerheim P.:* Adolf von Menzel. Erinnerungen (Berlin 1906).
- Michel A.:* Histoire de l'Art, tome VIII. (Paris 1925).
- Molendziński K.:* Zagadnienie malarstwa warszawskiego XIX wieku a środowisko artyst. w Warszawie. ("Biuletyn Hist. Sztuki i Kultury", rocz. IV, t. IV, 1936).
- Morawski Szcz.:* Malarstwo dziejowe polskie. (Dod. do "Czasu", 1860, t. XVIII i XIX, nr 54 i 55).

- Morawski S.*: Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. (Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich, Lwów 1847).
- Münchens* historischer Festzug 1858 (Verlag v. Max Ravizza in München).
- Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers. Maîtres Modernes. Catalogue, Éd. illustrée* (Anvers 1930).
- Muther R.*: Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. Band I—III. (München 1893—1894).
- Muther R.*: Studien und Kritiken (Wien 1900).
- Mycielski J.*: Z pod wieży Eiffel. (Kraków 1890).
- Mycielski J.*: Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, 1760—1860. (Kraków 1897).
- The National Gallery* (Trafalgar Square) Illustrated Catalogue with Salting Supplement. (London, New York, Toronto, Melbourne 1910).
- The National Gallery, British Art, The Tate Gallery, Illustr. Catalogue with Turner Supplement* (London 1910).
- The National Gallery, British Art. Catalogue with descriptions, historical notes and lives of deceased artists* (London 1913).
- Niewiadomski E.*: Malarstwo polskie XIX i XX w. (Warszawa 1923).
- N. N.*: Piotr Michałowski. (Kraków 1911).
- Nikolskij W.*: Istorija russkawo iskusstwa: Żiwopis, Architektura, Skulptura, Dekoratiwnoje iskusstwo — s predisłowiem P. P. Muratowa. (Berlin 1923).
- Nordensvan G.*: Schwedische Kunst des 19 Jahrhunderts. (Leipzig 1904).
- Norwid C.*: Listy, Część I (1—401) i II (402—846). Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. (Warszawa 1937).
- Nowickij A.*: Pieredwiżniki i wlianje ich na russkoje iskusstwo. (Moskwa 1897).
- Oldenburg R. u. Uhde-Bernays H.*: Die Münchener Malerei im neunzehnten Jahrhundert. I Theil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I von R. Oldenburg. II Theil: 1850—1900 von H. Uhde-Bernays. (München 1922).
- Olszewski M.*: Rozwój polskiego malarstwa. (Kraków 1907).
- Ongaro M.*: Il palazzo ducale di Venezia. (Venezia 1923).
- Paderewski J. I.*: Szopen. (Warszawa 1926).
- Pajczkowski Fr. dr.*: Szczęsny Morawski zapomniany regionalista sądecki. ("Kurj. Lit.-Naukowy", Kraków 1938, nr 15, str. XII).
- "*Pamiętnik Sztuk Pięknych*" (B. Podczaszyński). Zbiór wiadomości potrzebnych i pożytecznych miłośnikom i zwolennikom sztuki, rysunkami objaśniane, ze szczególnym względem na rzeczy krajowe. (Warszawa 1850—1854).
- Paulhan Fr.*: Le mensonge de l'art. (Paris 1907).
- Paulhan Fr.*: Psychologie de l'invention. (2-me éd., Paris 1911).
- Pawlikowski M.*: Okna, serja pierwsza — kultura narodowa, str. 77—109. (Medyka 1934).
- Pératé A.*: La Galerie des Batailles au Musée de Versailles (II-e éd., Paris 1930).
- Philipps C.*: Emotion in Art. (Edited by M. W. Brockwell, London 1925).
- Pečírka J.*: K italskému naturalismu ranní renesance. ("Volné Směry", r. XXIII, čís. 10, Praha).
- Philippart G. - Terrasse Ch.*: Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo comprenant un choix de lettres françaises originales et de lettres traduites du hollandais par Georges Philippart et précédées d'une notice biographique par Charles Terrasse. (Paris 1937).
- Picton H.*: Germanische und lateinische Kunst. (Augsburg 1931).

- Piotrowska-Głębocka I.*: Zagadnienia współczesnego malarstwa w Polsce — str.: 92—104, Malarstwo polskie a styl polski. (Poznań 1935).
- Potocki A.*: Grottager. (Lwów 1907).
- Reiss J. dr.*: Problem treści w muzyce. Wyd. II. (Warszawa 1922).
- Ribot Th.*: Essai sur l'Imagination Créatrice. (V-me éd., Paris 1914).
- Rodakowski H.*: Odczyt o malarstwie. (Lwów 1877).
- Rodakowski H.*: Kilka słów o malarstwie. (Warszawa 1895).
- Rosenthal L.*: La peinture romantique. (Paris b. d.).
- Rosenthal L.*: Du romantisme au réalisme. (Paris 1914).
- Scheler M.*: O zjawisku tragiczności. (Przetł. z upow. autora R. Ingarden; "Przegl. Warsz.", 1922, t. IV, str. 32).
- Schmid M.*: Kunstgeschichte des XIX Jh. (Leipzig 1904).
- Schroeder A.*: Śladem błękitnym. Z przedmową L. Pinińskiego (Lwów). Str. 24—36: Piotr Skarga w malarstwie.
- Sienkiewicz J.*: Malarstwo warszawskie I-ej połowy XIX w. (Warszawa 1936).
- Skoczylas Ludwik*: Wyspiański jako poeta państwowości polskiej. (Lwów 1918).
- Société des amis des musées royaux de l'état à Bruxelles*: XXV Années d'Activité, 1907—1932. (Bruxelles et Paris 1932).
- Springer A. - Osborn M.*: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. IX Aufl. (Leipzig 1925).
- Starzyński J.*: Al. Gierymski 1850—1901. Katalog Wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Warszawa 1938).
- Stattler W. K.*: Pamiętnik. Studya malarskie w Krakowie i Rzymie przed 100 laty. Wydał M. Szukiewicz. (Kraków 1916).
- Sterling M.*: Piotr Michałowski (Warszawa 1932).
- Stieler R.*: Die Pilotyschule (Berlin 1881).
- Stryjeński Cas.*: Une capitale d'autrefois, Cracovie. Nouvelle édition publiée par Th. Stryjeński. (Grenoble 1929).
- Sydow E. von*: Form und Symbol. Grundkräfte der bildenden Kunst. (Potsdam-Zürich 1929).
- Sygietyński A.*: Maksymilian Gierymski. (Lwów 1906).
- Szczutowski St.*: Historia sztuk plastycznych. ("Przegląd Warszawski", r. II, nr 13, str. 122, Warszawa 1922).
- Szydłowski T.*: Sztuka XIX i XX wieku. (Lwów 1934).
- Świeykowski E.*: Katalog malowideł (rysunków) sztychów i litografii Michała Stachowicza. (Kraków 1901).
- Świeykowski E.*: O pracach Michała Stachowicza. (Kraków 1901).
- Szymanowski K.*: Fryderyk Chopin. (Warszawa 1925).
- Tikkanen J. J.*: Studien über den Ausdruck in der Kunst. I. Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger. Mit. 131 Textabb., 4°. (Helsingfors 1913).
- Tomkiewicz S.*: Dokładny przegląd krytyczny pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej. (Kraków 1887).
- Tomkiewicz St. Dr.*: Malarstwo w Polsce — Str. 495—506: Matejko (Kultura Polska, os. odb. z dzieła: "Polska, obrazy i opisy" — Lwów, b. d.).
- Treter M.*: Fragmenty korespondencji artystów polskich z Franciszkiem Tepą ("Lamus", Lwów 1910).
- Treter M.*: January Suchodolski. Korespondencja artysty z lat 1849—1869. (Lwów 1911). — List z dnia 21 VIII 1869.

- Treter M.*: Al. Lesser i L. Loeffler-Radymno. Notatka z dziejów malarstwa polskiego w połowie XIX w. ("Tyg. Ilustr." 1925, nr 6).
- Trojanowski W.*: Wyspiański, artysta, człowiek, życie (Warszawa 1928), str. 21—25.
- Venturi L.*: Histoire de la critique d'art. (Bruxelles 1938).
- Verzeichniss der Gemälde in der neuen königl. Pinakothek zu München.* (München 1856).
- Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin.* (Berlin 1934).
- Vollmar H.-Berlin*: Ad. Menzel, 8 XII 1815—9 II 1905 ("Moderne Kunst in Meisterholzschnitten nach Gemälden und Skulpturen berühmter Meister der Gegenwart". Berlin 1905, XIX Bd., str. 177—181).
- Waetzold W.*: Die Kunst des Porträts. (Leipzig 1908).
- Waldmann E.*: Die Kunst des Realismus und des Impressionismus. (Berlin 1927).
- The Wallace Collection.* Catalogue — pictures and drawings. (London 1913).
- Wallis M.*: Cudzoziemcy o Polsce i Polakach. Niemcy o malarstwie polskim. ("Przegląd Warszawski", 1923, nr 23, str. 272).
- Wallis M.*: Sztuka — Wyspiański-plastyk. (Odbitka z "Drogi", Warszawa 1934).
- Warchałowski J.*: Krąg Piastów Zofii Stryjeńskiej. (Warszawa-Kraków 1929).
- Wellisz L.*: Les Amis Romantiques, A. Schefffer et ses amis polonais. (Paris 1933).
- Wereszczagin W.*: Katalog wystawy obrazów z tekstem objaśniającym 1899. (Warszawa 1900).
- Werner B. E.*: Vom bleibenden Gesicht der deutschen Kunst. (Berlin 1934).
- Woermann K.*: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, II Aufl., sechster Band. (Leipzig 1927).
- Wolf G. J.*: Adolf von Menzel der Maler deutschen Wesens. (München b. d.).
- Wölfflin H.*: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. (München 1923).
- Wolska M. i Pawlikowski M.*: Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy — Pamiętniki. T. I—II. (Medyka-Lwów 1928).
- Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich.* (Warszawa 1898).
- Zabel E.*: Wereschtschagin. (Bielefeld und Leipzig 1900).
- Zuckerkanndl B.*: Polens Malkunst. (Wien 1915).

B. LITERATURA DOTYCZĄCA J. MATEJKI

(W UKŁADZIE CHRONOLOGICZNYM)

1858—1862

- Siemieński L.*: Wystawa Tow. Sztuk P. w Krakowie ("Czas" nr 105 z dn. 8 V 1858).
- Siemieński L.*: "Zygmunt I nadaje przywilej akademikom krakowskim" (Album Polskich Malarzy z wystawy Tow. Przyjaciół Sztuk P. w Krakowie. Tekst objaśniający skreślił...; Nr 5; Kraków 1859).
- Matejko J.*: Ubiory w Polsce 1200—1795. (Wyd. I Kraków 1860, wyd. II Kraków 1875).
- Siemieński L.*: Z wystawy obrazów. ("Czas" nr 98 z dn. 28 IV 1860).
- Siemieński L.*: Wystawa obrazów w Krakowie. ("Czas", Kraków, 8 VI 1861). — Zabicie Wapowskiego.
- Siemieński L.*: Wystawa obrazów w Krakowie. ("Czas", Kraków, nr 112 z dn. 16 V 1862). — Jan Kazimierz na Bielanych, J. Kochanowski nad zwłokami Urszulki.

- Siemieński L.*: Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie. ("Czas", Kraków, nr 114 z dn. 21 V 1863). — Stańczyk.
- Księdza Piotra Skargi kazanie* przepowiadające upadek Polski. Obraz J. Matejki (Kraków 1864). Z objaśniającym rysunkiem.
- Siemieński L.*: Recenzja — "Kazanie Skargi". ("Czas", Kraków, 14 V 1864).
- Sowiński L.*: Notice sur le tableau de J. Matejko élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie (1) exposé au Salon de 1865 (sous le numéro 1461) et récompensé d'une médaille par le jury de peinture ["Kazanie Skargi"]. (Paris 1865).
- Kossowicz J.*: "Wit Stwosze" Matejki. ("Tyg. Ilustr." XIII, 1866, str. 12, 19). — (Repr. w drzeworycie, tamże XIV, 1866, str. 124).
- Luszczkiewicz Wł.*: J. Matejko. ("Tyg. Ilustr." XII, 1866, str. 245).
- Matejko's Reichstag zu Warschau.* (Druck u. Verlag von G. Ad. Ungár-Szentmiklósy in Graz, 1866). — (Fol. — ulotka).
- Szujski J.*: Obraz J. Matejki "Upadek Polski". ("Przegląd Polski", Kraków 1866, I, str. 570 i n.).
- Turski J. K.*: Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. ("Kłosa" 1866, II, str. 375).
- Siemieński L.*: "Upadek Polski" obraz historyczny Jana Matejki. ("Czas", 1866, nr 281, 11 XII).
- Wystawa obrazu* ("Upadek Rzpltej polskiej"). ("Kalina", 1866, nr 11).
- G. Sk.* (Genua 24 VIII 1867): Polemika artystyczna. — Przeciw Maxime du Camp. ("Dziennik Literacki", Lwów 1867, str. 593 i n.).
- [*Kraszewski J. I.*]: Rachunki przez B. Bolesławitę, R. I, 1867; R. II, 1868 (Poznań).
- Malarze polscy* na Wystawie Powszechnej (z *Revue des Deux Mondes*. "Dziennik Literacki", Lwów 1867, nr 34 i 37).
- Wurzbach C. V.*: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich (t. XVII, Wien 1867). *Zur Aufklärung des geschichtlichen Bildes "Unia lubelska" (Die Union zu Lublin)* von J. Matejko. (Ryt. A. J. Dudryk w Krakowie. — Krakau, Universitäts-Buchdruckerei 1869).
- Gerson W.*: Jan Matejko i jego dzieła malarskie ("Kłosa", 1869, VIII, dodatek do nru 194, str. 135).
- Strzecha*: str. 318 — "Zygmunt i Barbara"; str. 415 — "Unia" (Lwów 1869).
- Szczyński A.*: J. Matejki obraz "Unii lubelskiej". Przedruk z "Kraju". (Kraków 1869).
- J. Matejki* "Unia lubelska". Odb. z 19 nru "Kaliny" (1869, Kraków). — Obj. rys. Wytł. w Druk. Uniw. Jag. w Krakowie 1873. Ryt. A. J. Dudryk w Krakowie.
- Tarnowski St.*: Recenzja ("Przegląd Polski", Kraków, październik 1869, rocznik IV, t. 4, str. 118—128). — "Unia lubelska".
- Przyjacieli Domowy* — "Unia" (Lwów 1870, str. 100).
- J. Matejki*: "Stefan Batory". Odb. z "Kraju" (Kraków 1872).
- Chłędowski K.*: Sztuka współczesna i jej kierunki. (Lwów 1873).
- Jenike L.*: "Śmierć Wapowskiego" obraz Matejki. ("Tyg. Ilustr." seria 2, XI, 1873, str. 18).
- Lesser Al.*: Wystawa Międzynarodowa Sztuk P. w Wiedniu. ("Bibl. Warsz.", 1873, IV, str. 427 i n.).
- Lutrzykowski Fr.*: "Stefan Batory" (obraz J. Matejki). Przedruk z "Przeglądu Lwowskiego". (Lwów 1873).

- Lutrzykowski Fr.*: "Mikołaj Kopernik" (obraz Matejki). ("Przegląd Lwowski" 1873, I, str. 405).
- Wójcicki K. W.*: Album J. Matejki z tekstem objaśniającym. (Warszawa 1873).
- Ruch Literacki*: "Unia" (Lwów 1874—5, I—II, str. 405).
- Tarnowski St.*: Z wystawy obrazów. ("Przegląd Polski", Kraków, luty 1875, rocznik IX, t. 1, str. 227—239). — "Dzwon Zygmunowski".
- Ruch Literacki*: "Grunwald" (Lwów 1875).
- Rogosz J.*: A. Grottger — J. Matejko. Studia o sztuce w Polsce. (Lwów 1876).
- "Bitwa pod Grunwaldem". (Kraków 1878). Os. odb. z "Czasu".
- Gorzkowski M.*: Die Schlacht bei Grünwald und Tannenberg (15 Juli 1410). Erläuterung zum neuesten Gemälde des J. Matejko. (Krakau 1878).
- Gorzkowski M.*: "Bitwa pod Grunwaldem". Wskazówki do obrazu J. Matejki. (Kraków 1878, wyd. II Kraków 1879).
- Haller H.*: Matejki "Bitwa pod Grunwaldem". (Kraków 1878).
- Tarnowski St.*: Nowy obraz Matejki. ("Przegląd Polski", Kraków 1878, rocznik XX, t. 4, str. 260—285). — "Bitwa pod Grunwaldem".
- Matejko J.*: Objasnienia dziesięciu tablic Ubiorów w Polsce, od Bolesława Wstydlwego do Stanisława Augusta, wydanych w r. 1860. Odpis z oryginalnego rękopismu autora. (Kraków 1879).
- Gorzkowski M.*: Notice sur le tableau de Jean Matejko "La Bataille de Grunwald 1410". Un fac-similé du dessin autographe de l'auteur représentant les principales figures du tableau est joint à chaque exemplaire. (Cracovie 1880).
- Gorzkowski M.*: "Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515". Wskazówki do obrazu J. Matejki. (Kraków 1880, Warszawa 1880).
- Gorzkowski M.*: "Zusammenkunft des Kaisers Maximilian I mit den Jagellonen, Königen Sigismund von Polen und Ladislaus von Ungarn und Böhmen, nächst Wien im Jahre 1515". Gemälde von J. Matejko, Direktor der Schule der Schönen Künste in Krakau. (Krakau 1880).
- J. G.*: Z wystawy szkiców. ("Czas", 1880, nr 80).
- Zaleski J. B.*: Mistrzowi Janowi Matejce (wiersz). ("Czas", 1880, nr 148, 2 lipca).
- Gorzkowski M.*: "Rzeczpospolita Babińska", nowy obraz J. Matejki. (Kraków 1881).
- Rogosz J.*: J. Matejko, uwagi krytyczne (Dod. mies. do czasop. "Przegl. Tyg.", Warszawa 1881, I).
- Biernacki C.*: Hołdy pruskie. (Warszawa 1882).
- Gorzkowski M.*: O artystycznych czynnościach J. Matejki począwszy od lat jego najmłodszych, to jest od r. 1850 do końca roku 1881. (Kraków 1882).
- Gorzkowski M.*: Wskazówki do nowego obrazu J. Matejki "Hołd pruski". (Kraków 1882).
- Sienkiewicz H.*: "Hołd Pruski" ("Słowo", Warszawa 1882).
- Tarnowski St.*: "Rzeczpospolita Babińska". ("Przegląd Polski", Kraków 1882, rocznik XVI, t. 4, str. 163—204).
- W. B.*: Do Mistrza Jana Matejki z powodu jego daru (wiersz). ("Czas", 1882, dn. 15 X).
- Gorzkowski M.*: Wskazówki do nowego obrazu J. Matejki "Sobieski pod Wiedniem". (Kraków 1883).
- Jubileusz Matejki*. ("Czas", 1883, 17 IV).
- Matejko J.*: Do Przewielebnej Kapituły Katedralnej Krakowskiej i jej rzecznika księdza kan. Ignacego Polkowskiego. ("Czas" 1883, 27 IV).

Matejko J.: Panu Niedziałkowskiemu, dyrektorowi budownictwa miejskiego (list otwarty). ("Czas", 1883, 2 V).

Niedziałkowski J.: W sprawie odezwy p. Jana Matejki z dnia 27 bm. i r., wystosowanej jako list otwarty do Prześwietnej Kapituły Katedry Krakowskiej. Sprostowanie podane przez..., dyrektora budownictwa miejskiego. ("Czas", 1883, 1 V).

Polkowski Ign. ks.: Odpowiedź pierwsza p. dyrektorowi Janowi Matejce w sprawie wielkiego ołtarza w katedrze na Wawelu. Z polecenia Prześwietnej Kapituły... ("Czas", 1883, 25 IV).

Spis obrazów Matejki zgromadzonych na wystawie jubileuszowej w salach królewskich na Wawelu, we wrześniu 1883. (Kraków 1883).

Tarnowski St.: "Sobieski pod Wiedniem". ("Przegląd Polski", Kraków 1883, r. XVIII, t. I, str. 470—475).

1884—1893

Gorzkowski M.: J. Matejki nowy obraz "Bolesław Chrobry z zięciem swym ks. Światopełkiem pod Złotą Bramą w Kijowie". (Kraków 1884).

Gorzkowski M.: Wskazówki do obrazu J. Matejki "Hetman Jan Zamoyski pod Byczyną". (Kraków 1884).

Gorzkowski M.: Wskazówki do nowego obrazu J. Matejki "Wernyhora" z pobieżnym opisem o Kozakach w ogóle. (Kraków 1884).

Gorzkowski M.: Wskazówki do dawniejszego obrazu J. Matejki "Kazanie Skargi". (Kraków 1884).

Kiernicki St.: Słowo o sztuce malarskiej w naszych czasach. (Kraków 1884).

[*Łuszczkiewicz Wł.*]: Świat Polski w zabytkach sztuki, kartki rys. zbierane staraniem uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk P. przy współudziale... (Kraków 1884).

Tarnowski St.: Oddawanie Ojcu św. Leonowi XIII daru narodowego z obrazu Matejki. ("Przegląd Polski", Kraków, styczeń 1884).

Cieszkowski Z.: Obecne głosy o Matejce. ("Przegląd Polski" 1884—5 i os. odbitka, Kraków 1885).

Rotter J.: Podręcznik perspektywy malarskiej dla użytku artystów i techników jakoteż nauki własnej. Cz. I: Perspektywa liniowa. Atlas, zawierający 47 tablic, w oddz. mapie. (Kraków 1885). Książka ta dedykowana: "Mistrzowi Janowi Matejce w głębokiej czci — Autor". [Na str. 299 i nast.: XXIX. Sposób sprawdzania perspektywy na obrazach. § 235. Rozpatrzenie i perspektywiczne sprawdzenie "Kopernika" Matejki].

Niemirowicz-Danczenko: "Dziewica Orleańska" Matejki. ("Nowosti", Petersburg 1886, nr 762, przedruk w "Kłosach", 1886, II, str. 30).

Struve H.: "Wjazd Joanny d'Arc do Reims", obraz J. Matejki. ("Kłosy", 1886, II, str. 398).

Tarnowski St.: "Dziewica Orleańska". ("Przegląd Polski", Kraków, lipiec 1886, r. XXI, t. 3, str. 141).

Katalog Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie, we wrześniu 1887 roku. Wyd. II poprawione, z repr. (Kraków 1887).

Łuszczkiewicz Wł.: Nowy obraz Matejki "Erekcja kościoła w Iwoniczu 1226 roku". Os. odb. z "Czasu", nr 117 z dn. 21 maja 1887.

Cieszkowski Z.: "Kościuszkowski pod Raclawicami" nowy obraz J. M. (Kraków 1888).

Gorzkowski M.: Wskazówki do najnowszego obrazu J. Matejki "Kościuszkowski pod Raclawicami", wykończonego w kwietniu 1888 r. (Kraków 1888).

Łuszczkiewicz Wł.: Po zamknięciu Wystawy Sztuki Polskiej. Uwagi i spostrzeżenia. Odb. z "Nowej Reformy". (Kraków 1888).

Poraj J. S.: Rysunki Matejki. ("Świat", 1888).

Skrochowski E. ks.: "Raławice" J. Matejki. ("Przegląd Polski" maj 1888).

Łuszczkiewicz Wł.: Do dziejów restauracji prezbiterjum kościoła P. Marji w Krakowie. Stan obecny i zamierzona polichromja. Odb. z "Czasu". (Kraków 1889).

Matejko J.: Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce. (Kraków 1889). — Wyd. II (Część I) Kraków 1889.

Lepszy L.: J. Matejko ("Zeitschrift für bildende Kunst", N. F. I, str. 229—237, Leipzig 1890).

Łuszczkiewicz Wł.: J. Matejki "Zaślubiny króla Kazimierza Jagiellończyka z arcyks. Elżbietą". ("Świat", Kraków 1890, III, str. 374).

Matejko J.: Skizzen zur Geschichte der Civilisation in Polen vom Künstler selbst erläutert. (Krakau 1890).

Prospekt na wydawnictwo art. p. t.: "Poczet królów polskich". Zbiór 40—50 portretów historycznych. Rysunki J. Matejki. Tekstem obj. zaopatrzył St. Smolka. Wiedeń 1890, M. Perles. Toż samo w jęz. niemieckim.

Tarnowski St.: "Poczet królów polskich". ("Przegląd Polski", Kraków, listopad 1890, r. XXV, t. 4, str. 297—302).

Witkiewicz St.: Idea i prawda w obrazach Matejki. ("Życie", 4, str. 573, 713, Warszawa 1890).

W. Ł.: Roboty w kościele P. Marii (Kalendarz krakowski Czecha 1890, str. 128).

Łuszczkiewicz Wł.: Roboty w kościele Mariackim. (Kalendarz Krakowski Czecha, r. 1891 i 1892).

Poczet królów polskich, ciąg dalszy: do 1 IX były wydane zeszyty III—XIV, str. 7—49 z 22 rycinami (Wiedeń 1891).

Poczet królów polskich, c. d.: do 1 IV były wydane zesz. XV—XVII, str. 50—62, z rycinami (Wiedeń 1892).

Łuszczkiewicz Wł.: Kartka z dziejów polskiego malarstwa z doby poprzedzającej jego rozwój (1765—1850), Kraków 1892, odb. z dwutyg. ilustr. "Świat".

"Unia lubelska" J. Matejki. (Kraków, ok. r. 1892).

Katalog wystawy pośmiertnej obrazów i rysunków śp. mistrza J. Matejki w posiadaniu... rodziny będących. (Kraków 1893).

Jan Matejko (nekrolog, "Wędrowiec", Warszawa 1893, str. 731).

Jan Matejko, 1 Listopad — 1893 Rok. (Kraków 1893). [Zbiór artykułów z "Czasu", z listopada 1893, z powodu zgonu Matejki, 98 str.].

Matejko J.: Album 15 obrazów. Objąsnienia skreślił Alfr. Szczepański. (Wiedeń 1893).

Matejko J.: "Poczet królów polskich". Zbiór portretów historycznych. Tekstem objaśniającym zaopatrzył Stan. Smolka i Aug. Sokołowski. [Równocześnie, jak notuje "Przewodnik Bibliograficzny", 1 II, ukazało się wydanie niemieckie "mit historischer Einbegleitung von Prof. Dr. St. Smolka, fortgesetzt von Prof. Aug. Sokołowski"]. (Wiedeń, M. Perles, 1893).

1894—1937

Chmiel A.: O rodzinie J. Matejki. (Kraków 1894). Odb. z "Czasu", 25 listopada 1894.

Gorzkowski M.: J. Matejko. Wyjątki z dziennika prowadzonego. Odb. z "Czasu" nr 221 z dn. 29 IX 1894.

- Jellenta C.*: Andriolli i Matejko. ("Ateneum", 1894).
- Katalog* wystawy pośmiertnej J. Matejki w Muzeum Narodowym. (Kraków 1894).
- Katalog* Wystawy dzieł J. Matejki. (Lwów 1894).
- Łuszczkiewicz Wł.*: J. Matejko, szkic do życiorysu Mistrza. (Kraków 1894 — mylnie 1891 — os. odb. z nr 4, zbioru og. 18, czasop. "Wiad. Numizm.-Archeol.").
- Nijary Al. dr*: Matejko wśród obcych. ("Świat", 1894).
- Objaśnienie* cyklu rysunków śp. Mistrza J. Matejki przedstawiających "Dzieje ludzkości w pochodzie cywilizacyjnym". (Kraków 1894).
- Na śmierć J. Matejki* przez autora "Do Starego Pokolenia". (Kraków 1894).
- Umiński P.*: Mistrz Matejko i uznanie jego zasług przez współczesnych. (Kraków 1891, sic!). Odb. z "Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych", nr 1 i 2 z r. 1894.
- Gorzkowski M.*: J. Matejko, epoka lat jego najmłodszych, uzupełniona trzema portretami, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu. (I wyd. Kraków 1895. Wyd. II powiększone Kraków 1896).
- Gorzkowski M.*: Wskazówki do objaśnienia jedenastu obrazów J. Matejki, przeznaczonych do politechniki lwowskiej. (Kraków 1895).
- Górski K. M. dr*: J. Matejko. ("Bibl. Warsz.", 1895, t. 2, 3, 4).
- Z listów* Jana Matejki 1856—1863. (Kraków 1895). Odb. z "Przeglądu Polskiego".
- Piątkowski H.*: Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notatki. (Petersburg 1895).
- Sokołowski M.*: J. Matejko (Wystawa r. 1894). ("Przegl. Polski", 1895, III, str. 500 i n.).
- Sokołowski M.*: Matejko. Wspomnienie. Z 4 ilustr. (Sprawozd. Kom. do Badania Hist. Sztuki w Polsce, t. V, str. LXIX—LXXIII, Kraków 1895 i os. odb.).
- Szujski J.*: Obraz J. M. "Upadek Polski". (Kraków 1895. Wyd. II, przedruk z r. 1866).
- Ranzoni E.*: Das Schöne und die bildenden Künste. IX Abt. Die grosse Kunst, S. 253: Matejko (Wien, Pest, Leipzig 1896).
- Katalog* prac artystycznych J. Matejki, olejnych, akwarelowych i rysunków, znajdujących się w zbiorach M. Gorzkowskiego w Krakowie. (Kraków 1896).
- Wawrzeniecki W.*: J. Matejko, dokument z życia (Dod. do "Przegl. Tygodniowego", Warszawa 1896, II).
- Tarnowski St.*: Matejko. (Kraków 1897).
- Österr.-Ung. Revue*: Matejko (Wien, 1897—8).
- G(orzkowski) M.*: J. Matejko. (Kraków 1898).
- Gorzkowski M.*: J. Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu. Druk jako rękopis. Nakładem autora. W Krakowie, czeionkami Drukarni Związkowej, 1898 (wycofane z obiegu), 8-vo, str. 607.
- Sternschuss A. dr*: Dom Jana Matejki (z 6 rycinami, Kraków 1898).
- Witkiewicz St.*: Sztuka i krytyka u nas. (Lwów 1899).
- J. M.*: Wizerunki królów i książąt polskich z tekstem objaśniającym. (Warszawa 1900).
- Matejko J.*: Ubiory w dawnej Polsce. (Warszawa 1901).
- Piątkowski H.*: Album Sztuki Polskiej. Wystawa retrospektywna w Warszawie 1898 (Warszawa 1901).
- Benedyktowicz L.*: Stanisław Witkiewicz jako krytyk. (Kraków 1902).
- Wystawa* Matejki w Warszawie. ("Tydzień", Lwów 1902, str. 16).
- Hevesi L.*: Oesterreichische Kunst im 19 Jh., 2 Theil (Leipzig 1903).
- Matejko J.*: Wizerunki królów i książąt polskich z tekstem objaśniającym. (Warszawa 1903).

- Piotrowski A.*: J. Matejko (Album zasłużonych Polaków i Polek XIX w., str. 389—395. Warszawa 1903).
- Witkiewicz St.*: Jan Matejko. (Kraków 1903).
- Górski K. M.*: "Lirnik" ("Sztuka Polska — Malarstwo", nr 56, Lwów 1904, H. Altenberg).
- Przewodnik dla zwiedzających dom Matejki.* (Kraków 1904).
- Sokołowski M.*: Św. Kinga. ("Sztuka Polska — Malarstwo", nr 10 Lwów, 1904, H. Altenberg).
- Tarnowski St.*: Zygmunt Stary słuchający Zygmunta. ("Sztuka Polska — Malarstwo", nr 1, Lwów 1904, H. Altenberg).
- Witkiewicz St.*: "Hołd pruski" ("Sztuka Polska — Malarstwo", nr 42—46, Lwów 1904, H. Altenberg).
- Dom i muzeum J. Matejki.* (Kraków 1905).
- Dom i muzeum J. Matejki. Uzupełnienie Przewodnika.* (Kraków 1907).
- Królowie i księżęta polscy według rysunków J. Matejki. Z objaśnieniami.* (Warszawa 1907, Arct, Książki dla wszystkich, nr 382).
- Sokołowski M. dr.*: J. Matejko. Ze sztuki polskiej. (Wyd. wznowione. Kraków 1907).
- Katalog galerii miejskiej. Dział II. Sztuka polska od początku XVIII w. po dzień dzisiejszy.* (Lwów 1908).
- Piątkowski H.*: "Syn artysty" ("Malarstwo Polskie", Salon Kulikowskiego, zesz.-6, Warszawa 1908).
- Wawrzeńczycki M.*: Czy słusznie twierdzą Niemcy, że Matejko i Siemiradzki są uczniami Pilotego w Monachium? ("Tyg. Il.", Warszawa 1908, I, str. 179).
- Witkiewicz St.*: Matejko, z 275 ilustr. ("Nauka i Sztuka", t. IX, Lwów 1908).
- Jaworski Fr.*: Oblicza królów polskich. ("Na Ziemi Naszej", Lwów 1909, nr 14).
- J. (Fr. Jaworski)*: Witkiewicz-Matejce. ("Na Ziemi Naszej", Lwów 1909, nr 1).
- Obchód Matejkowski w Petersburgu w dniu 2 I 1909.* (Ciagliński, Beklemiszew, Riepin — "Słowo P.", Lwów, 9 I 1909).
- Witwichi Wł. dr.*: "Matejko" Witkiewicza. ("Słowo P.", Lwów, styczeń 1909).
- J. Fr.*: Dwa portrety ("Zygmunt Stary" i "Jan Kazimierz" St. Witkiewicza). ("Na Ziemi Naszej", Lwów 1910, nr 1—2).
- Nebbia Ugo*: Giovanni Matejko ("Emporium", Bergamo, luglio 1910).
- Hoesick F.*: Skarga na obrazie Matejki. ("Słowo Polskie", Lwów, 24 XII 1911).
- Krzemiński St.*: Matejko i Grunwald. ("Nowe Szkice Literackie", Warszawa 1911, str. 259—290).
- Matejko J.*: Dzieje cywilizacji w Polsce, I. Obrazy i tekst J. Matejki, przedmowa Wł. Wankiego. (Warszawa 1911). II. Obrazy i tekst J. Matejki, wstęp Wł. Wankiego, zakończenie dra E. Łunińskiego. (Warszawa 1912). Na końcu: alfabetyczny "Spis osób z objaśnień Matejki do «Dziejów cywilizacji w Polsce»" przez E. Ł.
- Rutowski T.*: J. Matejko w Galerii Nar. m. Lwowa. "Sztuka", Lwów 1911, str. 101, 171; 1912, str. 161—180. — Os. odb. z 25 rycinami. (Lwów 1912).
- Katalog galerii obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich.* (Poznań 1912).
- Machniewicz St.*: "Jan Matejko" S. Witkiewicza. ("Kronika Powszechna", Lwów 1912, nr 32 i nast.).
- Matejko J.*: Wystawa Związku Artystów, Pałac Spiski. Objaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających Dzieje cywilizacji w Polsce. Przedruk z II wyd. (Kraków 1912).
- Kogo portretował Matejko?* ("Słowo Polskie", Lwów 1912). [Po artykule F. Hoesicka w "Sło-

wie P." z 24 XII 1911 wywiązała się w tym lwowskim dzienniku (pod red. Z. Wasilewskiego) obszerniejsza dyskusja, po części polemika, na temat: jacy ludzie pozwali Matejce do różnych postaci historycznych w jego obrazach? W dyskusji tej zabierali głos: *Nowicki A.* (przedruk z "Korespondencji Wiedeńskiej") w nrze "Sł. P." z dnia 6 II. *Zasacki B. dr* — 10 II. *Dubiecki M.* — 13 II. *Grzędzielski Wł.* — 14 II. *Mecenseffy Langerowa H.* — 15 II. *Ćwigiński B.* — 20 II. *Wł. Dworski* — 22 II. *Kaczurba St. dr* — 23 II. *Dworski Wł.* — 27 II. *Bandrowski J.* — 1. III. *Cup F.* — 2 III. *Zasacki B. dr* — 2 III. *Ciechanowski St.* — 11 III. *Zaplatałski J. dr* — 28. III. *Hoesick F.* — 25 IX. *Stopa Ant.* — 17 X. *Łuszczkiewiczowa Z. St.* — 22 X. *Łuszczkiewicz M.* — 26 X. *Kossak W.* — 26 X. *Betley W.* — 26 X. *Bernhardt E.* — 26 X].

Pawłowicz Jabłoński I.: Wspomnienia o Matejce, opracował krytycznie i komentarzem opatrzył dr M. Treter. (Lwów 1912).

Treter M.: Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie. (Lwów 1912).

Witkiewicz St.: Matejko. ("Nauka i Sztuka" t. IX — wyd. II z 300 ilustr. Lwów 1912).

Album królów polskich według pędzla J. Matejki. Czterdzieści barwnych portretów z dodaniem krótkiego opisu życia i działalności odnośnych monarchów, opartego na najnowszych źródłach. (Mikołów-Częstochowa. Nakł. K. Miarki, Sp. z o. p. 1913). [Zakł. Wydawniczy K. Miarki w Mikołowie na G. Śląsku... "posługując się twórczością malarską naszego mistrza J. Matejki, według jego wzorów kazał wykonać portrety królów w kolorach, po czym za pomocą sztuki reprodukcyjnej opartej na fotografii dokonano dzieła, które wydawca niniejszym podaje do rąk ogółowi". — Z "Przedmowy" J. Kwiatkowskiego 1910].

Jaroszyński T.: Jan Matejko "Kazanie Skargi". (Warszawa 1913), z 6 tabl. in fol.

Poznański Cz.: La Peinture Polonaise ("L'Art et les Artistes", Paris 1913, No. 97, str. 12).

Treter M.: Glossy do obrazów "Ukrzyżowanie", "Zmartwychwstanie". ("Kronika Powsz.", Lwów 1913, nr 12).

Wystawa dzieł J. Matejki. (Bochnia 1913).

Szukiewicz M.: Nasi malarze — J. Matejko. (Warszawa 1915).

Kloss W.: Z wystawy. Iwan Groźny Matejki. ("Nowy Kurjer Łódzki" 1917, nr 165—167, 169 i 170).

Katalog zbiorów Edwarda Rejchera. (Aleksandrów Pogr. 1918).

Kloss W.: Idea Kościuszkowska w twórczości Matejki. (Warszawa 1918). [Na końcu (str. 25—32) przedrukowana ocena "Raclawic" pióra ks. E. Skrochowskiego z "Przeglądu Polskiego" maj 1888].

Matejko J. ("Deutsche Warschauer Zeitung", 1918, Nr. 304 z dn. 5 XI 1918).

Sto pięćdziesiąt lat malarstwa polskiego w szkicach. Katalog IX wystawy T. O. nad Zab. Prz. (Warszawa 1918).

Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego. (Warszawa 1919).

Catalogue de l'exposition d'art polonais au Salon de la société nationale des Beaux Arts. (Paris 1921).

Hoesick F.: Matejko (M. Szukiewicza). ("Kur. Warsz.", 1921, nr 248).

Przewodnik dla zwiedzających Dom Matejki. Wyd. czwarte. (Kraków 1921).

Wyleżyńska A.: J. Matejko. ("Les Amis de la Pologne", Paris 1921, No. 6).

Bocheński Zb.: Matejko a Zamek w Dębnie. ("Tyg. Ilustr.", 28 I 1922).

Dzieje Polski w skróceniu z wizerunkami królów polskich podług J. Matejki. (Wilno 1922).

Sinko T.: Genealogia Stańczyka. ("Tyg. Ilustr.", 1 VII 1922).

Stranici iz istorijata na polskata žiwopis — Istoricheska žiwopis. (Sofija 1922). O Matejce str. 104—190.

- Szczutowski St.*: Historia sztuk plastycznych [M. Szukiewicza "J. Matejko"], "Przegląd Warszawski", 1922, nr 13, str. 122 i n.
- Kucharski W.*: Historia Polski w obrazach Matejki. (Lwów-Kraków 1923).
- Prokesch Wł.*: Jubileusz uczniów Matejki —Wystawa Pięciu: Wł. Tetmajer, W. Wodzinowski, K. Żelechowski, St. Radziejowski, L. Stasiak i Sylw. Saski. ("Tyg. Ilustr.", Warszawa, 2 VI 1923, nr 23).
- Wallis M.*: Myśli o Matejce. ("Robotnik", Warszawa, 5 i 6 XI 1923).
- Katalog* Zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. (Warszawa 1924).
- Koller J.*: J. Matejko w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu. Rocznik Muz. Wielkop. za r. 1924, r. II, 1926, Poznań (i os. odb.).
- Stasiak L.*: J. Matejko. Rysunki i tekst. (Bochnia 1924). Sztuka polska w reprodukcjach barwnych.
- Sztuka i Artysta*: "Kazanie Skargi" (Warszawa, 1924).
- Wankie Wł.*: Wystawy dzieł A. Grottgera i J. Matejki w "Domu Sztuki". ("Świat", Warszawa, 6 XII 1924).
- Zahorska S.*: Matejko, z 32 repr. (Monogr. Art. pod red. M. Tretera, t. II), Warszawa 1925.
- Brunne S.*: J. Matejko, 1838—1893. ("Echo Warsz.", 1 VIII 1926).
- H. P.*: "Kazanie Skargi" w Zachęcie. ("Kur. Warsz.", 19 II 1926).
- Husarski W.*: Monografie Artystyczne pod red. M. Tretera (recenzja S. Zahorskiej: "Matejko", — "Tyg. Ilustr." 1926, nr 22, str. 394).
- Rediger B.*: J. Matejko w Toruniu. (Toruń 1926).
- Nieznany szkic* J. Matejki do "Bitwy pod Grunwaldem". ("Światowid", Kraków, 18 IX 1926).
- Kleczyński J.*: Duch Matejki a życie jego codzienne. ("Kur. Warsz." 1927, nr 276).
- Kleczyński J.*: Wizja i technika Matejki. (M. Wawrzemieckiego, "Kur. Warsz." 5 XII 1927).
- Listy Matejki* do żony Teodory 1862—1881. (Kraków 1927).
- M. L.*: Matejko i jego "Raclawice". ("Polska Zachodnia", 11 V 1927).
- Studziński Fr.*: Trzy "Polonje" Matejki. ("Il. Kur. Codz.", Kraków, Dod. do nru 244, 5 IX 1927).
- Szukiewicz M.*: Matejko i Szekspir. ("Głos Nar.", Kraków, nr 351 z dn. 25 XII 1927).
- Szydłowski T.*: Twórczość Wyspiańskiego w dziedzinie sztuki monumentalnej. "Przegl. Wsp.", Kraków 1927, nr 68, str. 393—403.
- Tomkowicz St.*: Artystyczne piękności kościoła Marjackiego. Kraków 1927, odb. z "Czasu" nr 170 i 173).
- Waśkowski A.*: Listy J. Matejki do żony (1863—1881). ("Głos Narodu", Kraków, 31 X 1927).
- F. K.*: Mało znane dzieło Matejki. ("Czas", Kraków, 8 XII 1928).
- Pieńkowski St.*: J. Matejko. ("Gaz. Warsz.", 5 VIII 1928).
- Ręgorowicz L. dr*: Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. (Lwów 1928).
- Topass J.*: L'Art et les Artistes en Pologne. Du Romantisme à nos jours. (Paris 1928), str. 32—42.
- Wasilewski Z.*: Nieznany list Matejki. [List do H. Gropplera z dn. 2 XI 1872], ("Kur. Pozn.", 13 VIII 1928).
- Wawrzemiecki M.*: J. Matejko, jego wizje i ich malarskie techniczne utrwalenie. (Warszawa 1928).
- Ekielski Wł.*: Architekt J. Matejko. ("Architekt", Kraków 1929, Rok XXII, zesz. 1, str. 5-10).
- Katalog* Wystawy sto lat malarstwa polskiego 1800—1900. (Kraków 1929).
- Kloss W.*: O Matejkę na wystawie poznańskiej. ("Gazeta Warsz.", 2 I 1929).

- Mało znane arcydzieła* Matejki. ("Kur. Poranny", Warszawa, 18 VIII 1929, nr 228).
- Puget L.*: Kraków, Matejko, Wyspiański. ("Kur. Pozn.", nr 440 z dn. 25 IX 1929).
- Sobeski M. dr.*: Matejko w Pałacu Sztuki. ("Kur. Pozn.", 6 VII 1929).
- "*Stańczyk*" Matejki na Wawelu. ("Dz. Wileński", 20 VIII 1929).
- "*Stańczyk*" J. Matejki na Wawelu. ("Gaz. Lwowska", 20 VIII 1929).
- Szukiewicz M.*: W XL-lecie polichromii mariackiej Jana Matejki w Krakowie. ("Kur. Por.", Warszawa, 24 XII 1929, nr 356).
- Wdowiszewski Z.*: Matejkowskie portrety rodziny Maurizio dla Muzeum Nar. w Krakowie. ("Kur. Pozn.", 14 V 1929).
- Ce que pensait le Peintre Polonais J. Matejko de Jeanne d'Arc.* ("Italie", Rome, 21 I 1930).
- Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb w. XIX i XX Muzeum Narodowego w Krakowie.* (Wyd. III, Rok 1930, Kraków).
- Kopera F.*: Matejko (Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bild. Künstler, Bd. XXIV, 1930, str. 234—235).
- Kleczyński J.*: Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej. (Warszawa), str. 164—189.
- Czerniewska L.*: J. Matejko nauczyciel narodu. (Warszawa 1931).
- Kruszyński T. ks. dr.*: O polichromiach kościelnych. ("O polskiej sztuce religijnej", praca zbiorowa, Katowice 1932, str. 77 i n.).
- Jak J.* Matejko korespondował z namiestnictwem austriackim. ("Słowo Polskie", Lwów, 30 VI 1932).
- Treter M.*: Rozwój sztuki polskiej 1863—1930. Sztuka a nastroje pokolenia 1863 r. — Grotter — Matejko... etc. ("Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej" pod red. St. Lama, Warszawa 1932; tom III, str. 737—823, z 160 rycinami w tekście. — Os. odb.: Warszawa 1932).
- Zahorska S.*: Dzieje malarstwa polskiego. I. (Warszawa 1932). Wydawnictwo "Wiedza o Polsce".
- Borawski Al.*: Ironia, wymagania i troski J. Matejki. ("Przegląd Katolicki", Warszawa, 29 X 1933).
- Borawski Al.*: Stanowisko J. Matejki w Polsce. ("Rodzina Polska", Warszawa, XI 1933).
- Chmiel A. dr.*: Matejko a stary Kraków. ("Światowid", Kraków, 4 XI 1933).
- Kleczyński J.*: Teraźniejszość a dzieło Matejki. ("Kur. Warsz.", 1 XI 1933).
- Kopera F.*: Jan Matejko, w czterdziestolecie zgonu: 1 XI 1893—1 XI 1933. ("Kurier Lit.-Naukowy", I. K. C., 1933, nr 44).
- Kopera F.*: Twórczość J. Matejki. ("Światowid", Kraków 4 XI 1933).
- Kowalski L.*: Z kroniki Szkoły Sztuk P. — Mistrz. ("Czas", Kraków, 21 IX 1933).
- Kowalski L.*: Z kroniki Szkoły Sztuk P. — Koniec Matejkowskiej epopei. ("Dzień Polski", Warszawa, 24 IX 1933).
- Kowalski L.*: Mistrz Matejko a przyroda. ("Światowid", Kraków, 4 XI 1933).
- K. T.*: J. Matejko i "nowatorzy". ("Kur. Pozn.", 12 XI 1933).
- L.*: Kilka dat i faktów z życia Matejki. ("Światowid", Kraków, 4 XI 1933).
- Lector*: Jubileusz J. Matejki. ("Słowo" Wilno, 3 XI 1933).
- Łepkowski E.*: Jak silnie zaznaczyła się rzeźba i architektura w twórczości J. Matejki. ("Czas", Kraków, 23 XII 1933).
- Momenty religijne w twórczości J. Matejki.* "Słowo Pomorskie", Toruń, 8 XI 1933).
- Kruszyński-Pomian T. ks. dr.*: Ostatnie chwile i pogrzeb Mistrza. ("Światowid", Kraków 4 XI 1933).

- Puciata-Pawłowska J.*: J. Matejko. ("Bluszczy", Warszawa, 11 XI 1933).
- Rogowicz W.*: A łyżony Matejki?... ("Kur. Poranny", Warszawa, 8 XI 1933).
- Skoczylas Wł.*: Jan Matejko (z okazji czterdziestolecia śmierci). ("Gazeta Polska", 15 XI 1933).
- Sterling M. dr.*: Laury i łyżony Matejki. ("Kur. Poranny", Warszawa, 3 i 5 XI 1933).
- Szancer J.*: "Kazanie Skargi". ("Światowid", Kraków, 4 XI 1938).
- Szukiewicz M.*: Humor i satyra Matejki. ("Tęcza", Poznań 1933, nr XI).
- Szukiewicz M.*: Jan Matejko i muzeum jego imienia w Krakowie. (Kraków 1933).
- Szukiewicz M.*: W czterdziestą rocznicę zgonu J. Matejki, 1893—1933. ("Głos Narodu", Kraków, 1, 3, 4, 5 i 6 XI 1933).
- T. K. dr.*: Zasługi J. Matejki dla polskiej archeologii. ("Światowid", Kraków 4 XI 1933).
- W. B. dr.*: Jak uczcił Matejko jubileusz odsieczy Wiednia? ("Il. Kur. Codz.", Kraków, 29 VII 1933).
- Weiss W.*: Ze wspomnień osobistych o Matejce. ("Światowid", Kraków 4 XI 1933).
- "Batory" J. Matejki. ("Głos Mazowiecki", 9 I 1934).
- Borawski Al.*: Twórczość religijna J. Matejki. ("Rodzina Polska", Warszawa, 1934, nr IV).
- Kowalski L.*: Pędzlem i piórem. (Kraków 1934). Rozdziały: "Mistrz", str. 71—86 i "Koniec Matejkowskiej epoki", str. 87—89.
- Świerż-Zaleski St.*: Państw. Zbiory Sztuki. Zbiory zamku kr. na Wawelu w Krakowie. (Kraków 1935, z ryc.).
- Husarski W.*: Jan Matejko. ("Wiedza i Życie", Warszawa 1936, nr 6—7).
- Lengyel Kiállítás* (Wystawa rysunków i akwarel Jana Matejki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, oraz związanych z Polską zabytków ze zbiorów Węgierskiego Muzeum Sztuk Pięknych), Budapeszt 1936.
- Majewski Kaz.*: Wzrok J. Matejki. Odbitka z "Kliniki Ocznej" zesz. I. (Warszawa 1936).
- Bartoszewicz W.*: "Sobieski pod Wiedniem" [E. Wauters'a] w Brukseli. (Kur. Warsz. 19 IX 1937).
- J. Matejko* — Muzeum Miejskie, Bydgoszcz (Katalog wystawy, 128 pozycji, z wstępem dra B. Gorzkowskiego; z ryc.) — Listopad 1937.
- Podlacha Wł.*: Wyspiański a Matejko. ("Dziennik Polski", Lwów, 25 XII 1937).

ROK JUBILEUSZOWY 1938

- Aleksandrowicz O.*: Jan Matejko. ("Chwila", Lwów, 30 VII 1938).
- Artifex*: Protektorat najwyższych czynników nad restauracją dzieła Jana Matejki. ("Goniec Warszawski" 18 IX 1938).
- Bajkowski J.*: Matejko. ("Kronika Polski i Świata" 7 VII 1938).
- Brzeziński St. dr.*: Przewodnik historyczny po wystawie J. Matejki — Tow. Zachęty Sztuk P. (Warszawa 1938).
- Bandrowski J.*: Wspomnienie o Matejce. ("Kultura", Poznań 31 VII 1938).
- Bazielich W.*: Matejko i Djakovar. ("Il. Kurj. Codzienny", Kraków, 12 IX 1938).
- Bielska-Tworkowska L.*: Wystawa obrazów Matejki w setną rocznicę urodzin. ("Tyg. Ilustr.", Warszawa, 7 VIII 1938).
- Bunikiewicz W.*: Na progu roku Matejkowskiego. ("Kurjer Warsz." 1 I 1938).
- Bunikiewicz W.*: Pokłosie Matejkowskie. ("Kurjer Warsz." 11 IX 1938).

- Cerekwicki Sz.*: Matejko w szkole. ("Przyjaciel Szkoły", Poznań 15 XII 1938).
- Chmarzyński G. dr*: Sto lat temu urodził się Matejko. ("Kurj. Pozn.", 30 VII 1938).
- Ciekliński Z.*: Wystawa "Jan Matejko 1838—1938" w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. ("Słowo Narodowe", Lwów 3 VIII 1938).
- Czyżewski T.*: Matejko jako wielka indywidualność malarska. ("Kurj. Pozn.", 5 V 1938).
- Czyżewski T.*: Jan Matejko wielki malarz indywidualista. ("Prosto z Mostu", Warszawa, 31 VII 1938).
- Czyżewski T.*: Matejko: wielki indywidualista-plastyk. ("Kurj. Pozn.", 17 VII 1938).
- Czyżewski T.*: Rysunki i portrety Matejki w Muzeum Narodowym. ("Wiecz. Warsz.", 29 III 1938).
- Czyżewski T.*: Gigant polskiego malarstwa. Jubileuszowa wystawa matejkowska w "Zachęcie". ("Kurjer Polski", 5 VII 1938).
- Czyżewski T.*: Jan Matejko jako wielka indywidualność plastyczna. Z jubileuszowej wystawy w Zachęcie. ("Wieczór Warszawski" 6 VII 1938).
- Drelenkiewicz-Rekwart H. U.*: W hołdzie mocarzowi pędzla. W 100-ną rocznicę urodzin Jana Matejki. ("Dziennik Związkowy", Chicago, 11 VIII 1938).
- Eckhardt J. dr.*: Rej chłopcem. ("Dziennik Poznański" 28 X 1938).
- Eckhardt J. dr.*: Jak malował Matejko. (Z notatek ucznia Matejki, Tytusa Pileckiego). "Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938.
- Feliks St.*: Jan Matejko uskrzydłony. ("Hejnał", Warszawa, IX 1938).
- Gorzkowski B. dr.*: Choroba i ostatnie chwile Jana Matejki. ("Gazeta Polska", Warszawa, 10 VIII 1938).
- Gorzkowski B. dr.*: Jak cesarz austriacki odwiedzał mistrza Matejkę w jego domu. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Gorzkowski B. dr.*: Pochodzenie, dzieciństwo i lata młodzieńcze Jana Matejki. ("Tyg. Ilustr.", Warszawa, 11 IX 1938).
- Gorzkowski B. dr.*: Matejko jako dyrektor krakowskiej Szkoły Sztuk P. ("Tyg. Ilustr.", Warszawa 18 IX 1938).
- Gorzkowski B. dr.*: Poglądy Matejki na sztukę. ("Tyg. Ilustrowany" 25 IX 1938).
- Groeger G. dr.*: Matejko urodził się 24 czerwca 1838. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Groeger G. dr.*: Nieznane listy żony J. Matejki, Teodory. W dniu uroczystości stulecia urodzin Matejki. ("Kurjer Poranny" 30 X 1938).
- Groeger G. dr.*: Jan Matejko jako uczeń. ("Kurjer Poranny" 8 XII 1938).
- Hulewicz J.*: Setna rocznica Matejki. ("Kurj. Poranny", Warszawa, 1 VII 1938).
- Husarski W.*: Wystawa Matejki w Zachęcie. ("Czas", Warszawa 6 VII 1938).
- Husarski W.*: Jan Matejko (1838—1938). ("Czas", Warszawa, 31 VII 1938).
- H. W.*: J. Matejko. W stulecie urodzin. ("Nowy Dziennik", Kraków, 6 VIII 1938).
- H. W.*: Obraz historyczny. W związku z wystawą Jana Matejki w Muzeum Narod. ("Nowy Dziennik", Kraków 26 XI 1938).
- J. K.*: Najväčši pol'ský maliar J. Matejko. ("Slovenský Hlas", Žilina, 16 IX 1938).
- Jakubowski J. Z.*: Wielkość J. Matejki. ("Kurjer Łódzki", Dod. Lit., 18 IX 1938).
- Józefowicz K.*: Jan Matejko — w setną rocznicę urodzin. ("Pracownik Polski" 18 IX 1938).
- J. P.*: Wielkie miłości wielkich ludzi — Listy Matejki. ("Dziennik Poznański", 31 VII 1938).
- K.*: Jan Matejko — zu seinem hundertsten Geburtstag. ("Freie Presse", Łódź 10 VIII 1938).
- Katalog* wystawy rysunków i szkiców J. Matejki, urządzonej w setną rocznicę urodzin arty-

sty przez Koło historyków sztuki studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego (Warszawa, Muzeum Narodowe, 1938). — *Dodatek* do kat. wyst. rys. i szk. J. M. (Warszawa 1938).

Katalog dzieł J. Matejki, wystawionych w salach Muzeum Narodowego w Krakowie w Sukiennicach, podczas uroczystości ku uczczeniu setnej rocznicy jego urodzin (Kraków 1938).

[*Katalog Wystawy*], Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie, Jan Matejko 1838—1893. Lato 1938 roku.

Katalog tymczasowy wystawy: obrazy i rysunki J. Matejki ze zbiorów lwowskich. (Lwów, grudzień 1938).

Kiełb Z.: Wystawa Matejkowska. ("Kurjer Warszawski" 28 XII 1938).

Kleczyński J.: Matejko w "Zachęcie". ("Polska Zbrojna", Warszawa, 2 VII 1938).

Klimkiewicz W. X. dr.: Katolicki gest Matejki. ("Kurjer Poznański", 7 VIII 1938).

Kloss W.: O datę urodzin Matejki. ("Kurjer Lit. Nauk.", Kraków, nr 29, 1938).

Kloss W.: Nieznany list Matejki. ("Kurjer Lit. Naukowy", Kraków, nr 13, 1938 — Cz. II tamże nr 14).

Krobicki K. dr.: Matejko a Wyspiański. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).

Kruszyński T. ks. dr.: Stosunek Matejki do zabytków Krakowa. ("Czas", Warszawa, 3 VI 1938).

Kryciński W.: Matejko jako pedagog. ("Ill. Kurj. Codz." 27 X 1938).

Kurzawa J.: Wydawnictwa o Matejce. ("Kultura" 8 I 1939).

Leszczyńska M. Z.: Matejko w Watykanie. ("Warszawski Dziennik Narodowy" 14 VIII 1938).

Łepkowski E. dr.: Obrazy religijne w twórczości J. Matejki. ("Kurjer Lit.-Naukowy", I. K. C., nr 2, Kraków 1938).

Łepkowski E. dr.: Jan Matejko i Artur Grottger. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr. 31, 1938).

Łepkowski E. dr.: Jan Matejko i Wiśnicz. ("Dziennik Bydgoski", 30 VII 1938).

Łepkowski E. dr.: Matejko 1838—1893. (Kraków 1938, Imago Poloniae).

Łepkowski E.: Matejko i Pomorze. ("Tekka Pomorska", Toruń, R. III, Nr 5—6, 1938).

Łotocki Z.: Felicjan o Matejce. ("Wiadomości Literackie", Warszawa 1938, nr 41).

Łuskińska E.: Matejko a Wyspiański. ("Tempo Dnia", Kraków, 1 VIII 1938).

Mar: Vita brevis, ars longa — na marginesie wystawy dzieł Jana Matejki, impresje. ("Podchorąży", Warszawa 18 X 1938).

Matejko Jan. Studia i szkice. (Kraków 1938). — Książka zbiorowa, zawierająca rozprawy M. Szukiewicza (J. Matejko i Muzeum jego imienia w Krakowie, Artystyczne przedszkole Matejki, Polichromia Mariacka, Stambulski epizod w życiu Matejki, Matejko a Shakespeare, Mało znany projekt Matejki na pomnik Mickiewicza, Humor i satyra Matejki), oraz: J. Hoplińskiego (Paleta J. Matejki do Joanny d'Arc), dr E. Łepkowskiego ("Bitwa pod Grunwaldem" przed i po obejrzeniu pobojuwiska przez Matejkę) i prof. dr K. Majewskiego (Wzrok Jana Matejki).

Mazurkiewicz S. dr.: Wystawa dzieł Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. ("Głos Narodu" 6 XII 1938).

Mehoffer J.: Realizm Matejki. ("Czas", Księga pamiątkowa, Warszawa, 1938).

Milaszevska W.: Żywy model Jana Matejki — wspomnienie o przyjacielu Paderewskich. ("Kronika Polski i Świata" 4 XII 1938).

M. K. M.: Wystawa obrazów i rysunków Jana Matejki ze zbiorów lwowskich. ("Wiek Nowy", Lwów, 16 XII 1938).

Mróz St.: Dyktator naszej wyobraźni. ("Na Szerokim Świecie", Kraków 31 VII 1938).

Nałęcz-Dobrowolski M. dr.: Król Duch polskiego malarstwa. (Warszawa 1938).

- Natęcz-Dobrowolski M. dr:* Jan Matejko 1838—1893. ("Rodzina Polska", Warszawa, IX 1938).
- Norblin-Chrzanowska Z.:* Wystawa Matejki w Zachęcie. ("Świat", Warszawa, 3 IX 1938).
- Nowaczyk St.:* Matejko w szkole. ("Przyjaciel Szkoły" 15 XI 1938).
- Nowaczyk St.:* Teka arcydzieł J. Matejki — Rec. ("Przyjaciel Szkoły", Poznań 1938, Nr 20).
- Ottowa St.:* Setna rocznica urodzin Jana Matejki. ("Polak we Francji", Paryż, 16 X 1938).
- Pg:* Matejko w Zachęcie. ("Warszawski Dziennik Narodowy", 1 IX 1938).
- Pieńkowski St.:* W rocznicę Matejki. ("Kurjer Poznański" 25 IX 1938).
- Podlacha Wł.:* Jan Matejko. ("Dziennik Polski", Lwów, 17 IV 1938).
- Portrety Matejki* ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Prus a Matejko.* ("Wiadomości Literackie" 30 X 1938).
- Pruszkowski T. Prof.:* Wystawa szkiców i rysunków Matejki. ("Gazeta Polska" 27 III 1938).
- Pruszkowski T.:* Wystawa Jana Matejki w Zachęcie. ("Gazeta Polska", Warszawa, 10 VII 1938).
- Przedłużenie "życia" szkiców J. Matejki.* ("Światowid" 8 I 1939).
- Puget L.:* Matejko. ("Ilustr. Kurj. Codz.", Kraków 17 VIII 1938).
- Puget L.:* Wspomnienie. ("Ilustr. Kurj. Codzienny" 6 XI 1938).
- Pykosz A. T.:* Wieszczy płomień ("Kazanie Skargi" Jana Matejki). ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, 27 VI 1938).
- Pykosz A. T.:* Jan Matejko w przestrzeni historycznej. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Pykosz A. T.:* "Polonia Semper Fidelis" — "Jan III Sobieski pod Wiedniem" Jana Matejki. ("Kurj. Lit. Nauk.", dodatek "I. K. C.", Nr 24, 13 VI 1938).
- Pykosz A. T.:* "Stańczyk" Jana Matejki. ("Kurjer Literacko-Naukowy", dodatek do Nr 141 "I. K. C." 23 V 1938).
- Rachwał St. dr:* Matejko a Lwów. ("Dziennik Polski", Lwów, 9 XII 1938).
- Rassalski St.:* Rola Jana Matejki w historii i sztuce. ("Jutro Pracy", Warszawa, 21 VIII 1938).
- Rassalski St.:* Jan Matejko — w 100-ną rocznicę urodzin. ("Cześć Pracy", Warszawa 1 VIII 1938).
- Rath L. dr:* Reprodukcyjne obrazy Matejki w Warszawie; z korespondencji J. Matejki z S. Lewentalem. ("Kurjer Lit.-Nauk.", 1938, dodatek do Nr 46 "I. K. C.").
- Reiss J. dr:* Sławy muzyczne w hołdzie Janowi Matejce. ("Ill. Kurj. Codz." 16 X 1938).
- Rembieliński J.:* "Których żywoty wiele wykołacą" ("Kronika Polski i Świata", Warszawa, 7 VIII 1938).
- Riepin:* Co pisał wielki malarz rosyjski Ilja Riepin o Matejce i Krakowie? ("Dziennik Związkowy", Chicago, 24 VIII 1938).
- Rokicki Cz.:* Wielki malarz i wielki miłośnik Ojczyzny Jan Matejko, w stulecie urodzin. ("Na Posterunku", Warszawa, 10 VII 1938).
- Rzuchowska J.:* Listy Matejki w sprawie "Unii lubelskiej". ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Seweryn T.:* Matejko jako krajoznawca. ("Ziemia", Warszawa 1938, nr 5—6).
- Skrudlik M. dr:* Realizm historycznej wizji Matejki. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
- Skrudlik M. dr:* Stulecie urodzin Matejki. (Z kraju i ze świata, ilustrowany Przegląd tygodniowy "Gońca Warszawskiego", 10 VII 1938).

- Skrudlik M. dr:* Refleksy krakowskiego kultu mariańskiego w twórczości Wyspiańskiego. ("Kurjer Lit. Nauk.", dodatek do Nr 49 "I. K. C." 5 XII 1938).
- Smolik P.:* Ilja Riepin o Matejce. ("Wiad. Literackie", Warszawa, 17 VIII 1938).
- S. P. O.:* Stulecie urodzin Jana Matejki. ("Bluszczy", Warszawa, 16 VII 1938).
- Stańczykowski L.:* Pokrzepiciel serc — w setną rocznicę urodzin Jana Matejki. ("Siew Młodej Wsi", Warszawa, 14 VIII 1938).
- Sterling M.:* Jan Matejko. ("Kurj. Poranny", nr 96, 6 IV 1938).
- Stokowski J.:* Matejkowskie stulecie 1838—1938. ("A. B. C.", Warszawa, 14 VIII 1938).
- Stwora St.:* Hołd Krakowa Janowi Matejce — jak odbył się pogrzeb Mistrza w 1893 r. ("Ill. Kurj. Codz." 30 X 1938).
- Svitil-Karnik J.:* K velkému svátku polské kultury. J. Matejko. ("Neděl. Lidové Listy", Praha, 24 VII 1938).
- Svitil-Karnik J.:* Památce polského malíře Jana Matejky. ("Lumir", č. 7 X 1938).
- Svitil-Karnik J.:* Maliž a tvůrce polských dějin národních. ("Pestro Tyden", Praha, 30 VII 1938).
- Sub.:* Matejko i teatr. ("As", Kraków, 20 XI 1938).
- Szczepanikowa R.:* "Matejko" — Studia i Szkice—Rec. ("Depesza", Warszawa 5 IX 1938).
- Szczepanikowa R.:* Jan Matejko, 1838—1893, w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. ("Depesza", Warszawa, 7 VII 1938).
- Sz. J.:* Wspomnienia o Matejce. ("Czas" 31 VII 1938).
- Szukiewicz M.:* Najlepszy sposób uczczenia pamięci Matejki. ("Czas", Warszawa, 24 VII 1938).
- Szukiewicz M.:* Arcydzieła mistrza J. Matejki. Słowem wstępnym i objaśnieniami opatrzył... (Kraków 1938).
- Szukiewicz M.:* Objasnienia obrazów i głównych postaci Teki arcydzieł Mistrza Jana Matejki. W tekście 87 rysunków (Kraków, b. d. — 1938).
- Szukiewicz M.:* Karta z dziejów grafiki polskiej. ("Czas", księga pamiątkowa, Warszawa 1938).
- Szukiewicz M. — Zob.:* Matejko J., Studia i szkice.
- Śmieciuszewski L.:* Matejko na tle dwu epok ("Głos Narodowy", Wilno, 14 VIII 1938).
- Świerz-Zaleski St.:* Jak Matejko ofiarował "Hołd pruski" na Zamek wawelski ("Il. Kurjer Codz." 2 XI 1938).
- Teka Arcydzieł Jana Matejki.* Dziesięć obrazów o wymiarach 50×70 cm. Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie. [Do "Teki" dodana broszura M. Szukiewicza: "Objasnienia obrazów..." etc.].
- Treter M.:* "Matejko. Studia i szkice". Kraków 1938. — Rec. ("Nowa Książka", R. V, zes. 7, Warszawa 1938).
- Treter M.:* Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl. — Autoreferat ("Nowa Książka", R. V, zes. 8, str. 449—453, Warszawa 1938).
- Turwid M.:* W roku Matejkowskim. ("Kurjer Poznański", 14 VIII 1938).
- Wallis M.:* Matejko w "Zachęcie". ("Wiadomości Literackie", 24 VII 1938).
- Wasylewski St.:* Paleta Matejki. ("Gazeta Polska" 6 XI 1938).
- Weinzieher M.:* Matejko w Zachęcie. ("Nasz Przegląd", Warszawa, 31 VII 1938).
- Wieczorkiewicz A.:* W jubileuszowym roku Matejki. ("Arkady", r. IV, nr 6. Warszawa 1938).
- Winkler K.:* Stulecie Matejki. ("Pion", Warszawa, 24 VII 1938).
- Winkler K.:* Na stulecie Matejki (wystawa w Zachęcie). ("Robotnik", Warszawa, 24 VII 1938).

- Winkler K.*: Stulecie Matejki. ("Rzeczpospolita", Warszawa, 10 VII 1938).
Winkler K.: Wizja malarska Matejki. ("Dziennik Poznański" 31 VII 1938).
Winkler K.: Ideologia niepodległościowa w sztukach plastycznych w Polsce. ("Robotnik" 11 XI 1938).
Wodzinowski W.: Moje wspomnienia o Matejce. ("Kurj. Lit. Nauk.", Kraków, nr 31, 1938).
Wyszomirski J.: Uczmy się historii. ("Słowo Polesia", Pińsk, 6 VIII 1938).
Zachariewicz J. dr: Matejko i Shakespeare — artykuł dyskusyjny. ("Czas" 16 VII 1938).
Z. C.: Lwów w setną rocznicę urodzin J. Matejki. ("Słowo Narodowe", Lwów, 18 XII 1938).
Zetowski St. dr: O muzykalności J. Matejki. "Il. Kurj. Codz.", Kraków, 19 IX 1938).
Zoll Fr. prof.: Ze wspomnień o Janie Matejce. ("Czas" 7 VII 1938).
Żywicki J. M.: Kraków i Matejko. (Z kraju i ze świata, ilustrowany Przegląd tygodniowy "Gońca Warszawskiego" 10 VII 1938).

OPINIE PRASY FRANCUSKIEJ (1865—1889)

- Du Camp Maxime*: Le Salon de 1865. ("Revue des Deux Mondes", t. LVII, 1 VI 1865) — Skarga.
Clément Ch.: Exposition de 1865. ("Journal des Débats", 21 V 1865) — Skarga.
Gautier Théophile: Salon de 1865. ("Le Moniteur Universel", 18 VI 1865) — Skarga.
Geronte (pour copie conforme: Aubry-Foucault): Lettres au jury de l'Exposition. ("Gazette de France", 18 V 1865) — Skarga.
P. Mantz: Salon de 1865. ("Gazette des Beaux Arts", t. XVIII, 1 VI 1865) — Skarga.
Sault C. de: Le Salon de 1865. ("Le Temps", 9 V 1865) — Skarga.
Du Camp Maxime: Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle. ("Revue des Deux Mondes", t. LXX, 1 VII 1867) — Rejtan.
Mantz Paul: Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle. ("Gazette des Beaux Arts", t. XXIII, 1 VIII 1867) — Rejtan.
Matejko, peintre ("Revue Britannique"; décembre 1869, p. 502; mai 1870, p. 220).
About: Le Salon de 1870. ("Le Soir", 17 VI 1870) — Unia lubelska.
Clément Ch.: Exposition de 1870. ("Journal des Débats", 19 V 1870) — Unia lubelska.
Depelchin P.: Salon de 1870. ("Le Monde", 12 V 1870) — Unia lubelska.
Fouquier Henri: Salon de 1870. ("Le Français", 27—28 V 1870) — Unia lubelska.
Fournel Victor: Le Salon de 1870. ("Gazette de France", 4 V 1870) — Unia lubelska.
Herton Jeanne: Promenades au Salon. ("Le Temps", 22 V 1870) — Unia lubelska.
Lafenestre Georges: Salon de 1870. ("Le Moniteur Universel", 13 V 1870) — Unia lubelska.
Ménard René: Le Salon de 1870. ("Gazette des Beaux Arts", t. III, 1 VI 1870) — Unia lubelska.
Pichat Olivier: Salon de 1870. ("Le Gaulois", 18 VI 1870) — Unia lubelska.
Ménard René: Exposition Internationale de Londres. ("Gazette des Beaux Arts", t. IV, 1 XI 1871) — Unia lubelska.
Ménard René: Exposition de Vienne. ("Gazette des Beaux Arts", t. VIII, 1 IX 1873) — Batory.
Chesneau Ernest: Le Salon en 2 heures. ("Le Soir", 2 V 1874) — Batory.
Duvergier de Hauranne Ernest: Le Salon de 1874. ("Revue des Deux Mondes", t. III, 1 VI 1874) — Batory.
Gonse Louis: Le Salon de 1874. ("Gazette des Beaux Arts", t. IX, 1 VI 1874) — Batory.

- Lafenestre Georges*: Voyage au Salon de 1874. ("Le Moniteur Universel", 7 V 1874) — Batory.
- Mantz Paul*: Le Salon. ("Le Temps" 27 V 1874) — Batory.
- N...*: A travers le Salon — "Au Critique de la Gazette". ("Gazette de France", 12 V 1874) — Batory.
- P. B.*: Salon de 1874. ("Le Français", 4 VI 1874) — Batory.
- Rousseau Jean*: Le Salon. ("Le Figaro", 6 V 1874) — Batory.
- Wolff Albert*: Le Salon de 1874. ("Le Gaulois", 4 V 1874) — Batory.
- N...*: A travers le Salon. ("Gazette de France", 10 V 1874) — Batory.
- Coppée François*: Salon de 1875. ("Le Moniteur Univ.", 11 V 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- Esbé M.*: Lettres sur le Salon. ("Gazette de France", 3 VI 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- De La Flécherye*: Le Salon de 1875. ("Le Monde", 9 VI 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- Le Vasseur Gustave*: Salon de 1875. ("Le Français", 24 V 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- Mantz Paul*: Le Salon. ("Le Temps", 4 VI 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- De Montaignon Anatole*: Salon de 1875. ("Gazette des Beaux Arts", t. XI, 1 VI 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- Rousseau Jean*: Le Salon de 1875. ("Le Figaro", 16 V 1875) — Zawieszenie dzwonu.
- Gonse Louis*: Salon de 1877. ("Gazette des Beaux Arts", t. XVI, 1 VIII 1877) — Skarga, sztych Redlicha.
- Blavet Emile*: L'Exposition Universelle de 1878. ("Le Gaulois", 9 V 1878) — Zawieszenie dzwonu, Unia lubelska.
- Cherbuliez Victor*: La Peinture à l'Exposition Universelle. ("Revue des Deux Mondes", t. XXVIII, 15 VIII 1878) — Unia lubelska.
- Chesneau Ernest*: Exposition Universelle ("Le Moniteur Universel", 15 VIII 1878) — Unia lubelska.
- Clément Ch.*: Exposition Universelle: Beaux Arts. ("Journal des Débats", 2 V 1878) — Unia lubelska, Zawieszenie dzwonu.
- Depelchin P.*: Exposition Universelle de 1878. ("Le Monde", 16 VI 1878) — Unia lubelska.
- Fouquier Henry*: Exposition Universelle. ("Le Télégraphe", 23 V 1878) — Unia lubelska.
- Havard Oscar*: Exposition Universelle. ("La France Illustré", 26 X 1878) — Unia lubelska, Zawieszenie dzwonu.
- Lefort Paul*: Exposition Universelle. ("Gazette des Beaux Arts", t. XVIII, 1 VIII 1878) — Unia lubelska.
- Messire Jean*: Exposition Universelle. ("Le Soir", 28 VI 1878) — Unia lubelska, Zawieszenie dzwonu.
- Lafenestre Georges*: Salon de 1878. ("Le Moniteur Universel", 9 VIII 1878) — Unia lubelska.
- About*: Salon de 1880. ("Le XIX-ème Siècle", 24 V 1880) — Grunwald.
- The Athenaeum* (correspondance de Paris), London, 5-th June 1880, N. 2745, p. 733 — Grunwald.
- Bixiou*: Le Salon de Peinture. ("Le Gaulois", 30 IV 1880) — Grunwald.
- De Chennevières Ph.*: Le Salon de 1880. ("Gazette des Beaux Arts", t. XXII, 1 VII 1880) — Grunwald.
- Chesneau Ernest*: Salon de 1880. ("Le Moniteur Universel", 24 VI 1880) — Grunwald.
- Depelchin*: Salon de 1880. ("Le Monde", 13 V 1880) — Grunwald.
- Messire Jean*: Le Salon. ("Le Soir", 27 V 1880) — Grunwald.
- Mantz Paul*: Le Salon. ("Le Temps", 20 VI 1880) — Grunwald.

- Michel Emile*: Le Salon 1880. ("Revue des deux Mondes", t. XXXIX, 1 VI 1880) — Grunwald.
- S. B.*: L'art officiel sous la République. ("Gazette de France", 21 VI 1880) — Grunwald.
- X...*: Le Salon de 1880. ("Le XIX-ème Siècle", 2 V 1880) — Grunwald.
- Fourcaud*: Au Salon. ("Le Gaulois", 30 V 1881) — Grunwald.
- Darcel Alfred*: L'exposition des Beaux Arts à Rome. ("Gazette des Beaux-Arts", t. XXVII, 1 III 1883) — Hołd pruski.
- About*: Le Salon de 1884. ("Le XIX-ème Siècle", 31 V 1884) — Hołd pruski.
- Blanc C.*: Le Salon de 1884. ("Le Soir", 10 VI 1884) — Hołd pruski.
- De Boutarel P.*: Le Salon de 1884. ("Le Monde", 30 V 1884) — Hołd pruski.
- Champier Victor*: Le Salon de 1884. ("Le Moniteur Universel", 30 IV 1884) — Hołd pruski.
- Clément Ch.*: Exposition annuelle. ("Journal des Débats", 23 V 1884) — Hołd pruski.
- Duval Jobbé*: Le Salon. ("La Nation", 7 V 1884) — Hołd pruski.
- Fouquier Henry*: Le Salon de 1884. ("Gil Blas", 1 V 1884) — Hołd pruski.
- Fourcaud*: Salon de 1884. ("Le Gaulois", 30 IV 1884) — Hołd pruski.
- Havard O.*: Le Salon de 1884. ("La France illustrée", 21 VI 1884) — Hołd pruski.
- Houssaye Henry*: Le Salon de 1884. ("Revue des deux Mondes", t. LXIII, 1 VI 1884) — Hołd pruski.
- Mantz Paul*: Le Salon. ("Le Temps", 18 V 1884) — Hołd pruski.
- Meurville M.*: Le Salon. ("Gazette de France", 27—28 V 1884) — Hołd pruski.
- Le Salon de 1884.* ("Le Français", 9 V 1884) — Hołd pruski.
- Wolff Pierre*: Le Salon de 1884. ("Le Figaro", 30 IV 1884) — Hołd pruski.
- Z...*: Lettre Parisienne. ("Journal de Baugé", 10 V 1884) — Hołd pruski.
- Fouquier Marcel*: Le Salon de 1887. ("Le XIX-ème Siècle", 23 VI 1887) — Joanna d'Arc.
- Havard Oscar*: Salon de 1887. ("Journal Universel", 21 V 1887) — Joanna d'Arc.
- Lafage Paul*: Le Salon. ("Le Soir", 26 V 1887) — Joanna d'Arc.
- Lafenestre Georges*: Le Salon de 1887. ("Revue des deux Mondes", 1 VI 1887) — Joanna d'Arc.
- Mantz Paul*: Le Salon. ("Le Temps", 15 V 1887) — Joanna d'Arc.
- Marcello*: Salon de 1887. ("Le Télégraphe", 1 V 1887) — Joanna d'Arc.
- Meurville*: Le Salon. ("Gazette de France", 10 V 1887) — Joanna d'Arc.
- De Soudeilles Pierre*: Salon de 1887. ("Le Monde", 7 V 1887) — Joanna d'Arc.
- Wolff Albert*: Le Salon. ("Le Figaro", 30 IV 1887) — Joanna d'Arc.
- Hamel Maurice*: Exposition Universelle de 1889. ("Gazette des Beaux-Arts", 1 IX 1889) — Kościuszko pod Raclawicami.

MATEJKO I NIEKTÓRZY WSPÓŁCZEŚNI MU MALARZE POLSCY

LINIE CIENKIE OZNACZAJĄ OKRESY ŻYCIA MALARZY, LINIE GRUBSZE OKRESY ICH ARTYSTYCZNEJ DZIAŁALNOŚCI

1790—1830	1830—1840	1840—1850	1850—1860	1860—1870	1870—1880	1880—1890	1890—1900
1794	A. OLESZCZYŃSKI					1879	
1797	J. SUCHODOLSKI					1875	
1800	MICHAŁOWSKI		1855				
1800	W. K. STATTLER					1875	
1814	LESSER					1884	
1823		SIMMLER		1868			
1823		RODAKOWSKI					1894
1824		J. KOSSAK					1899
1826		KAPLIŃSKI			1873		
1828		LUSZCZKIEWICZ					1900
1828		LOEFFLER					1898
1830		LEOPOLSKI					1892
1831		GERSON					→ 1901
1832		H. PILLATI					1894
1833		GRYGLEWSKI			1879		
1836		KOTSIS			1877		
1836		ANDRIOLLI					1893
1837		GROTTGER	1867				
1838		MATEJKO					1893
1841		BRANDT					→ 1915
1846		W. PRUSZKOWSKI					1896
1847		M. GIERYSKI	1874				
1848		SIEMIRADZKI					→ 1902
1849		AL. GIERYSKI					→ 1901
1850		CHELMOŃSKI					→ 1914
1851		ST. WITKIEWICZ					→ 1915

MATEJKO I NIEKTÓRZY WSPÓLCZEŚNI MU MALARZE OBCY

LINIE CIENKIE OZNACZAJĄ OKRESY ŻYCIA MALARZY, LINIE GRUBSZE OKRESY ICH ARTYSTYCZNEJ DZIAŁALNOŚCI

1780—1830	1830—1840	1840—1850	1850—1860	1860—1870	1870—1880	1880—1890	1890—1900
1780	INGRES			1867			
1783	CORNELIUS			1867			
1789	H. VERNET			1863			
1797	DELAROCHE		1856				
1797	J. N. ROBERT-FLEURY					1890	
1798	DELACROIX			1863			
1805	W. KAULBACH				1874		
1810	GALLAIT					1887	
1815		H. LEYS		1869			
1815		MEISSONIER				1891	
1815		MENZEL					→ 1905
1826		PILOTY				1886	
1838				MATEJKO		1893	
1838				T. ROBERT-FLEURY			→ 1912
1839				(CÉZANNE)			→ 1906
1840				MAKART		1884	
1842				WERESZCZAGIN			→ 1904
1844				BENCZUR			→ 1920
1844				MUNKACSY			1900
1844				RIEPIN			→ 1930
1848				(GAUGUIN)			→ 1903
1848				SURIKOW			→ 1916
1851				BROŽIK			1900
1853				(VAN GOGH)		1890	
1853				(HODLER)			→ 1917
1859				(SEURAT)		1891	

PRZYPISY

I

Do str. 3.

L. B. Alberti (1404—1472) mówi w swym *Trattato della pittura*: ...*Dico compositione essere quella ragione di dipigniere, per la quale le parti si componono nella opera dipinta. Grandissima opera del pictore sara l'istoria; parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi sono i membri, parte de' membri sono le superficie* (str. 55 ed. G. Papiniego). — W innym jeszcze miejscu czytamy taką opinię o sztuce tematowej: *Ma poichè la istoria è summa opera del pictore, in quale del essere ogni copia et elegantia di tutte le cose, conviensi curare, sappiamo dipigniere non solo uno huomo, ma ancora cavalli, cani, et tutti altri animali et tutte altre cose degnie d'essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria, cosa qual ti confesso grandissima* (str. 94).

Opinię Matejki notuje Gorzkowski (III. 453) pod r. 1888.

Do str. 10.

Autorami 20 dużych obrazów historycznych są: J. Tintoretto (1512—1594), Leandro (1538—1623) i Francesco (1548—1591) da Ponte Bassano, Paolo Fiammingo, Domenico Robusti (1562—1637), Andrea Micheli detto il Vicentino (ur. 1539), Jacopo Palma il giovane († 1628), Fed. Zuccari (ur. ok. 1542, zm. 1609), Girolamo Gambarato (ur. ok. 1550), Giulio dal Moro (ur. ok. 1570), Giovanni le Clerc (malował w r. 1600), Antonio Vassilachi detto l'Aliense (1555—1629) oraz kilku bliżej nieznanym uczniom Pawła Veronese.

Warto zanotować tu studium M. Bersona: *Quelques mots sur un tableau inconnu d'Andrea Vicentino, représentant l'entrée d'Henri III, roi de Pologne et de France, à Venise en l'an 1574* (Rome 1892).

Do str. 15.

Vicentino (ryc. nr 8). Baldwin-Baudouin Comte de Flandre był proklamowany cesarzem Konstantynopola 9 maja 1204 (nie: 1203).

Do str. 22.

Odpowiednie zdania Diderota brzmią w oryginale (*Essais sur la Peinture*, Paris 1796, chez Fr. Buisson):

Un tableau avec lequel on raisonne, qui met le spectateur en scène et le mêle avec ses acteurs, et dont enfin l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau.

Vous me direz qu'il est faible de couleur... D'accord!... Qu'il est sourd et monotone... Cela se peut. Mais il touche, mais il arrête; et que m'importent tes passages de tons savans, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid? la peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin (str. 199—200).

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord: tu recréeras mes yeux après, si tu peux (str. 72—73).

Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs que tu prendes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve: c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande (str. 83).

Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin! (str. 84).

...Le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre... Le peintre du genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder... (str. 84).

A. J. Dezallier Dargenville (1680—1765):

L'histoire est le plus noble objet de la peinture, le plus instructif, et celui qui demande le plus de connaissances.

La Font de Saint-Yenne: Le peintre historien est seul peintre de l'âme... Les autres ne peignent que pour les yeux (Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France — 1747).

J. L. David w mowie swej z 1791 r. — powiedział: "Sztuka osiąga swój cel nie przez to, że bawi oko. Przykłady bohaterstwa i cnót obywatelskich mają elektryzować dusze ludu i budzić chęć poświęcenia się dla ojczyzny".

J. G. Sulzer (zm. 1779, autor dzieła p. t.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771 do 1774), teść A. Graffa — taką wyraził opinię: "Obraz nie o wiele więcej wart niż mebel, jeśli tylko oku sprawia przyjemność".

Joseph Joubert (1754—1824) określił rzecz w sposób jeszcze bardziej dosadny: *Artiste, si tu ne causes que des sensations, que fais-tu avec ton art qu'une prostituée avec son métier et le bourreau avec le sien ne puisse faire aussi bien que toi? S'il n'y a que du corps dans ton oeuvre et qu'elle ne parle qu'aux sens, tu n'es qu'un ouvrier sans âme, et n'as d'habile que les mains.*

Prosper Haussard radzi: "Préférer l'artiste penseur au naturaliste, le sentiment à l'imitation, l'âme à la main" (*Salon de 1843*, "Le National" 15 III 1843).

Do str. 24.

Klasycyzm i romantyzm. — Victor Hugo w przedmowie swej do *Marion Delorme* konstatuje krótko: *Les misérables mots à querelle, classique et romantique, sont tombés dans l'abîme de 1830... l'art seul est resté.*

Les romantiques furent encore plus classiques qu'ils ne croyaient (Marcel Desbiens: "Romantisme", *Cahiers de la Quinzaine*, 1930, p. 109).

Opinie Ingesa cytuje L. Rosenthal (*La Peinture Romantique*) p. 324—5, p. 117.

Na temat pojęcia i określenia romantyzmu por. zwłaszcza dwie prace: Al. Łuckiego: "Rozwój teorii romantyzmu we Francji" (Kraków 1919), gdzie autor omawia jedenaście różnych definicji romantyzmu, oraz W. Husarskiego *Le Style Romantique* (Paris 1931), o stylu romantycznym w sztukach plastycznych.

Do str. 25:

Autorami obrazów batalistycznych i historycznych w *Musée de Versailles (La Galerie des Batailles)* są: A. Scheffer (1837), Steuben (1837), Schnetz (1837), H. Vernet (1828 i 1836), E. Delacroix (1837), C. P. Larivière (1837, 1838, 1839 i 1841), H. Scheffer (1837 i 1843), Féron (1837), Evariste Fragonard (1836), F. E. Picot (1838), Fr. Gérard (1810 i 1817), J. F. Heim (1836), P. Franque (1842), J. Alaux (1836, 1837, 1838 i 1839), E. Devéria (1837), Aug. Couder (1836 i 1837), J. B. Mauzaisse (1837), F. H. Philippoteaux (1844), F. Bouchot (1837), H. Schopin (1837). Daty podane przy nazwiskach oznaczają datę powstania obrazu, wzgl. wystawienia go w Salonie.

Do str. 28.

Histoire de l'Art Moderne en Allemagne par le Comte Athanase Raczyński, t. I—III, Paris, chez Jules Renouard, libraire, 1836—1841.

Toż samo w języku niemieckim: *Geschichte der neueren deutschen Kunst von Ath. Grafen Raczyński, aus d. franz. übers. von Friedr. Heinr. von der Hagen*. 3 Bde, Berlin, 1836—1841.

W III t. zamieścił Baron v. Rumohr rzecz pt.: *Ueber den Einfluss der Litteratur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen* (str. 371—382).

Do str. 29.

Hippolyte-Paul Delaroche 1797—1856. *The Wallace Collection* w Londynie posiada z jego prac:

Edward V and the Duke of York in the Tower (Les Enfants d'Edouard) — 1831.

The Virgin and Child (La Vierge au Léopard) — 1844.

Joan of Arc in Prison — 1825.

The Temptation of St. Anthony.

Cardinal Mazarin's last sickness — 1830.

The State Barge of Cardinal Richelieu on the Rhone — 1829.

A Mother and Children (Les Joies d'une Mère — L'Amour Maternel) — 1843.

A Child learning to read (La Jeunesse de Pic de Mirandole) — 1848.

The Saviour on the Steps of the Temple (Le Christ Protecteur des Affligés).
Joan of Arc in Prison (Le Cardinal Winchester interrogeant Jeanne d'Arc en prison).
The Alchemist.

Death of the Duke de Guise (L'Assassinat du duc de Guise) — 1832.

Delaroche — czytamy w katalogu tej Galerii: he exercised a disastrous influence upon modern art by introducing the stage-dramatic painting which overran Europe, especially England and Germany.

National Gallery posiada jego: *The Execution of Lady Jane Grey;*
Bridgewater House: Charles I insulted by the Parliament Soldiers;
Stafford House: Stafford going to the Scaffold.

W r. 1858 i 1870 wystawiane były utwory Delaroche'a w Tow. Przyjaciół Sztuk P. w Krakowie — jakie? W archiwum Tow. brak co do tego danych. — W zbiorach Matejki zachowała się akwarela Delaroche'a, którą reprodukuje. Dziś znajduje się ona w Domu Matejki. W Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie jest kopia olejna obrazu pt. "Śmierć Elżbiety, królowej ang.", malowana przez Wł. M. Niewiarowicza.

W Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie jest jego pędzla *Portret Adama Jerzego ks. Czartoryskiego (1770—1861)*, prezesa Rządu Nar. w r. 1831. Jak informuje S. S. Komornicki w publikacji pt.: "Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie" (1929) — "jest to zapewne szkic wstępny do wielkiego portretu... malowanego przez tegoż artystę, a znajdującego się w zbiorach ks. Witolda Czartoryskiego w Pełkiniach".

W Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu znajduje się jako depozyt Galerii Raczyńskich duży obraz Delaroche'a pt.: "Pielgrzymi w Rzymie" (zamówiony u artysty 1836, a wykończony przez niego 1842).

St. Kiernicki — "Słowo o sztuce malarskiej w naszych czasach" (Kraków 1884) — pisze:

"Obraz historyczny — ten przenosi nas do wielkich dziejowego znaczenia chwil, do epok dawnych i jest niejako żywą kartą dziejową, a mającą ogromne znaczenie. Z wpatrywania się w obraz historyczny więcej nieraz odnosimy korzyści umysłowych, niż gdybyśmy przeczytali całe dzieło historycznej treści. Płótno historyczne zrozumie każdy, nawet i prostakowi wbija się w pamięć, podczas gdy studium książkowe nie dla wszystkich jest zrozumiałym" (str. 4).

Jest to bardzo spóźniony (niemal o pół wieku!), ale bardzo żywy i wyraźny oddźwięk poglądów Delaroche'a w Polsce.

Do str. 33.

Eh! Mon Dieu! ayons le courage de l'avouer, la France, au fond, n'aime pas la peinture... En France, au contraire, ce qu'on aime dans la peinture, c'est précisément ce qui n'est pas la peinture; ce que l'on cherche dans un tableau, c'est l'esprit, la pensée, l'intention... Ch. Blanc: Histoire des Peintres français au XIX-e siècle — 1845, str. 10 (Rosenthal, p. 235).

Do str. 34.

J. Meier-Graefe: Delacroix (München) cytuje m. i. następujące zwierzenia E. Delacroix:

Je n'ai nulle sympathie pour le temps présent; les idées qui passionnent mes contemporains me laissent absolument froid; toutes mes prédilections sont pour le passé...

Si je ne suis pas agité comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi...

Do str. 37.

O Delacroix w Polsce. — "Ocenienie utworów Eugeniusza Delacroix", artykuł P. Mantza z pisma "Artiste" (15 I 1850) w przekładzie na język polski Włodzimierza Wolskiego, przyniósł czytelnikom (w tomie I, cz. II, str. 81—85) wydawany przez Podczaszyńskiego "Pamiętnik Sztuk Pięknych — Zbiór wiadomości potrzebnych i pożytecznych miłośnikom i zwolennikom sztuki, rysunkami objaśniany, ze szczególnym względem na rzeczy krajowe" (Warszawa 1850—1854).

Błędy rysunkowe Delacroix. — Koloryt obrazów Delacroix sprawia, że nawet kardynalne błędy rysunkowe (niekonsekwencje i przeoczenia) zostają przez widza zazwyczaj nie zauważone, tak jak bywały nieraz nie zauważone przez samego artystę. Na ten temat cytuje J. Meier-Graefe (str. 79—80) ciekawą historię z *Causeries sur les Artistes*, które swego czasu ogłosił Jean Gigoux:

Tout le monde peut voir à Versailles son "Entrée des Croisés à Constantinople" (obraz ten, reprodukowany na str. 35 niniejszej książki, znajduje się obecnie w Galerii Louvre'u). *Dans cette grande toile toutes les figures sont à leur place, et il semble qu'elles y respirent l'air à pleins poumons. Vous diriez une fenêtre ouverte sur le passé. Vous voilà transporté comme par enchantement sur le Bosphore; vous voyez la ville avec ses rues étroites et blanches; au premier plan un de ces rudes Croisés maltraite un sénateur, peut-être le Paléologue lui-même: le vieillard se cramponne aux colonnes de porphyre: une femme à genoux implore la clemence de ce brutal: à droite, voici les guerriers à cheval: tout cela est superbe de vie et de couleur: mais le Croisé qui renverse le vieillard en robe violet et or montre-t-il son dos ou sa poitrine? Ne me fiant pas à mon seul jugement, j'ai consulté des artistes et des amateurs, nul ne pu me répondre. Le maigrin que je citais plus haut est dans les mêmes conditions vagues, si bien que Ricourt, grand partisan de Delacroix, répondit plaisamment à quelqu'un qui lui demandait: "Est-ce une poitrine ou un dos?" — Ricourt, dis-je, répondit: "Ni l'un ni l'autre, c'est de la peinture!"*

Delacroix était le premier à convenir de ces choses, mais il n'en riait point. Un jour que mon ami Français (uczeń Gigoux a przyjaciel Delacroix) faisait une lithographie d'après la "Barque de Don Juan", il pria Delacroix de venir voir son travail. Celui-ci, affligé outre mesure en voyant froidement les défauts de son tableau, lui dit: "Que voulez-vous que je fasse à présent! Voilà une épaule de profil sur une poitrine de face! Voici un homme qui meurt de faim au milieu de l'Océan et je l'ai fait gras et bien portant! C'est insensé! Comment ai-je pu faire cela?" Français lui dit: "Est-ce que vous ne pourriez pas y retoucher un peu?" — "Y retoucher? Il y aurait trop à faire. J'avais la fièvre de la production dans ce moment-là. Que voulez-vous? Faites comme vous pourrez. Est-ce que Audran a copié Le Brun littéralement? Il l'a recalé. Eh bien, recalez-moi aussi!"

Lasalle-Bordes pisał o Delacroix: *Il n'était pas content lorsqu'il s'examinait: mais lorsqu'il se comparait, c'était différent...*

Tym, którzy w dziełach twórców tego pokroju co Delacroix czy Matejko, nie widzą nic więcej poza błędami rysunku lub kolorytu, należałoby przypomnieć słowa Mickiewicza (z *Ksiąg Pielgrzymstwa*): "...Łatwo widzieć niedostatki, a trudno zalety. Jeśli na obrazie jest plama czarna, albo w obrazie dziura, tedy lada głupi postrzeże je; ale zalety obrazu widzi tylko znawca!"

Do str. 45.

Henri J. A. Baron Leys. — Działalność jego reprezentuje w Galerii Brukselskiej 26, a w Antwerpii 37 prac.

Ważniejsze prace w Brukseli (prócz *Rétablissement du Culte* i *La Furie Espagnole à Anvers*): *La Proclamation des édits de Charles-Quint à Anvers*, szkic do obrazu, malowanego w r. 1859, który znajduje się w Baltimore; projekty kompozycji dla sali ratuszowej w Antwerpii (1863): *Le Serment de Joyeuse Entrée de l'archiduc Charles d'Autriche — L'Admission à la bourgeoisie d'Anvers de Battista Palavicini de Gênes — Marguerite de Parme remettant les clefs de la ville aux magistrats d'Anvers — Le Bourgmestre Van Ursele remettant à l'échevin Van Spangen le commandement de la garde bourgeoise*. Salę tę miało zdobić prócz 6 kompozycji historycznych, 12 portretów książąt Brabantu.

W Antwerpii: *Réception de Rubens à la Corporation des Arquebusiers; Déroute du Duc d'Anjou à Anvers; Entrée du Duc d'Anjou à Anvers*; osiem portretów historycznych dla sali ratuszowej, oraz kilka innych, współczesnych. — *The Wallace Collection* w Londynie posiada 3 jego prace.

H. br. Leys był uczniem Akademii w Antwerpii, swego szwagra F. de Braekeleer'a, a w Paryżu Eug. Delacroix. Ulegał kolejno wpływom romantyków francuskich, mistrzów holenderskich XVII wieku i prymitywów niemieckich.

Do str. 46.

Edouard de Biefve. — W Brukseli jest jego szkic do obrazu pt.: *Établissement du Conseil d'État dans les Pays-Bas*, a w Antwerpii szkic do brukselskiej kompozycji: *Le Compromis des Nobles en 1566*. Z innych jego prac najgłośniejsze były: *Le comte Ugolin dans la tour de la faim à Pise* (1863), oraz *La Belgique fondant la Monarchie* (1853). Był uczniem w Akademii Brukselskiej Paelincka, pozostawał pod wpływem P. Delaroche'a i L. Gallait'a.

Treść obrazu: "Kompromis (wzgl.: Konfederacja Szlachty" wyjaśnia katalog Galerii Brukselskiej w następujących słowach: *C'est dans une réunion tenue à Bruxelles chez le comte de Culembourg... qu'une vingtaine de gentilshommes de Pays-Bas arrêrèrent, probablement le 29 novembre 1565 (katalog galerii w Antwerpii podaje: 1566), le projet de réunir toute la noblesse des provinces en une "noble compagnie" en un "compromis", en une confédération analogue à celle des Huguenots. Les seigneurs s'engageaient, par un serment solennel, à s'opposer à ce que l'inquisition espagnole "ne fut reçue ni introduite en aucune sorte" et à se protéger mutuellement de leurs corps et de leurs biens*".

L. Gallait. — *Musée Royal des Beaux-Arts (Maîtres Modernes)* w Antwerpii posiada jego obraz: *Dernier hommage aux Comtes d'Egmont et de Horne*. — Galeria w Brukseli, prócz wielu portretów: *L'Abdication de Charles-Quint* (1841), *La Prise d'Antioche par les Croisés* (1843), *Jeanne la Folle* (1856), *La Peste de Tournai* (1882) i w. i., ogółem 94 prac. — Berlin: *Les derniers moments d'Egmont*. — Londyn, *The Wallace Collection: The Duke of Alva administering an Oath* (1855). — W r. 1837 otrzymał pierwsze zamówienia na obrazy do Galerii Wersalskiej: *Prise de Worms, Reddition de Spire et prise de Neustadt en 1644*.

"Abdykacja Karola V na rzecz syna Filipa II w Brukseli, 1555". Własnoręczna replika tego obrazu, wykonana dla króla Niderlandów Wilhelma II w r. 1842, znajduje się w *Staedelsches Kunstinstitut*, Frankfurt n. M.

Gallait był uczniem Ph. A. Hennequin'a (1762—1833) w Akademii Rysunków w Tournai, Akademii w Antwerpii, oraz A. Scheffera w Paryżu, gdzie potem nawiązał bezpośredni kontakt z Delarochem.

Wiertz: Fanfaronnades patriotiques de ceux dont les palettes sentaient à la fois le bitume rubénien et la poudre à canon...

Do str. 50.

R. Oldenburg - H. Uhde-Bernays, *Die Münchener Malerei im XIX Jh.*, t. II, str. 82.

Do str. 54.

Tytuły historycznych obrazów. — Lubowano się podówczas i u nas także w obszernych tytułach. Oto kilka przykładów: J. Suchodolski (1855): "Stefan Czarniecki w wojnie ze Szwedami przepływa z hucem jazdy wpław odnogę morską pod wyspą Alsen w roku 1658". — J. Simmler (1858): "Więzienie Katarzyny Jagiellonki z jej małżonkiem Janem, księciem Finlandzkim i małym Zygmuntem, później królem polskim, w zamku grypscholmskim". — Fl. Cynk (1859): "Święta Jadwiga, księżna śląska, przy znalezionym ciele syna swego Henryka Lignickiego na pobojowisku pod Lignicą". — Wreszcie Walery Eliaz (1861): "Św. Wojciech z bratem swym Radzynom i towarzyszem Benedyktem, nauczając wiary chrześcijańskiej, zamordowany został przez Prusaków za poduszczeniem kapłana pogańskiego 997 roku 23 marca..."

Nie brak takich tytułów u Matejki i to nie tylko we wcześniejszej epoce jego twórczości! Np.: "Niespodziewane zjawienie się Światopełka pomorskiego w roku 1227 w pośród książąt obradujących nad sposobem zgubienia jego w Gąsawie, niedaleko Żnina" (1866). — "Wacł. Wilczek z Czeszowa podczas obrony klasztoru oo. benedyktynów w Trzebicach na Morawie, przeciw królowi węgierskiemu Maciejowi Korwinowi w roku 1468" (1876). — "Zabicie Andrzeja Tenczyńskiego w kościele św. Franciszka w Krakowie 16 lipca 1461 roku przez tłum mieszczan krakowskich, podburzonych przez Klimunta" (1879). — "Przysięga króla Jana Kazimierza w kościele lwowskim w imieniu kraju złożona o uwolnieniu ludu z poddaństwa, gdzie król obiera Matkę Boską za Królową kraju polskiego" (szkic z r. 1885). — "Hetman Stanisław Żółkiewski stawiający cara Wasyla Szujskiego na sejm w Warszawie wobec króla Zygmunta III i Władysława IV jako przysięgłego cara moskiewskiego" (1892 rok!).

Podobne tytuły, budzące dziś uśmiech pobłażania, jeśli nie zdumienia, były rzeczą konieczną wobec skomplikowanej nieraz treści historycznych obrazów. Były one niejako tym samym, co drukowane programy dla utworów symfonicznych tzw. muzyki tematowej.

Do str. 59.

Kompozycja Dietza, po zniszczeniu fresku, została powtórzona w mozaice. Niestety, jak komunikuje Universitäts-Bauamt w Monachium (list z dnia 4 VIII 1938), z mozaiki tej nie można (?) sporządzić fotograficznego zdjęcia.

Maximilianeum, Monachium. Autorami obrazów batalistycznych i historycznych są: Karl v. Piloty, M. Echter, F. Dietz, H. i A. Spiess, E. Seibertz, Al. Cabanel (Paryż), A. Müller (1862), G. Richter (1872), K. Otto, W. v. Kaulbach, G. Hiltensperger (1865 i 1868), G. Conröder, J. Schraudolph (1859), F. Gunkel, W. Hauschild, E. Deger, J. Köckert (1864), F. Kaulbach (1861), E. Schwoiser (1862), Ph. Foltz (1863), A. v. Raumberg (1865), A. Kreling, J. Schnorr v. Carolsfeld (1869), Ferd. Piloty (1861), malarz rosyjski Al. Kotzebue (1862), Albr. Adam (1862), F. Pauwels (1864), Eng. Hess (1861), Peter Hess (1853), Fr. Pecht. — Daty oznaczają rok wykonania obrazu. Jak widać z powyższego, większość tych malowideł powstała w latach 1853 do 1872. Matejki "Batory" powstał w r. 1871, a "Rejtan" w 1866... — Por. *Verzeichnis der Gemälde und Statuen des K. Maximilianeum, mit der Gründungs-Urkunde als Anhang* (München 1908, II wyd. 1930).

Matejko zwiedził galerię obrazów historycznych Maximilianeum w Monachium w r. 1870, w przejeździe do Paryża. Wspomina o tym w liście do żony z dnia 16—17 VI 1870 r., pisanym

z Paryża: "W Monachium zatrzymałem się tylko dla wypoczynku, przy czym zwiedziłem, choć nie ze wszystkim, Muzeum Maksymiliańskie nowo otworzone. Znalazłem tam rzeczy, jakich nie łatwo widzieć gdzie indziej można, dla samego tego muzeum warto posiedzieć dłużej niż dzień jeden!"

Do str. 66.

Karl Wurzinger, Historienmaler — tytuł obrazu (malowanego w Rzymie 1856): "*Ferdinand II, weist die unter der Führung Andres Thonrädels bis in das Vorgemach des Kaisers an-dringenden protestantischen Bürger von Wien mit ihrem Begehren um Unterzeichnung der die Religionsfreiheit gewährleistenden Akte zurück, während ein unerwartet aus Krems angelangter Trupp Kürassiere von Dampieres Regimente unter Kommando des Arsenalhauptmannes Saint-hiller im Burghofe einrückt (11 Juni 1619)*". — Por.: *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Führer durch die Gemäldegalerie, III Teil, Wien 1907*, str. 76, nr 159.

R. Muther, *Gesch. der Malerei im XIX Jh.* (München 1893), t. I, str. 424. — H. Focillon: *La Peinture au XIX-e et XX-e siècles* (Paris 1928), str. 120.

Do str. 67.

Raffaele Giannetti (ur. 1837, zm. 1915) należał w latach 1860—1890 do tych włoskich malarzy, którzy utrzymywali najżywszy kontakt z zagranicą i znani byli w całej Europie. W roku 1863 wystawił w Rzymie obraz pt. *Bernabò Visconti ed i messi di Innocenzo VI*, za który został wygnany z państwa papieskiego. W r. 1864 wystawił w Wenecji kompozycję: *Vettor Pisani liberato dal carcere*, za którą powołano go na członka Akademii Weneckiej. Następnie bawił w Paryżu, studiował u Couture'a, zbliżył się do kół związanych z Delarochem. W Paryżu namalował obraz: "Benvenuto Cellini i Franciszek I", który nabył król bawarski. W r. 1872 na konkursie fundacji Querini-Stampalia w Wenecji otrzymał pierwszą nagrodę za reprodukowany tu obraz: *Giovanni Barbarigo che libera la regina d'Ungheria*, który w 1873 r. był wystawiony w Wiedniu. Podróżował po całej Europie. W Londynie królowa Wiktoria zakupywała jego obrazy. W r. 1923 w Palazzo Rosso w Genui zorganizowano wystawę retrospektywną jego dzieł.

Sztuka włoska a literatura. Wydatny wpływ literatury na włoskie sztuki plastyczne, a w szczególności na rzeźbę, stwierdza Silvio Vigezzi w dziele pt.: *La scultura italiana dell' Ottocento* (Milano, Ceschina, 1934).

Do str. 68.

R. P. Bonington (1801—1829). Następujące jego prace w *Wallace Collection* w Londynie: *Francis I and Marguerite de Navarra* (1827), *Henri III and the English Ambassador*, *Henri IV and the Spanish Ambassador*, *Charles V visiting Francis I after the Battle of Pavia ("Death of Leonardo da Vinci")* akw.

Do str. 70.

W. Nikolskij, *Istoria Russkawo Iskusstwa* (Berlin 1923), str. 155 i n.

W. J. Surikow (1848—1916) w malarskiej swej twórczości szedł w porównaniu z Matejką drogą wprost przeciwną: nie od idei do jej wyobrażenia, jak to robili np. także wszyscy "Pieredwiżniki" — lecz na odwrót; W. Nikolskij ("Istoria Russkawo Iskusstwa", str. 203) opowiada,

że pomysły epicznych dzieł Surikowa powstawały na tle zupełnie drobnych i pozornie nie znaczących obserwacji z życia codziennego. I tak pomysł namalowania "Poranka strzeleckiej kazi" powstał w nim skutkiem przypadkowego zauważenia refleksów palącej się świecy na białej rubaszce; pomysł "Bojaryni Morozowej" nasunął mu się na widok wrony z oderwanym skrzydłem, siedzącej na śniegu. Każda idea wiązała się u niego najściślej, niejako zlewała się z pierwiastkami czysto malarskimi. Na dnie jego duszy drzemała intencja "opiewania dawnej przeszłości" — a pobudliwa malarska wyobraźnia dawała mu impuls do urzeczywistnienia tej intencji.

Do str. 72.

Riepin i Matejko.

Opis tej uroczystości, mało komu znanej, podaje "Słowo Polskie" (Lwów), w Nrze 14 z dnia 9 stycznia 1909 r. Czytamy tam: "Obchód Matejkowski w Petersburgu. Przed kilku dniami podaliśmy wzmiankę o obchodzie Matejkowskim w Petersburgu. Według szczegółowych wiadomości, które obecnie nadeszły, uroczystość odbyła się jak następuje:

Petersburska Akademia Sztuk Pięknych uczciła pamięć Jana Matejki w dniu 2 stycznia (1909). Uroczystość odbyła się w gmachu Akademii, w sali Tycyana, wypełnionej publicznością. Dla złożenia hołdu pamięci wielkiego malarza, stawili się wszyscy profesorowie wyższej szkoły sztuk pięknych z rektorem Beklemiszewem na czele, literaci, artyści-malarze i artyści, liczni przedstawiciele kolonii polskiej, wszyscy uczniowie wyższej szkoły sztuk pięknych i wielu przedstawiciele inteligencji petersburskiej. Na zebraniu między innymi byli obecni prof. Karejew i Pantielejew, poseł Bobrinskij, Ginsburg i inni.

Posiedzenie otworzył profesor Ciagliński, powitany burzą oklasków. Profesor charakteryzował artystyczną działalność Matejki, ilustrując swą mowę rzucanymi na ekran reprodukcjami dzieł zmarłego artysty. Pierwszy obraz — był to portret Matejki; dalej przed oczami widzów przesunął się cały szereg obrazów historycznych, przedstawiających wielkie i smutne chwile historii polskiej. Nakoniec zjawiły się niewykończone ilustracje do historii kultury w Polsce.

Kończąc mowę Prof. Ciagliński pokazał jeszcze raz portret Matejki, dodając: oto autor wszystkich tych arcydzieł. Widzowie, wśród niemilkających oklasków, powstali z miejsc, oddając cześć artyście.

Następnie rektor wyższej szkoły sztuk pięknych Beklemiszew przeczytał dwa telegramy, otrzymane przez petersburską Akademię z Krakowa: od Towarzystwa miłośników sztuki i od krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Słuchacze przyjęli telegramy oklaskami.

Wśród oklasków wystąpił na katedrę profesor Riepin i odczytał wspomnienia z pogrzebu Matejki. Prof. Riepin charakteryzował zmarłego artystę, jako gorącego patriotę i wierzącego entuzjastę, który dał swemu narodowi w najbardziej trudnej dla tego narodu chwili, szereg ilustracyj dawnej potęgi Polski. Mowę swą prof. Riepin zakończył: "Jan Matejko był artystą-rycerzem w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu".

Publiczność nagrodziła Riepina długo niemilkącymi oklaskami".

Przedław Smolik ogłosił w nrze 33 "Wiadomości Literackich" (7 VIII 1938), w przekładzie na język polski, listy Riepina, wyjęte z niedawno opublikowanych jego pamiętników pt. "Dalekie i Bliskie" — listy, które są szczerym, ale nie bezkrytycznym hołdem, złożonym Matejce.

Stawiając sobie za zadanie "stworzenia socjalistycznego i proletariackiego realizmu" — dzisiejsza Rosja sowiecka rzuca hasło: "trzeba uczyć się u Riepina" (A. A. Fiedorow-Dawydow: *Realizm w ruszkiej żiwopisi XIX wieka*, Moskwa 1933, Ogir-Izogir).

II

Do str. 77.

Materiały do biografii i charakterystyki osobowości Matejki. — Głównym źródłem biograficznym, ale wysoce zawodnym, bo często nieściśłym, źródłem mętym i bałamutnym, są 3 prace Mariana Gorzkowskiego: I. "O artystycznych czynnościach JM., poczynwszy od lat jego najmłodszych, to jest od roku 1850 do końca roku 1881" (Kraków 1882). II. "JM., epoka lat jego najmłodszych, uzupełniona (!) trzema portretami..." dwa wydania: Kraków 1895 i 1896). III. "JM., epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu" (Kraków 1898).

Z tych trzech książek ostatnia, licząca 607 stron druku, została wycofana z obiegu zaraz po jej wydaniu; w tekście cytuję ją jako: "M. G. III".

"Dziennik" M. Gorzkowskiego, miejscami niezwykle, wprost do śmieszności drobiazgowy, przeładowany często szczegółami całkowicie podrzędnego znaczenia — zdumiewa nieraz swoim serwilizmem autora wobec Matejki. Z książki tej widać, że M. Gorzkowski był nie tyle przyjacielem artysty, ile raczej osobistym jego sekretarzem. Matejko nie umiał obejść się bez jego praktycznej usłużności w zakresie najrozmaitszych drobnych spraw i potrzeb codziennego życia; ulegał też niejednokrotnie jego wpływowi, zwłaszcza że sam żył zawsze w innym, wyższym świecie i mało orientował się w faktach, prądach i zagadnieniach bieżących. Wpływu tego jednak nie można nazwać korzystnym.

To wszystko, co Gorzkowski wypisuje pod adresem człowieka tej miary, tej kultury, co Wł. Łuszczkiewicz, rzuca nader ujemne światło zarówno na samego autora "Dziennika", jak i na wartość najrozmaitszych jego opinii i informacji.

Poza tym M. Gorzkowski, jako usłużny autor wielu drukowanych objaśnień do niektórych większych obrazów Matejki, wyświadczał mu niedźwiedzią zaiste przysługę — treścią i reklamarskim tonem owych objaśnień, które, tłumaczone (niestety! i to jak!) na języki obce, ośmieszały i wprost kompromitowały naszego artystę w oczach kulturalnych cudzoziemców, a nie przynosiły też zaszczytu krakowskiej Szkole Sztuk P., gdyż Gorzkowski podpisywał się zazwyczaj wyraźnie jako jej sekretarz.

Nie był także Gorzkowski dobrym duchem Matejki, jeśli idzie o jego wpływ na stosunek artysty do własnej małżonki, Teodory.

Oto co pisze na ten temat dr Gustaw Groeger w artykule pt.: "Nieznane listy żony JM., Teodory. W dniu uroczystości stulecia urodzin Matejki" ("Kurier Poranny" 30 IX, Warszawa 1938):

"...Sąd o złym od początku pożyciu małżeńskim niedobranej pary powstał głównie na podstawie szeregu wzmianek i uszczypliwych uwag, które umieścił w swych pismach biograficznych o Matejce jego długoletni sekretarz osobisty i codzienny prawie gość w domu Matejków i nieodstępny towarzysz, Marian Gorzkowski. Wiadomą jest jednak dziś już rzeczą, a ściśle badania krytyczne ustaliły to ponad wszelką wątpliwość, że wiadomości podawane przez Gorzkowskiego, a szczególnie te, dotyczące życia rodzinnego i prywatnego Jana Matejki — należy brać i oceniać bardzo krytycznie, że należy je ściśle kontrolować i sprawdzać, gdyż wszelkie zapiski Gorzkowskiego zawierają dużo jego osobistej tylko fantazji, dużo nieściśłości i subiektywizmu oraz często podsuwają jako poglądy, myśli i uczucia Matejki — tylko własne poglądy, myśli i pragnienia samego Gorzkowskiego. Nadto wiadomym jest, że Gorzkowski nie odznaczał się zbyt wielkim taktem, ani nie celował dyskrecją, a do żony Matejki odnosił się nawet z wyraźną animozją i uprzedzeniem".

Monografia Matejki pióra St. Tarnowskiego, choć pod niejednym względem dziś przestarała, zawiera wiele materiałów biograficznych wprost z pierwszej ręki i pozostanie na zawsze przepyszną, może nawet nigdy nie dającą się zastąpić książką o twórcy "Grunwaldu", książką napisaną wnikliwie, z ogromnym literackim talentem, z przyjaźnią dla wielkiego artysty, ale ze zmysłem krytycznym, z taktem i umiarem, z wielką godnością. Tarnowski przyjaźnił się w późniejszych latach z Matejką, nieraz odwiedzał go w pracowni, a pomimo znanej drażliwości artysty, potrafił zawsze, nawet za jego życia, wyrazić szczerze swą opinię słowem czy drukiem. Obcował on z Matejką *inaczej* niż Gorkowski, w *innej* sferze...

Bezdładnie rzucone na papier i spisane chaotycznie — co przyznaje sam autor — "Wspomnienia o Matejce" I. Pawłowicza Jabłońskiego (w tekście cytuję je jako: "I. P. J."), są wprost nieocenionym źródłem do zaznajomienia się z pierwszą, młodocianą epoką życia Matejki. I. P. Jabłoński był kolegą Matejki w szkole krakowskiej i w akademii monachijskiej; we "Wspomnieniach" swych pisze o nim z szacunkiem, ale nie wielbi go bezkrytycznie. Jako malarz, informuje świetnie, bo rzeczowo i dokładnie, o technicznych właściwościach Matejki. W porównaniu z tym, co daje I. P. Jabłoński, broszura M. Wawrzenieckiego ("Matejko, jego wizje i ich malarskie techniczne utrwalenie") informuje niedostatecznie.

Data urodzin Matejki: jest faktem nieprawdopodobnym, ale rzeczywistym, że aż po rok 1938 nikt nigdy nie usiłował sprawdzić (zrobił to raz A. Chmiel, ale mylnie), kiedy naprawdę urodził się Matejko. Nikt nie zadał sobie trudu zbadania tej kwestii na miejscu, w Krakowie, w urzędzie parafialnym św. Krzyża. Uczynił to dopiero prawnik, zamieszkały stale w Warszawie, sędzia apelacyjny dr Gustaw Groeger; stwierdził on ponad wszelką wątpliwość, że Jan Matejko urodził się dnia 24 czerwca 1838. Dokumenty daty urodzenia znajdują się w księdze chrztów parafii św. Krzyża w Krakowie. Wszelkie inne zatem daty jego urodzenia, jak 28 lipca, 30 lipca, 30 czerwca 1838 roku są błędne.

Biografia J. Matejki nie należy do tych celów i zadań, jakie sobie postawiłem w tym studium. Związek jej z twórczością artysty jest ogromnie luźny. Ważniejsze momenty uwzględniłem w tekście, o ile uważałem to za potrzebne dla podkreślenia bodźców zewnętrznych, wpływających na twórczość Matejki. Ponieważ jednak zarówno biografia pióra St. Tarnowskiego jak i przyczynki biograficzne M. Gorkowskiego są od dawna wyczerpane i ogółowi prawie niedostępne, podałem na str. 551 do 555 tej książki "ważniejsze daty i fakty z życia Matejki" w suchym zestawieniu chronologicznym — co ułatwi niewątpliwie orientację czytelnikowi. Oczywiście, ponieważ wszystkich danych biograficznych sprawdzić nie mogłem, podaję je "z z. b. i o." na odpowiedzialność obu cytowanych autorów.

Tablice synchronistyczne, podane na końcu książki, nie wymagają chyba żadnych objaśnień. Celem ich jest uplastyczyć czytelnikowi w sposób naoczny epokę, w której żył i działał Matejko. W systemie opracowania tych tablic wzorowałem się na tablicach zawartych w dziele: M. Deri, *Die Malerei im XIX Jh.* (Berlin 1919).

Do str. 78.

Wzrok J. Matejki. Artykuł prof. K. Majewskiego na ten temat ukazał się najpierw w czasopiśmie "Klinika Oczna" oraz w osobnej odbitce (Warszawa 1936). Autor, na podstawie 7 par okularów, zachowanych w Domu Matejki, stwierdza, że brak perspektywicznego zatarcia szcze-

gółów, przytłumienia jaskrawości barw na dalszych figurach i przedmiotach, oraz przeładowanie wielkich obrazów drobnymi szczegółikami, idzie w parze z krótkowzrocznością artysty, nieskorygowaną dostatecznie przez szkła wklęsłe, słabsze od stwierdzonego przedmiotowo stopnia *myopii*. Wówczas bowiem okuliści "obawiali się do pewnego stopnia pełnej korekcji krótkowzroczności". Okulistą Matejki był prof. Rydel.

Do str. 80.

Streszczenie teorii E. Kretschmera podaje Wł. Witwicki: "Psychologia" (Lwów-Warszawa) t. II, str. 332—349: Konstytucjonalizm Kretschmera.

J. Frostig w swej "Psychiatrii" (Lwów 1933, tom I, str. 85—88) podaje różne "typy usposobienia", jak: usposobienie cykloidne, schizotypiczne, schizoidne — a Matejkę zalicza do typu cyklotomicznego, bliżej tego nie motywując. Taka właśnie diagnoza struktury osobowości Matejki nie przemawia mi jednak do przekonania.

Popularną i doskonale napisaną broszurę o zagadnieniach osobowości ogłosił świeżo prof. S. Baley ("Osobowość", Lwów 1939, Licealna Biblioteczka Filozoficzna, t. 5).

Do str. 81.

Th. Ribot: "Psychologia uczuć" (Warszawa 1901), str. 436—485.

Do str. 82.

W. Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (Leipzig 1903), Bd. III, 628 i nast.

Do str. 83.

Paul de Saint-Victor (1827—1881): *L'art fini où la philosophie commence. Où l'écrivain pourrait prendre sa plume, le peintre doit laisser tomber son pinceau.*

Do str. 86.

"Ja nie mogę robić tak, jakbym chciał..." itd. — Z relacji J. Unierzyskiego, zięcia Matejki; Tarnowski, str. 466.

Do str. 88.

Th. Ribot: *Essai sur l'imagination créatrice*, IV-e éd. (Paris 1914), str. 93. — H. Ebbinghaus: *Grundzüge der Psychologie* (Leipzig 1913), II Bd., 460.

L. Klages: *Persönlichkeit, Einführung in die Charakterkunde* (Potsdam-Zürich 1928), str. 30 i nast.

Do str. 92.

Udział Matejki w paryskich wystawach. — Matejko 10 razy uczestniczył w wystawach paryskich Salonów (1865, 1870, 1874, 1875, 1880, 1884, 1887) wzgl. w wystawach światowych (1867, 1879, 1889). O tym, jak dalece Matejko odbiegał stylem swojego malarstwa od ówczesnej atmosfery artystycznej, jaką zwolna, ale systematycznie wytwarzali różni malarze-przodownicy, świadczy najlepiej poniższe zestawienie.

- Rok 1865: "Skarga" — równocześnie wystawiają w Paryżu swe prace, wzgl. występują na szerszą artystyczną widownię: Courbet, Millet, Puvis de Chavannes, E. Manet (*Olympia*), Degas — Burne Jones, Watts, Leighton, Alma Tadema.
- Rok 1867: "Rejtan" — Corot, Cl. Monet (*Femmes au jardin*), Cézanne (1868) — Jongkind i Böcklin (obaj od 1855).
- Rok 1870: "Unia lubelska" — Fantin-Latour, Pissarro (1872), Cézanne (*La maison du pendu*, 1873), Sisley, Watts, Rosetti.
- Rok 1874: "Batory" — Corot, Renoir, I Wystawa impresjonistów — Whistler, Herkomer.
- Rok 1875: "Zawieszenie dzwonu" — Puvis de Chavannes, Degas, Monet i Manet, Millais.
- Rok 1878: "Unia", "Zawieszenie dzwonu", Portret Wacława Wilczka — Bastien Lepage, Israëls (od 1855).
- Rok 1880: "Grunwald", Portret 4 dzieci — Puvis de Chavannes, Manet (*Chez le père Lathuile*), Monet (*Le givre*), Hodler (1879), J. Ensor (1881).
- Rok 1884: "Hołd pruski" — Puvis de Chavannes rozpoczyna dekorację Sorbony; powstaje *Société des Indépendants*; Cézanne (*Joueurs de cartes*) — Whistler, Sargent.
- Rok 1887: "Joanna d'Arc" — Seurat (*La grande Jatte*, 1886), Besnard; Gauguin na Martynice; Segantini, Van Gogh.
- Rok 1889: "Kościuszko pod Raławicami" — Sisley, Van Gogh, Toorop, Hodler, Klinger, Lewitan, Brangwyn.

Do str. 96.

Th. Ribot: *Essai* etc., str. 120—122.

Do str. 97.

Analogiczny pogląd wyraził także St. Witkiewicz w swej książce o Matejce (II wyd., str. 20).

Do str. 102.

List W. Gersona do Fr. Tepy — por. M. Treter: "Fragmenty korespondencji artystów polskich z Fr. Tepą" ("Lamus", Lwów 1910, str. 491).

Do str. 103.

Michał Grabowski zapytywał w "Tygodniku Petersburskim": "Czyliż Polacy, a w ogólności Słowianie, mamy smak własny, własne spojrzenie na naturę, na życie, na człowieka, odmienne od Romańskiego i Germańskiego szczepu?..."

Do str. 105.

Publikacje artystyczne i zabytkowe. — Donosząc o ukazaniu się "Wizerunków" Friedleina etc., pisze Podczaszyński w swym "Pamiętniku Sztuk P.": "Wiadomo, jak pożądaną i ważną

dla historycznego malarza jest rzeczą mieć wierne wizerunki królów, książąt i znakomitych historycznych osób; u jednego z tutejszych malarzy widzieliśmy prawdziwie zdumiewający zasób tego rodzaju materiałów" (str. 200). — Ponadto komunikuje: "Przygotowuje się do druku zbiór śpiewów ludowych Oskara Kolberga, zgromadzonych długą i niezmordowaną pracą. Lecz co dla malarza najbardziej przy tym będzie zajmującą rzeczą, to dodane do dziełka tego dosyć liczne ubiory ludu wiejskiego rozmaitych okolic kraju..." (tamże, str. 201).

Z innych publikacji, które ukazały się w tym czasie, a należały do bardzo popularnych, warto jeszcze wymienić takie, jak J. Łepkowskiego: "Starożytności i pomniki Krakowa" (Kraków 1847), L. Chodźki: *La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée* (Paris 1846—1847), oraz: F. M. Sobieszczańskiego "Wiadomości o sztukach pięknych w dawnej Polsce", liczne pisma treści zabytkowej J. Łepkowskiego i Wł. Łuszczkiewicza, J. Kremera i T. Żebrowskiego, E. hr. Tyszkiewicza, ks. S. Barącz, J. Mączyńskiego ("Kraków dawny i teraźniejszy", 1854), L. Łętowskiego ("Katedra krakowska na Wawelu", 1859), wreszcie, nieco później, A. Essenweina *Die mittelalterlichen Kunst-Denkmale der Stadt Krakau* (Leipzig 1869), etc. etc.

Równocześnie w głównych miastach polskich zaczyna się organizować mniejsze i większe wystawy zabytkowe, jak np.: "Wystawa starożytności i przedmiotów sztuki, urządzona w Pałacu hr. Aug. Potockich w Warszawie" 1856, "Wystawa starożytności polskich" w Krakowie 1858, oraz "Wystawa Starożytnicza lwowska", urządzona przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1861 we Lwowie.

Do str. 110.

S. Morawski zamieścił "Rozbiór krytyczny *Słownika malarzów polskich*" (Rastawieckiego) w lwowskim "Pamiętniku Literackim" 1850. — Krajoznawcze jego zasługi przypomniał dr Fr. Pajęczkowski w artykule pt.: "S. Morawski, zapomniany regionalista sądecki" ("Kurier Literacko-Naukowy", Kraków 1938, nr 15).

Do str. 115.

Projekty obrazów historycznych, opracowane przez S. Morawskiego, przypominają projekty 10 obrazów, które podał w swym traktacie *della nobilissima pittura* Michel Angelo Biondo (Venezia 1549). M. A. Biondo był z zawodu lekarzem, chirurgiem, ale ogłosił wiele książek na różne inne tematy, niewiele mające wspólnego z medycyną. M. i. wydał on np. rzecz pt.: *Angitia cortigiana, de la natura del cortegiano* (Roma 1540), gdzie podaje obfity wykaz rzymskich kurtyzan, wraz z ich biografią.

Jest on poza tym autorem jednego z pierwszych drukowanych dzieł, poświęconych fizjonomice: *Physiognomia, sive de cognitione hominis per aspectum, ex Aristotele, Hippocrate et Galeno* (Roma 1544).

Traktat *della nobilissima pittura*, przez długie czasy całkowicie zapomniany, odgrzebano w pile bibliotecznym dopiero w XIX w., jako pierwszy i najstarszy traktat wenecki z dziedziny teorii malarstwa. Projekty 10 obrazów nacechowane są w wysokim stopniu duchem czasu, charakterystycznym dla ówczesnej epoki weneckiego malarstwa — dlatego też zasługują na bliższą uwagę.

Por.: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg. V. Von der hochedlen Malerei, Tractat des Michel Angelo Biondo (Venedig 1549), übersetzt, mit Einleitung und Noten versehen von Alb. Ilg (Wien 1873).*

Do str. 118.

O ruchu artystycznym w latach 1837—1841 w Poznaniu informuje J. Powidzki w artykule swym pt. "Jak pisano w Poznaniu krytyki malarskie" (Kurier Poznański z dnia 2. X. 1938, Dział Kultury i Sztuki pod red. W. Noskowskiego). — Gen. Fr. Morawski zamieścił swe obszernie sprawozdanie "Z Wystawy obrazów w Poznaniu" w czasopiśmie "Przyjaciół Ludu" (1837, VIII, str. 38—375); R. Berwiński w "Tygodniku Literackim" (Poznań 1841, nr 27, str. 225—228, i nast. do nr 31, str. 263).

Do str. 122.

O niemowlęctwie artystycznej naszej kultury, jakie cechowało lata 60-te ubiegłego wieku, świadczą różne artykuły w ówczesnej prasie, zwłaszcza codziennej, a nawet osobne "publikacje". Do przedziwnych, wysoce naiwnych i rozbajająco humorystycznych produktów dobrej woli i chęci dopomożenia artystom-malarzom i licznym dyletantom, należy przede wszystkim istne *curiosum*, a mianowicie niewielka, dziś niezmiernie rzadka broszurka, która nosi taki tytuł: "Ukaziciel Malarstwa czyli Przewodnik dla artystów tej sztuki, skreślony przez Tomasza Chromińskiego (Sypniewicza)", Warszawa, w drukarni J. Psurskiego, ulica Aleksandria nr 2768 b, 1861 (16^o, str. 31). Oto kilka zdań z owego "Ukaziciela":

"...Umyśliłem napisać *Ukaziciela Malarstwa czyli Przewodnika* dla artystów tej sztuki, a mniemam, że w pracach i popędach ich znaczne przyniosę ulgi i jako przyjaciel usunę zawady, leżące na drodze ku niemu wiodącej" (str. 6). — "Co do farb, te dla zbyt znacznego kosztu, przez co malarstwo może upadać, nie kupują się gotowe, lecz trą się na flizie w domu, mianowicie przy dużych robotach, a następnie układają się w blaszanki szrubkowe albo w pęcherze" (str. 17). — "Obrazy niektóre bywają także wprost drukowane na płótnie farbami i te sprzedają się również cennie, po kilkaset złotych, a nawet do tysiąca i więcej za jeden obraz. Drukowanie to dotychczas praktykuje się za granicą. Inne obrazy są znów wysadzane muszlą podobną do perły i te są bardzo piękne i nawet kosztowne, mianowicie zwykle robione są w widokach okolic" (str. 20—21). — "Gatunki farb używanych w malarstwie są następujące: Biała—*krymerynserweis*. Czarna: sadze, albo kość słoniowa palona... ..Dzielią się one również co [opuszczony wyraz: do] dobroci na: francuskie, angielskie, drezdeńskie i inne — które w składach farb się sprzedają spisane" (str. 28—29).

Do str. 123—128.

Reprodukcje nr 87 do 89 wykonane zostały na podstawie nowych zdjęć, wykonanych z kartonów M. Stachowicza (rys. piórkiem i tuszem), które przechowuje Biblioteka Jagiellońska w Krakowie.

Reprodukcje tu zamieszczone są fragmentami kartonów, gdyż obejmują tylko właściwe sceny historyczne — przypominające pod względem kompozycji wcześniejsze utwory Matejki — a pomijają *gotyckie* obramienia wraz z tekstami.

Wszystkie 11 kartonów, przedstawiających dekorację Sali Jagiellońskiej, reprodukowałam w całości J. Dobrzycki ("Dzieje Almae Matris pędzla M. Stachowicza", Kraków 1925, druk bibliofilski, wykonany przez drukarnię W. L. Anczyca i Sp.).

Do str. 129.

Piotr Michałowski. — Kiedy się czyta niektóre ustępy w monografii M. Sterlinga (Warszawa 1932), można doprawdy nabrać mniemania, że Michałowski był... uczniem Bonnarda

i żarliwym członkiem grupy *École de Paris*, że po całych dniach czy wieczorach siedział w *Café du Dôme* na Montparnasia, gdzie wraz z towarzyszami swymi potępiał tych, co wzorują się na naturze, i wybrzydzał się wszelką tematowością...

M. Sterling zapewnia bowiem, że Michałowski — jakkolwiek prace jego cechuje "niezwykle proste, niemal realistyczne podejście (!) do tematu" (str. 55) — "nie dąży nigdy do naśladowania rzeczywistości, do tworzenia złudzeń" (str. 34), objaśnia, że "M... mógł 50 lat przed Witkiewiczem zniweczyć legendę tematu i wytłumaczyć, że istotą sztuki jest interpretacja artysty, a nie temat"; pracę swą o M. kończy M. Sterling taką charakterystyką artysty: "Był malarzem czystej krwi, dla którego interpretacja barwna była istotą zadania malarza i jego stosunku do rzeczywistości".

Tymczasem "istota stosunku jego do rzeczywistości", jeśli posłuchamy zwierzeń samego artysty i wymowy jego prac — była zupełnie inna.

W r. 1845, M. wspominając czasy swych studiów, pisze wyraźnie: "Kilkoletnie przypatrywanie się z *żądzą naśladowania* obeznało mnie z koniem..." Jak słusznie stwierdza Helena d'Abancourt de Franqueville ("P. Michałowski", ustęp z monografii w "Sztukach Pięknych", t. VII, str. 309): "...źródłem nauki dla niego najpewniejszym, najsugestywniejszym była *przyroda*, a w niej ustosunkowanie się zjawisk formy i światła". Liczne rysunki M. z natury, liczne studia anatomii podskórnej konia (z kolekcji Wentzla) przemawiają dość chyba wyraźnie za "naśladowaniem rzeczywistości". A oto znamieny urywek z listu artysty (Paryż 1846): "Co tylko tu widzę, w rodzaju robót mnie właściwych, jest biedne, *bez podobieństwa do natury*. To, co prawdziwą wartość pracy mojej nadać może: uczucie *piękna natury*... wydarte być nie może, jeżeli wytrwam..." etc. W tymże roku pisze artysta z Amsterdamu (o obrazach P. Pottera): "Jest to śmiały, szeroki sposób *oddawania szczegółów* bez ujmy całego efektu. Nikt tak nie pojmował *natury*, jak on — tej się odtąd będę trzymał wskazówki". Na temat galerii płócien historycznych w Wersalu — czytamy w liście z Paryża (1846): "Francuzom coraz bardziej schodzi na prawdziwym uczuciu piękności i *prawdy*. A ileż to w złocistym Wersalu mieści się brzydkich, niepoprawnych obrazów".

Jeśli zaś idzie o stosunek M. do tematowości, to o nim informuje nas chyba dostatecznie młodociany zamiar artysty "rozślawiania pędzlem chwały oręża polskiego" i snuty w marzeniach projekt "Sali Hetmanów" na Wawelu, a dalej, ogromnie obfity dział jego twórczości, oparty na epopei napoleońskiej i wreszcie takie, wielokrotnie przez M. opracowywane tematy, jak: Mohort (czterokrotnie), Bolesław Śmiały pod bramami Kijowa, Rewia W. Ks. Konstantego na Placu Saskim w Warszawie, Sobieski na koniu, liczne konne postacie rycerskie, szlacheckie i hetmańskie (z wieków ubiegłych), Czarniecki na białym koniu, Poniatowski, postacie Turków i żołnierzy szwedzkich, etc., etc.

Sprostowanie powyższe było tutaj o tyle rzeczą konieczną, że całe rasowo polskie malarstwo wyrosło w XIX w. na gruncie realizmu, że żaden z naszych artystów, uważanych za twórców narodowych, nie gardził przyrodą i miał do niej zawsze jasny i prosty stosunek, pomimo najrozmaitszych odmian indywidualnego stylu, pomimo różnicy stanowisk, programu, artystycznych aspiracji, żaden z nich także, ani Michałowski, ani Rodakowski, J. Kossak, Matejko czy Wyspiański — nie brzydził się tematem, bo każdy z nich chciał coś wyrazić i upatrywał w temacie najlepszy sposób czy środek do osiągnięcia właściwej sobie ekspresji. Kto rzecz usiłuje przedstawić inaczej, ten wykoślawia linię rozwoju polskiego malarstwa i robi z naszych artystów naśladowców cudzych recept i wzorów. P. Michałowski nic na tym nie traci przez to, że opanowany "żądzą naśladowania obeznał się z koniem" — wedle słów własnych — ani też, że marzyły mu się różne *tematy*, z Samosierrą na czele!...

Do str. 131.

H. Rodakowski — jeśli nie dorównywał Matejce jako malarz historyczny, to przewyższał go o wiele poziomem artystycznej kultury oraz sposobem zapatrywania się na istotę zadań sztuki malarskiej. Jego *credo* estetyczne jest wprost biegunowo przeciwne tym przekonaniom, na jakich opiera się przeważnie sztuka Matejki. Rodakowski, nie negując prawa istnienia sztuce tematowej, malarstwu historycznemu — któremu przyznaje nawet miano *sztuki wielkiej* — podkreśla dobitnie rolę uczucia i wrażenia w sztuce, a na miejsce prawdy lokalnej, archeologicznej etc., stawia postulat prawdy artystycznej. Tłumaczy też jasno, że malarstwo przemawia za pośrednictwem wrażenia do oka i dlatego "niczego nie dowodzi i niczego dowieść nie może". Inaczej niż Matejko, który wierzył w to, że namalowanym obrazem można pouczać, przekonywać, rozumować i trafiać do cudzego rozumu drogą takiej czy innej historiozoficznej koncepcji.

Estetykę H. Rodakowskiego — której każde zdanie można by i dzisiaj bez zastrzeżeń podpisać — tak bardzo sprzeczną z zasadami estetycznych wierzeń i przekonań Matejki, charakteryzują doskonale takie np. opinie, wypowiedziane przez autora "Wojny kokoszej":

"Filozofia sztuki nas uczy, że jak kwiat tylko te kształty i barwy przyjmuje, których mu ziemia i klimat pozwalają, tak sztuka i jej przedstawiciele głównie streszczają i personifikują te idee, którymi społeczeństwo, pośród którego tworzyli, niejako umysłowo oddychało" (str. 5).

"Prawda historyczna staje się jej (tj. sztuki) celem, a realizm bożyszczem. Wartość obrazu krytyka często sądzi wedle zapatrywania się politycznego malarza na wypadki, jakie przedstawia, wedle mniej lub więcej głębokiej filozofii, jaką napotyka, a strona prawdziwie artystyczna, poczucie piękna, ta która głównym, prawie wyłącznym powinna być stanowiskiem krytyki, często zupełnie ominięta. My z malarza historyka chcemy robić, zapominając zupełnie, że sztuka jest wolną Parnasu córką. Że ona żadną odpowiedzialnością prawdy lokalnej jakby pętami uwiązaną nie jest; że jej wolno jak poezji z jakiegokolwiek przedmiotu wysnuć złotą przędzę swego marzenia; że jedyną prawdą, na które ona oko ma zwrócone, jest prawda artystyczna, to znaczy prawda uczuciowa" (str. 10).

Prawda artystyczna — "w innej więc dziedzinie jej szukać trzeba, nie w kronikach, nie w kroju sukien lub w filozoficznych formułkach. W dziedzinie, której miara leży w uczuciu naszym, a sędzia w duszy zamieszkuje" (str. 11).

"Jakkolwiek pędzel malarza w rozumie musi być maczany, jak gryfel Arystotelesa, to przecież sztuka głównie uczuciem do nas przemawia. Ona nie umie jak słowo, logicznym wywodem zmusić do przyjęcia danego założenia. W niej argumentu od formy odłączyć nie można" (str. 12—13).

"Sztuka niczego nie dowodzi i niczego dowieść nie może... Sztuka tylko wrażenie ma na swoje usługi... Twórczość malarza składa się z dwóch części: z tego, co ze źródła duszy płynąc w jego wyobraźni przybiera kształty plastycznie zrozumiałego obrazu; i ze zdolności odtworzenia tego, okiem ducha widzianego obrazu, na płótnie... Więc nie głęboka filozoficzna abstrakcja, nie nauka i wierność historyczna, nie poszukiwania archeologiczne i stanowisko patriotyczne lub humanitarne, stanowi wartość geniuszu artystycznego, lecz właśnie ta, formą i kolorem przemawiająca do nas potęga, która się innym nie daje objąć wyrazem, jak artyzm" (str. 13—14).

"Sztuka, którą znamy pod niewłaściwą nazwą malarstwa historycznego, a którą daleko odpowiedniej jest nazwać sztuką wielką, ma w sobie różne stopniowania, powiedziałbym całą hierarchię... Różnica i stopniowanie leżą w sposobie pojmowania sztuki samej, w potędze artystycznej. W tym właśnie darze podniesienie do ideału przedmiotu traktowanego, w stylu... W sztuce styl nierozłączny jest od utworu samego. Nie forma tylko, ale myśl artystyczna sama, jak powstała w uczuciu malarza, ma lub nie ma stylu. Styl jest to poczucie wzniosłości połączone

z prostotą. Coś odpowiadającego epicznej wielkości w literaturze..." (str. 23—24). — Por. H. Rodakowski: Odczyt o malarstwie, wygłoszony 5 marca 1877 (Lwów 1877).

Pisząc w swej monografii o "Generale Dembińskim" (1852), zauważa Wł. Kozicki: "Z naciskiem podnieść należy, że pierwszy w wielkim stylu pojęty obraz Rodakowskiego ma od razu *temat ściśle narodowy*" (str. 126). Mimo to Rodakowski, jak widać z cytowanych ustępów, wyżej cenił artyzm niż historyczno-narodową treść obrazu, którą bynajmniej zresztą nie gardził. Inaczej niż Matejko i wielu ludzi nawet bardzo świątłych, jak np. Wł. Łuszczkiewicz.

Łuszczkiewicz Wł. — "O malarstwie hist. dzisiejszej epoki" (1875):

"Nie było podobno nigdy tak sprzecznych zdań o sztuce współczesnej jak w dzisiejszych czasach" (str. 319).

"Duch historii jest dla nas dzisiaj kto wie czy nie jedną wspólną ideą, zdolną zawsze do poruszenia mas; jeszcze bohaterowie historii wywołują w nas podziwienie, czyny ich straszą, budują, robią wrażenie — postacie ich otoczone aureolą przeszłości potrafimy czcić z pobożnością, może nieraz fanatyzmowi pokrewną. Jeżeli sztuka ma żyć wśród zmaterializowanego świata, to jedyną formą, której idealności nie braknie, formą, która szacunek wzbudza, być może tylko historyczne malarstwo" (str. 331).

"Obrazy historyczne dzisiejsze w właściwym tego słowa znaczeniu są najwybitniejszym wyrazem ducha wieku w kierunku podniesionej idei narodowej, reprezentują dążności wyosobienia się artystycznego pewnych narodowości w rodzaju szkoły malarskiej przeszłości" (str. 419).

"Techniką tą więcej kolorystyczną jak plastyczną i rzeźbiarską umie malarstwo historyczne przeprowadzić najwyższe swe zadanie w sposób tak potężny, że ginie ona dla oka, pozostawiając widzowi *treść* jako zadanie główne artysty" (str. 421).

Do str. 132.

Obrazy historyczne Bacciarellego.

Oprócz cyklu 22 portretów królów polskich, malowanych przez M. Bacciarellego dla Sali Marmurowej Zamku Kr. w Warszawie — znajduje się tam, w Sali Rycerskiej, sześć wielkich kompozycyj historycznych tego samego pędzla, a mianowicie:

I. Kazimierz W. odbierający prośby włościan (1368, Statut Wiślicki); II. Wznowienie Akademii Krakowskiej (1400, Wł. Jagiełło); III. Hołd Pruski (1525); IV. Unia Lubelska (1569); V. Pokój Chocimski (1621); VI. Oswobodzenie Wiednia przez Jana III (1683).

Do str. 140.

Obfity materiał ilustracyjny do zagadnienia: "Matejko a Wit Stwosz" przynosi wśród wielu innych wydawnictw przede wszystkim wspaniała publikacja prof. T. Szydlowskiego pt.: *Le retable de Notre-Dame à Cracovie* (Paris MCMXXXV).

Do str. 142.

Ofiarowanie "Hołdu pruskiego". — Dr St. Świerż-Zaleski pisze ("Państwowe Zbiory Sztuki — Zbiory Zamku Kr. na Wawelu w Krakowie", Kraków 1935, str. 7): "U wstępu wszystkiego stała wspaniała dar Jana Matejki, ofiarowanie przezeń «do pierwszej odnowionej sali wawelskiego Zamku» — *Hołdu pruskiego*, jednej z najświetniejszych, wielkich kompozycyj historycznych genialnego artysty. I tak jak dar "Świeczników chrześcijaństwa" stał się podwaliną zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, tak dar Jana Matejki (do czasu odnowienia Sali Sena-

torskiej przechowywany w Muzeum Narodowym) stał się poniekąd początkiem zbiorów wawelskich — na długo przed wojną i wskrzeszeniem Rzeczypospolitej”.

Do str. 143.

Słowa Matejki cytuję tutaj na odpowiedzialność Gorzkowskiego (M. G. III, str. 175 i 420).

Do str. 144.

Reprodukcja nr 100. — Jest rzeczą charakterystyczną, że gest żalu, rozpacz, przerażenia (chwytnie się jedną ręką za głowę), widoczny tu u lewej figury reprodukowanego fragmentu grobowca Kazimierza Jag. w katedrze na Wawelu, powtarza się stosunkowo bardzo często w różnych kompozycjach Matejki. Np. w takich obrazach jak: Skarga, Rejtan, Batory, Grunwald, M. Borkowic (w obrazie, nie na szkicu), Bolesław Śmiały i Św. Stanisław, oraz Wernyhora.

Do str. 146.

Pismo JM. do Prezydium Namiestnictwa we Lwowie (w sprawie obrazów dla Politechniki), z daty: 21 maja 1887, podaje *in extenso* M. G. III, str. 411—414.

III

Do str. 149.

Twórczość Matejki. Brzmi to może jak paradoks, niemniej jednak jest faktem, że w ciągu niespełna 50 lat, jakie nas dzielą od chwili zgonu artysty, twórczość jego nie jest ani należycie zinwentaryzowana, ani też opracowana dokładniej w sposób krytyczny, naukowy. Dodajmy także otwarcie: nie jest ona znana ogółowi, a przynajmniej nie tak, jakby wnosić było można z popularności nazwiska Matejki w Polsce. Liche przeważnie reprodukcje, szeroko rozpowszechnione, nie przyczyniły się bynajmniej do pogłębienia znajomości jego dzieł; sprawiły one raczej to — a pod tym względem pierwszeństwo należy przyznać okropnym reprodukcjom kolorowym — że wielu ludziom obmierzły już zupełnie Matejkowskie kompozycje, zwłaszcza te najgłośniejsze, najbardziej oklepane, bo wciąż powtarzane w byle jakich rycinach, które dotarły, w najbardziej zaniedbanej formie, nawet do czytanek szkolnych.

Rzecz ciekawa, że nawet te *najbardziej znane* dzieła Matejki, jak Skarga, Rejtan, Unia, Batory, Grunwald i Hołd pruski, nie są w gruncie rzeczy polskiemu ogółowi wcale znane! Znane są dobrze — niejednemu aż do przesytu — *tematy historyczne* tych obrazów, ale nie obrazy same, jako utwory sztuki malarskiej o określonej i specyficznej formie. Nie jest znany dokładniej charakter plastycznej formy Matejki i jego styl. Słuszności tego twierdzenia łatwo można dowiedzieć za pomocą nader prostego eksperymentu: wystarczy pokazać osobnikowi, który cierpi na przesyt Matejką (zwłaszcza takiemu!), ten lub ów *fragment*, niespopularyzowany za pośrednictwem książki Witkiewicza, znanej jakiejś kompozycji Matejki. W większości przypadków okaże się, że osobnik ten nie tylko nie potrafi określić, co to za fragment, jakiego dzieła, ale czasem nawet wyrazi zdumienie, że fragment ów wyszedł spod pędzla Matejki. — Znane są więc tematy, ale nieznaną jest *artystyczna treść* jego dzieł. Drugi paradoks to fakt, że do niedawna nie było można nigdzie w Polsce zapoznać się gruntowniej z twórczością Matejki na podstawie jakiejś większej kolekcji jego dzieł. Obfita jego spuścizna artystyczna rozproszyła się po całej Polsce wszystkich trzech zaborów, niektóre dzieła zawędrowały do miast zagranicznych (Wiedeń, Bu-

dapeszt, Zagrzeb, Paryż itd.). Kraków nie starał się zgromadzić największej ilości dzieł Matejki. Wprawdzie Muzeum Narodowe szczyciło się wystawieniem Hołdu pruskiego (dar artysty dla Wawelu), Raclawic (zakupionych ongi ze składek publicznych), Wernyhory (przez długie lata depozyt), oraz kilkunastu rysunków (głównie z daru p. S. z hr. Szembeków Czajkowskiej) — ale to przecież grubo za mało, jak na miasto rodzinne Matejki. Wszakże Lwów potrafił uzyskać stosunkowo więcej, w krótszym czasie i nie drogą darów, tylko zakupów.

Dom Matejki w Krakowie, który powstał dzięki inicjatywie prof. M. Sokołowskiego, a w dniu 9 lipca 1904 przeszedł na własność gminy i pod bezpośredni zarząd Muzeum Narodowego, ma oczywiście swój odrębny charakter. Niestety, przez lat 35 nie się w nim prawie nie zmieniło, a natłoczenie najrozmaitszych okazów i przedmiotów, aż do reprodukcji fotomechanicznych, do chromolitografii włącznie — sprawia przykre wrażenie istnej *Rumpelkammer*. Przez ten długi okres czasu, tj. przez lat 35, nawet w Polsce postąpiła muzeologia nieco naprzód! Dom Matejki, który w obecnym stanie rzeczy nie jest ani *Domem*, ani *Muzeum*, tylko czymś — w intencji — pośrednim, wymaga gruntownej reorganizacji. Podobnież i katalog czyli "Przewodnik" wymaga nowego opracowania: ostatnie wyd. IV z r. 1921, które jest do nabycia u wejścia, nie różni się prawie niczym od wydania I z r. 1904; chyba gorszym papierem i drukiem, oraz wprowadzeniem w tekst (!) reklam handlowych. Dom Matejki, najwidoczniej po macoszemu traktowany przez gminę pod względem dotacji, nie jest bynajmniej dogodnym miejscem do studiów nad Matejką — a być nim powinien. Uprzejmość i encyklopedyczność wiedzy o Matejce kustosa, M. Szukiewicza, nie może, rzecz prosta, zastąpić odpowiedniej organizacji i... dotacji.

Rok 1937/8, jako jubileuszowy, przyczynił się waleń do pogłębienia studiów nad Matejką, a w każdym razie do zaczątków inwentaryzacji jego dorobku. Okazuje się, że takie jubileusze, poza sieczką mnóstwa notatek i artykułów w prasie, nacechowanych przeważnie brakiem jakiegokolwiek krytycyzmu i brakiem znajomości rzeczy — mogą jednak przynieść rzetelną korzyść nauce.

Mam tu na myśli przede wszystkim wystawy prac Matejki, zorganizowane w kilku miastach, a mianowicie w Bydgoszczy (listopad 1937, eksponatów 128), Warszawie (I — Muzeum Narodowe, marzec-kwiecień 1938, eksponatów 540; II — w Tow. Zachęty Sztuk P., lipiec-wrzesień 1938, eksponatów 84), Krakowie (Muzeum Narodowe, listopad-grudzień 1938, eksponatów 95), Poznaniu (Galeria im. Mielżyńskich, listopad 1938, eksponatów 16), Lwowie (Galeria Nar. m. Lwowa, grudzień-styczeń 1938/9, eksponatów 158).

Dla każdej z tych wystaw (prócz poznańskiej) opracowano i ogłoszono drukiem katalog. Jest to najtrwalsza korzyść jubileuszowa. Najbardziej rewelacyjną była wystawa warszawska w Muzeum Narodowym. Rewelacją swojego rodzaju okazał się też katalog tej wystawy, opracowany przez Koło Historyków Sztuki Studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego, tj. przez słuchaczy prof. Z. Batowskiego. Wyszukaniem i pozyskaniem eksponatów oraz opracowaniem katalogu zajęli się: Wł. Cywiński, S. Kozakiewicz, H. Lothówna, M. Łodyńska, Z. Miechowski, M. Tyszewiczowa, T. Zelenay i M. Zenowiczówna. Katalog ten jest wprost wzorowy. Gdybyśmy mieli — w 45 lat po śmierci artysty! — cały dorobek Matejki skatalogowany w ten sposób, to zagłębianie się w jego twórczość nie byłoby potworną męką i pracą Syzyfa, lecz prawdziwą rozkoszą!

Z innych katalogów zasługuje na uznanie zwłaszcza sumiennie opracowany przez dr J. Gürtlera katalog wystawy lwowskiej.

Z wystaw dawniejszych należy zanotować wystawę jubileuszową na Wawelu w r. 1883 (katalog jej podaje M. G. III, str. 322—323), oraz lwowską w r. 1894, której katalog, osobno wydany, opracował prof. M. Sokołowski z współudziałem dra Adolfa Sternschussa.

Wystawa matejkowska w Poznaniu. — Ekspozyty na wystawie Jana Matejki w Galerii im. Mielżyńskich.

Pomieważ jedynie wystawa poznańska nie miała osobnego drukowanego katalogu — zamieszczam poniżej wykaz jej ekspozycji nadesłany mi łaskawie przez prof. Z. Lisowskiego, sekretarza gen. Poznańskiego Tow. Przyj. Nauk:

- 1) "Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu". Obraz olejny na pł. (roz. 95×110 cm).
- 2) "Św. Cyryl i Metody". Szkic olejny, dar Z. Cieszkowskiego z Krakowa. Na drzewie (52×26).
- 3) "Czepiec królowej Bony". Rys. ołówkiem z r. 1857. (23.5×17,5). Dar P. z hr. Szembeków Czajkowskiej.
- 4) "Jan Matejko z rodziną i kołędniczy z Toruniem", 1880 r. Rys. ołówkiem. Karykatura (14×22.5).
- 5) "Brühl", rys. ołówkiem z r. 1866 (13×8).
- 6) "Mieczysław Stary", rys. ołówkiem (16×10).
- 7) "Głowa chłopca" z napisem: "Rey chłopcem" (13×9).
- 8) "Władysław Łaskonogi", rys. ołówkiem — na odwrociu szkic ołówkiem z napisem: *do Chmielnickiego w Korsuniu* (13×20).
- 9) "Głowa mężczyzny z profilu", rys. ołówkiem z r. 1867 (9.5×13).
- 10) "Szlachcic przemawiający na sejmiku". Rys. ołówkiem z roku 1867. Na rysunku napis Matejki: *Czasy saskie — szlachta. Występ generalnego mówcy, Sokratycznego Demostenesa i retora omni Reipublicae Polon. ordynata na Głupczowie, na sejmiku* (11×21).
- 11) "Szkic do Grunwaldu". Rys. ołówkiem i akw. (21×30).
- 12) "Szkic do Grunwaldu". Rys. oł. i akw. (21×30).
- 13) Cykl 6 piórkowych rysunków dwunastoletniego Matejki ze "Śpiewów Historycznych" Niemcewicza:
 - a) Jan Olbracht pod Bukowiną w r. 1427 (8×10).
 - b) Śmierć Władysława Warneńczyka 1444 (8×10).
 - c) Kazimierz Wielki przedstawia żonę swą Aldonę Wł. Łokietkowi w r. 1325 (8.5×11).
 - d) Zamoyski bierze w niewolę arcyks. Maksymiliana 1588.
 - e) Żółkiewski przedstawia carów Szujskich na Sejmie 1610 r. (8×10).
 - f) Zajęcie odwachu w Krakowie przez wojsko polskie w r. 1809 (8×13).(Cykl ten pochodzi z daru ks. kanonika Polkowskiego).
- 14) Paleta Jana Matejki, która służyła przy malowaniu "Kościuszki pod Racławicami", darowana przez mistrza Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk w roku 1888.
- 15) Wstęga ofiarowana Matejce przez Polki w hołdzie za "Wernyhorę".
- 16) Popiersie Matejki. Rzeźba, marmur. St. Stattlera z 1872 r.

Numery: 11, 12, 15 należą do zbiorów Biblioteki Fundacji Kórnickiej — reszta jest własnością Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk.

Wystawę uzupełniały ryciny, drzeworyty, sztychy i litografie, wykonane z obrazów Matejki.

Reprodukcje dzieł Matejki. Wiadomo dobrze, że ostatecznie żadna, nawet najlepsza jedno-barwna fotograficzna reprodukcja olejnego obrazu nie daje odpowiedniego wyobrażenia o oryginalnym. Czasem drzeworyt i sztych, a nawet akwaforta interpretacyjna (np. reprodukcja "Konstytucji 3 maja" w akwafortce F. S. Jasińskiego z 1892 r.) spełnia lepiej swoje zadanie.

Im obraz większy a reprodukcja mniejsza — tym gorszy efekt. Kompozycje Matejki w je-

dnobarwnych reprodukcjach (np. w światłodruku) na ogół nie tylko że niewiele tracą, ale wprost zyskują na ogólnym efekcie, gdyż jednobarwność harmonizuje obraz, zazwyczaj harmonii kolorystycznej pozbawiony. Tak jest wtedy jednak tylko, gdy redukcja obrazu nie jest zbyt wielka: oryginał "Bitwy pod Warną" ma np. wymiary: 58×91 cm — dlatego reprodukcja wielkości np. 29×45 cm może jeszcze uchodzić za idealną. Cóż jednak powiedzieć o tak częstym u nas reprodukowaniu "Grunwaldu"? Obraz ten, o powierzchni ponad 42 m² (wymiały: 425×995 cm) w całostronicowej reprodukcji normalnej książki zostaje zredukowany do miniaturowego w porównaniu z oryginałem obrazka o powierzchni 100 do 300 cm² (przy formacie 10×10 cm do 15×20 cm). To samo dotyczy innych wielkich płócien Matejki, takich jak "Rejtan", "Batory", "Hołd pruski" etc. — Toteż reprodukcje z tych wielkich kompozycji, zawarte w niniejszej książce, mają za cel tylko *przypomnieć* czytelnikowi znany z oryginału obraz. Pierwotnie zamierzałem ich w ogóle w książce nie zamieszczać, gdyż dezorientują one czytelnika: ogromna redukcja formatu daje *pobieżny* skrót oryginału i utwierdza widza w mniemaniu, że on ten oryginał zna przecież *na pamięć!* Matejko, wedle słów krytyka Nanéz'a (w *Le Temps*): *un superbe virtuose pour le morceau, un négateur absolu du sacrifice* — na tych zmniejszonych reprodukcjach całości traci więcej niż niejeden inny malarz.

Reprodukcje barwne, przy wielkiej redukcji, są jeszcze gorsze i szkodliwsze niż reprodukcje czarne, tj. jednobarwne. Nawet słynne "Medici-Prints", publikowane przez *The Medici Society* w Londynie (oraz analogiczne ryciny francuskie), zbliżają się do oryginału o tyle, o ile różnica między wymiarami oryginału i reprodukcji nie jest zbyt wielka. Reprodukcje wielobarwne w książce są ustępstwem na rzecz niewybrednego smaku u szerszego ogółu. Stanowią one *malum necessarium*, a nawet przy specjalnej staranności i sumienności zakładu graficznego — są one zawsze ryzykownym technicznym eksperymentem. Czasem się udają, zwykle jednak nie! Z utworów Matejki można by reprodukować w kolorach *dobrze* tylko możliwie małe fragmenty, wykrawki obrazów.

Niewątpliwie szczyt karygodnego niechlujstwa osiągnęła krakowska firma, zwąca się: "Salon Malarzy Polskich"! Wypuściła ona w świat broszurę M. Szukiewicza z naklejonym na okładce (koloru barszczu) obrazkiem "Hołdu pruskiego", który stanowi odstraszący przykład tego, jak można zohydzić największe nawet arcydzieło tandetnie wykonaną reprodukcją kolorową!

Układ rycin w książce. Reprodukcje utworów Matejki w tej książce — o ile są znane daty powstania tych utworów — rozmieszczone są w *zasadzie* chronologicznie. Od zasady tej należało jednak nieraz odstąpić, czasem dla koniecznych zestawień porównawczych, a czasem dla względów technicznych.

B. Brezgo o Matejce. W "Kurjerze Poznańskim" z dnia 14 XI 1925 ukazała się notatka następującej treści:

"Powrót prof. B. Brezgo. W tych dniach powrócić ma do kraju prof. Bolesław Brezgo, polski uczoney, którego dotychczasowa działalność naukowa odbywała się na obcym gruncie. Prof. Brezgo, ur. w 1887 r. w powiecie rzeżyckim na Inflantach, po ukończeniu gimnazjum studiował w b. Instytucie Archeologicznym w Moskwie oraz na Uniwersytecie Dorpackim w Woronożu. Ukończył fakultety: archeologiczny, archeograficzny i historii sztuk pięknych. Między innymi monografiami naukowymi dotyczącymi archeologii, historii i kultury napisał również dysertację: "Jan Matejko jako przedstawiciel polskiego malarstwa historycznego", za którą otrzymał odznaczenie. Był później, do r. 1922, profesorem i dyrektorem w różnych insty-

tutach naukowych w Moskwie, Witebsku i Petersburgu, przy czym oddał znaczne usługi nauce i kulturze, ratując od zniszczenia polskie zbiory, które wskutek wojny znalazły się w głębi Rosji. Pozostawał też później w kontakcie z polską delegacją specjalną w Moskwie. W ub. roku opuścił Rosję i przebywał na Łotwie, gdzie oddawał się badaniom archeologicznym”.

Dysertacja ta widocznie nie została ogłoszona drukiem, gdyż nie zdołałem o niej uzyskać żadnych bliższych informacji.

Do str. 151.

Reprodukcja nr 104. — T. Rutowski w czasopiśmie lwowskim "Sztuka" z 1912 roku i w osobnej broszurze ("Matejko w Galerii Narodowej m. Lwowa", z 25 rycinami, Lwów 1912) twierdzi, że obraz ten jest "mylnie tłumaczony, jakoby przedstawiał hetmana Żółkiewskiego, wprowadzającego carów Szujskich na sejm w Warszawie w r. 1611" i daje mu tytuł: "Poselstwo moskiewskie ofiaruje koronę moskiewską królewiczowi Władysławowi". O opracowaniu jednak przez Matejkę takiego tematu nie znalazłem nigdzie żadnej wzmianki — natomiast powyższy obraz z 1853 roku zestawia się zawsze z analogiczną kompozycją z r. 1892, która nosi tytuł: "Żółkiewski, stawiający cara Wasyla Szujskiego na sejm w Warszawie wobec króla Zygmunta III i Władysława IV, jako przysłego cara moskiewskiego".

Do str. 160.

Konstrukcja obrazów u JM. — Także Jerzy Hulewicz, wbrew temu, co na temat akademicko-klasycznego jakoby podłoża Matejkowskich kompozycji piszą niektórzy historycy sztuki, stwierdza w jednym ze swych artykułów (w "Kurjerze Porannym"), że "Matejko swych obrazów nie budował". Za słusznością tego zdania przemawiają nie tylko osobiste wynurzenia Matejki, ale nade wszystko autorytet najwyższy: autorytet dzieł jego.

Do str. 162.

Ekspresja w malarstwie. — Na ten temat istnieje obfita literatura, każde niemal większe compendium psychologii i estetyki zajmuje się tą ważną kwestią. A. Bain w książce pt.: *The emotion and the will* (3 ed. 1880) rozwija teorię ekspresji i ustala pięć podstawowych jej zasad. B. Croce buduje niejako na ekspresji cały swój system estetyczny, jak to wskazuje już sam nawet tytuł jego podstawowego dzieła: *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* (IV ed. Bari 1912). Pozwolę sobie zacytować tutaj zasadnicze jego twierdzenie co do kryterium, które ułatwia odróżnienie prawdziwej twórczej w sztuce intuicji od tego wszystkiego, co nią nie jest i należy tylko do sfery fizycznego i zmysłowego życia człowieka: *Eppure è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quel fatto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un' espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo* (str. 11).

Dla innego estetyka, J. Cohna, estetyka jest w ogóle nauką o wyrazie (*Wissenschaft des Ausdrucks*).

W związku z tekstem, por.: Ebbinghaus (l. c. II, str. 700 i nast.) oraz Wundt (l. c. III, 197 i nast.).

Ekspresja uczuć u aktora. H. Ebbinghaus (l. c.) stwierdza, że u aktora mamy do czynienia z afektami wtórnymi, stąd wyraz ich u niego jest miarkowany, temperowany, obliczony na efekt, na działanie na widza i słuchacza.

Do str. 164.

W "Estetyce" E. Véron'a czytamy m. i.: *L'art est la manifestation d'une émotion se traduisant au dehors soit par des combinaisons expressives de lignes, de formes ou de couleurs, soit par une suite de gestes, de sons et de paroles soumis à des rythmes particuliers (L'Esthétique, Paris 1878, str. 106).* — *En un mot, toutes les fois que, en face d'une oeuvre d'art, vous n'éprouvez pas le sentiment d'une individualité nettement accusée, la conséquence qui s'impose d'elle-même, c'est que cette oeuvre, quels que soient d'ailleurs ses mérites, n'est pas une oeuvre expressive, dans le sens vrai du mot (str. 139).* — *L'art expressif n'a rien à faire avec le beau, quel qu'il soit, ou du moins le beau de la nature ne saurait être pour lui qu'un point de départ et un accessoire. Il ne le dédaigne pas, tant s'en faut, et le traduit volontiers quand l'occasion s'en présente, mais sans préférence exclusive (str. 147—148).* — Książka Véron'a ukazała się też w przekładzie na język polski, A. Langego, ale dopiero w r. 1892 (Warszawa).

Do str. 166.

Rola czynników bezpośrednich (zasadzających się na prostych wrażeniach zmysłowych), jak: symetria, harmonia barw, linia etc., jest zdaniem G. Th. Fechnera tym większa, im niższa jest kategoria sztuki, opierającej się na technice czy ornamentyce; wzrasta ona w miarę tego, jak słabnie czynnik ideowy, asocjacyjny. Utwory sztuki dekoracyjnej, jako "przedmioty o małym lub ubocznym tylko estetycznym znaczeniu", bywają wprawdzie źródłem bezpośredniego upodobania, dowodzą jednak przez to, że nie mogą one być podniesione do wyższej kategorii samoistnego estetycznego znaczenia. To, co one dają pod względem estetycznym, jest małe i wartościowe w nader niskim stopniu. Zresztą, nawet i takie przedmioty zdobi się kształtami roślin czy ptaków i zwierząt, ażeby drogą przypomnienia dać widzowi wrażenie asocjacyjne, tj. wrażenie wyższego stopnia. W sztuce często poświęca się *niższe* zalety (najprostsze elementy wrażeń zmysłowych, dających bezpośrednio zadowolenie, jak układ linii i barw) dla zalet *wyższych* (czynnik pośredni, asocjacyjny, ideowy). Por.: G. Th. Fechner, *Vorschule der Aesthetik* (1876), str. 178—181.

Do str. 168.

Szczytne posłannictwo artysty w Polsce. — W r. 1842 pisał J. I. Kraszewski o literaturze: "Minęły czasy, gdy literaci pisali tylko dla koła literatów, dziś muszą być oni przewodcami i naczelnikami moralnymi swego wieku". Z czasem postulat ten zaczął obowiązywać także polskich malarzy.

Do str. 170.

Stattler i Łuszczkiewicz. — Wśród zbioru listów, dotąd zachowanych, a pisanych do W. K. Stattlera w latach 1820—1871, zachował się też list Matejki z dnia 5 XII 1869 (zob. "Pamiętnik W. K. Stattlera", str. 13). Z dawnym profesorem Matejko utrzymywał dobre stosunki; jedne odwiedziny jego u Stattlera opisuje I. P. J. (str. 41): "...Wspólnie (tj. Matejko i Jabłoński) złożono wizytę prof. Stattlerowi na Wesołej. Stary profesor był rad, rozmawiał dużo o Romie, sondował, radził spisanie wrażeń z podróży, wreszcie obdarzył obu egzemplarzami swego projektu urządzenia Akademii Sztuk P." (ogłoszonego drukiem jeszcze w r. 1832).

B. Podczaszyński ("Pamiętnik Sztuk Pięknych", Warszawa, tom I, cz. 1) taką wyraża opinię o obu profesorach Matejki:

Stattler: "...Z jego to szkoły po większej części wychodzą wszyscy krakowscy młodzi malarze, lubo więcej własnym zdolnościom i pracy winni, aniżeli nauczycielowi. Styl Stattlera suchy, wypracowany, rysunek dosyć poprawny..." (str. 173).

Łuszczkiewicz: "...Młody ten artysta, uczeń Stattlera, potem przez rok w Paryżu się sposobił, przejął jednak styl pierwszego mistrza swego, w poprawności rysunku nawet poniekąd na deń wyższy" (tamże str. 174).

Do str. 176.

Wystawa obrazów, otwarta w salach Szkoły Malarstwa 24. IX. 1853 r. w Krakowie, obejmowała obrazy szkoły "staro-włoskiej", holenderskiej, flamandzkiej, niemieckiej, dawniejszej francuskiej, "nowej szkoły wiedeńskiej"; w dziale polskim byli reprezentowani: J. N. Bizański, Czechowicz, Głowacki, A. Górczyński, Hadziewicz, Kaniewski, J. Kossak, Lewicki, Wł. Łuszczkiewicz (3 kompozycje historyczne: Obraz Akademii Krakowskiej przy końcu XV w., Ostatnie chwile Zygmunta Starego, Zygmunt August i Barbara), K. Mirecki, P. Michałowski, Al. Orłowski, Al. Płonczyński, H. Rodakowski, Świerzyński, Stattler, J. Suchodolski, Smuglewicz, Sawicki, J. Wojnarowski i Zaleski.

Do str. 178.

Matejko a Simmler.

Gorzkowski pisze o wrażeniu, jakie na młodego Matejkę miał wyrzucić obraz Simmlera, w ten sposób (MG. II, 42): "To osłabienie usposobiało go do pewnego zniechęcenia się, a nawet rozczarowania, zwłaszcza gdy spostrzegłszy na wystawie obrazów prace Simmlera, a mianowicie obraz Zygmunta Augusta z Giżanką, zwątpił w swe siły i gryzł się w duszy, mniemając, że nie potrafi tak namalować jak Simmler!"

Mylna informacja Gorzkowskiego jest tym bardziej rażąca, że: I-o, Matejko wyraźnie mówi w swym liście o "akwareli", a obraz Simmlera jest malowany olejno; II-o, obraz Simmlera był zatytułowany przez artystę: "Zgon Barbary Radziwiłłówny"; III-o, list Matejki jest datowany z marca 1857, a obraz Simmlera był ukończony dopiero w roku 1858; IV-o, jak to notuje w swym "Pamiętniku" E. Świeykowski, "Zgon Barbary" był wystawiony w Krakowie dopiero w r. 1861... Oto drobny przykład ścisłości informacji M. Gorzkowskiego!

Na wystawie pośmiertnej J. Simmlera w Warszawie 1868 roku, prócz "Zgonu Barbary" i repliki tego obrazu (z kolekcji L. Loewensteina), były wystawione następujące kompozycje tego artysty o wątku historycznym: "Przysięga królowej Jadwigi", "Królowa Anna Jag. w więzieniu", "Wychowanie królewicza Zygmunta Augusta", szkic do obrazu "Zgon Leonarda da Vinci" oraz dwa obrazy do poematu "Maria" A. Malczewskiego. Ponadto wśród akwarel i rysunków: "Męczeństwo św. Stanisława", "Zniesienie bałwochwalstwa", "Królowa Jadwiga na zamku w Krakowie", scena z poematu "Pojata", "Otrucie książąt Mazowieckich" i "Zabicie ks. Radziwiłła" (por.: "Katalog wystawy pośmiertnej obrazów ś. p. Józefa Simmlera", Warszawa 1868).

Matejko opracowywał kilkakrotnie temat "Śmierci Barbary Radziwiłłówny", w szkicach ołówkowych i w akwareli z roku 1859. Por.: warszawski "Katalog wystawy rysunków i szkiców JM.", nr 118—120.

Do str. 191.

Studia Matejki w Monachium i Wiedniu. — Na temat monachijskich i wiedeńskich swych studiów, stosunku do Piloty'ego etc., wypowiedział się sam Matejko w liście z dnia 15. XII. 1868,

pisanym do ówczesnego redaktora "Kłosów", K. Wł. Wójcickiego. List ten ogłosił po raz pierwszy Wacław Kloss (w "Kurierze Literacko-Naukowym", Kraków 1938, nr 13). Odpowiedni ustęp z tego listu brzmi:

"W jednym z ostatnich numerów w przypisie do obrazu Śmierć Wallensteina prof. Pilottego z Monachium czytam, jakoby Pan Pilotty miał być niegdyś profesorem moim. Wiadomość ta, powtórzona z innych dzienników, mianowicie niemieckich, jest zupełnie błędną, gdyż nie tylko nie zostawałem w szkole pomienionego profesora w czasie studiów moich w Mnichowie, ale, co ważniejsza, nieznaną mi nawet postać jego zupełnie. Profesorami moimi byli: początkowo od 1852 r. P. *Wojciech Statler*, później zastępca tegoż przy Szkole Krakowskiej P. *Władysław Łuszczkiewicz*, a następnie w r. 1859 za granicą w Monachium — *Anschütz* (miesiące 7 — od stycznia do lipca), w Wiedniu zaś Dyrektor *Ruben przez 8 dni* (miesiąc czerwiec 1860 r.). Oto imiona przewodników moich i mniej więcej czas opieki i kierownictwa.

"Zechęj zatem, Szanowny Panie Dobrodzieju, zrobić użytek z zeznania mego niniejszego i wiadomość ową mętną sprostować. Zależy mi bowiem na tym tym więcej, że Niemcy *nacisk* kładą na tę okoliczność w sprawozdaniach swoich, pisząc o obrazach moich. Ja zaś wcale nie życzę sobie być policzonym między wychowauńców szkół niemieckich lub jakichbądźkolwiek.

"O zamieszczenie podobnego zaprzeczenia prosilem poprzednio Redakcję Tygodnika Ilustrowanego, czego zapewne nie zaniedba".

Do str. 192.

Ubiory w Polsce pragnął zrazu artysta uzupełnić jeszcze dwiema tablicami. Miały być opracowane "czasy W. Ks. Warszawskiego, Fryderyka, ks. Józefa, Dąbrowskiego itd., kostiumy ówczesne, następnie z powstania 1831 r. przeważnie wojskowe grupy, w formie albumów — to znów same portrety królewien polskich, z tekstem, do rozpowszechnienia dla warstw miejskich i ludu" (I. P. J., 57). Zamierzenia te nie zostały zrealizowane. Już do XVIII w. Matejko nie odczuwał żadnego sentymentu. Czasy nowsze były mu artystycznie jeszcze bardziej obojętne.

Ł. Gołębiowski: "Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, sposobem dykcjonarza ułożone i opisane" (Kraków 1851).

W samym "Tygodniku Ilustrowanym" z tych czasów znajdujemy:

K. Wł. Wójcickiego: Kostiumy polskie z XVII w. (tom III, 1861, str. 93), Ubiory polskie z XVI, XVII i XVIII w. (t. III, 1861, str. 144), Ubiory niewiast polskich z XVI i XVII w. (t. III, 1861, str. 155).

Ponadto tamże całe cykle pod tytułem: "Dawne ubiory i uzbrojenia, zebrane i rysowane przez J. Kossaka":

T. V, 1862, str. 36, 45, 56, 61, 77, 84, 93, 104, 113, 225, 237, 257. T. VI, 1862, str. 21, 48, 57, 65, 81, 100, 113, 136, 208, 228. T. VII, 1863, str. 5, 53, 69, 80, 89, 21, 205, 229. T. VIII, 1863, str. 356, 361, 408, 436, 472, 480, 488. T. IX, 1864, str. 17, 45, 101, 129, 148, 157, 172, 220. T. X, 1864, str. 249, 268, 276, 284, 306, 325, 396, 417, 432, 444, 464. T. XI, 1865, str. 4, 56, 117, 137, 180, 208. T. XII, 1866, str. 8, 60, 125, 213. Wreszcie: T. XIV, 1866, str. 32, 169.

Drzeworyty według utworów Matejki. — Pierwszymi drzeworytami według rysunków JM. były ilustracje do "Podróży do Włoch" J. Kremiera (tomy: III, IV i V, Wilno 1861 i 1863); rysunki te były wykonane przez JM. z reprodukcji i odlewów gipsowych. Drzeworyty z nich (niezna-

nych bliżej rytowników) znajdują się w tomie III na okładce i na str.: 82, 159, 161, 302, 310, 313, 315, 334, 366, 416, 462, 515, 519; w tomie IV na str.: 148, 212, 236, 240, 264; w tomie V na str. 483, 625, 643 i 649.

W "Albumie Jana Matejki" z tekstem objaśniającym przez K. Wł. Wójcickiego (Warszawa, 1876, 48 arkuszy drzeworytów folio obl.) — wedle informacji wydawcy, S. Lewentala (z dnia 31 V 1876) — "z wyjątkiem reprodukcji *Rejtana*, *Iwana Groźnego* oraz *Wieszczby Lirnika* [ze względu na cenzurę rosyjską tak nazwano *Wernyhorę*], odtworzonych najwierniej przez Panów Maszyńskiego i Witkiewicza, podług fotografii zdjętych z oryginałów, wszystkie inne utwory były przez samego Matejkę rysowane na drzewie".

Por.: "Rysunki zatracone (przetworzone)", str. 154—155 "Katalogu wystawy rysunków i szkiców JM.", Warszawa 1938.

W "Tygodniku Ilustrowanym" ukazały się następujące reprodukcje drzeworytnicze rysunków i obrazów Matejki:

- Gorazdowskiego: Wyrzek na Matejkę (1874, I, 37).
Portret syna (1896, I, 81).
- Holewińskiego: Chrystus (1896, I, 261).
Kordecki August (1897, I, 50/1, 54).
- Karmańskiego: Henryk Brodaty (1868, II, 64).
Konrad ks. Mazowiecki (1868, II, 64).
- Klejna: Śmierć Tęczyńskiego Jana (1906, I, 6/7).
- Kluczewskiego: Św. Ludwik przybywa do Damietty (1879, II, 136).
- Krzyżanowskiego: Szarfenberger Jan (1867, II, 17).
- Łaskoczyńskiego: Konrad II książę na Czersku (1877, I, 68).
- Olszewskiego: Czartoryska ks. Marcelina (1879, I, 296).
Uczta Wierzyńka (1878, II, 137).
- Pokornego: Wyświecenie z miasta w wiekach średnich (1868, I, 52).
- Puca: Dąbrowski Łukasz (1878, I, 401).
Daszkiewicz Eustachy (1878, II, 216).
Długosz Jan (1866, I, 1, — 1880, I, 321).
- Przykorskiego: Władysław Odonicz (1870, II, 300).
- Regulskiego i Gorazdowskiego: Dzieci (1871, II, 312).
Ks. Giebułtowski Stanisław (1868, II, 205).
- Styfięgo: Bolesław Łysy "Rogatka" ks. lignicki z Zofią de Deren (1879, II, 337).
Jagiellonidzi (1880, I, 193).
- Szymborskiego: Zygmunt August i Barbara (1870, I, 148).
- Schübelera: Kadłubek Wincenty (1872, I, 152).
Dr Gilewski Karol (1872, II, 325).
- Zabłockiego: Grobowiec A. i St. Oświęcimiów (1865, II, 116).
- Zajkowskiego: Zaślubiny (1893, II, 312).
- Zobacz ponadto:
- Książęta mazowiecki i wrocławski: 2, II, 1868, str. 64.
Przemysław ks. kujawski: 2, II, 1868, str. 172.
Wójt krakowski z XV w.: 2, IX, 1872, str. 201.
Śmierć Wapowskiego: 2, XI, 1873, str. 18.

W "Kłosach" ukazały się następujące reprodukcje drzeworytnicze rysunków i obrazów Matejki:

- Gorazdowskiego: Henryk ks. lignicki (1878, II, 406 — 1884, II, 141).
- Holewińskiego: Bojanowski (1868, I, 93).
Zygmunt August i Barbara (1872, I, 5).
Otrucie królowej Bony (1872, I, 249).
Leszek Czarny (1878, I, 89).
Utopienie niewiernej odaliski (1884, I, 8).
Portret fantazyjny J. Krelawuk (1885, I, 137).
- Minheymera: Budowle rozebrane z gmachu Bibl. Jag. w Krak. (1866, II, 100, nr 59).
Zabudowania przy kościele św. Barbary w Krakowie, zwane Kostnicą (1866, III, 112, nr 62).
Górka Andrzej (1866, III, 196, nr 69).
Kościół Najśw. Marii Panny w Krakowie (widok z wieży ratuszowej) (1866, III, 308, nr 78).
- Regulskiego: Firlejowa Agnieszka (1866, III, 1, nr 53).
Gamrat Piotr (1866, III, 109, nr 62).
Górka Łukasz (1866, II, 73).
Zebrzydowski Andrzej ks. bp. (1866, III, 217, nr 71).
Piotr Kmita (1866, II, 581, nr 52).
Tęczyński Jan (1867, I, 149).
Łaski Jan (1867, I, 92, 128).
- Styfięgo: Śmierć Wapowskiego (1866, III, 137, nr 64).
Walenty Dębiński, podskarbi kor., kasztelan krak. (1866, III, 277, nr 76).
Leopolita Jan (1866, I, 569).
Kochanowski Jan nad zwłokami Urszulki (1866, II, 157, nr 66).
Herburt Jan (1867, II, 1).
Epizod z pożaru Krakowa (1867, II, 57).
Łaski Albert (1868, I, 65).
Władysław ks. śląski na Opolu (1868, I, 281).
Jadwiga (1868, II, 217).
Władysław Biały w Dijon (1868, II, 257).
Wskrzeszenie Łazarza (1869, I, 241).
Oleśnicki Zbigniew (1869, I, 325).
Bodzanta, biskup krak. (1870, I, 145).
Trojdem ks. czerski (1871, I, 196/7).
Pipan Jerzy (1870, I, 8).
Paweł z Przemankowa (1871, II, 197).
Władysław Warneńczyk (1872, I, 352/3).
Wyrok (1872, V, 36/7).
Jan ze Sprowy, arcybiskup gnieźnieński (1872, II, 269).
Kazanie Skargi (1874, I, 45).
Borkowic Maciej (1875, II, 261).
Łokietek Władysław (1876, II, 401).
- Styfięgo i Zajkowskiego: Chmielnicki Bohdan (1877, I, 57).

- Zabłockiego: Wiązania podpory dachowej w Wiśniczu (1868, II, 37).
 Batory Andrzej, biskup warmiński (1871, II, 321).
 Zajkowskiego: Iwo Odrowąż (1873, I, 73).

Ponadto r. 1872 t. XIV, str. 129: "Stańczyk" (rysował na drzewie według własnego olejnego obrazu J. Matejko), oraz: "Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu", odkrytego dn. 14 czerwca 1869 r. (rys. na drzewie J. Matejko).

W czasopiśmie "Strzecha" ukazały się następujące reprodukcje drzeworytnicze obrazów Matejki:

- Młodnickiego: Stańczyk (1870, 73).
 Pokornego: Rejtan (1872, 495).

W "Tygodniku Powszechnym": Puca i Ciechomskiego: Rzeczpospolita Babińska (1883, II, 584/5).

W dodatku do "Kraju" (Życie i Sztuka): Styfięgo: Grzymisława (1870, II, 211).

W "Biesiadzie Literackiej": Falkowicza: Wit Stwosz (1885, I, 8 — 1901, I, 510).

Por.: Dr L. Grajewski "Biblijografia ilustracji do sztuki, zabytków i pamiątek art. polskich z ilustrowanych polskich czasopism; Tom I — do r. 1924 wł." (Lwów 1933). Podano tam w wykazie alfabetycznym, według tytułów prac Matejki, wszelkiego typu reprodukcje, a więc i fotomechaniczne (autotypie etc.). W wykazie natomiast powyższym, opracowanym przeze mnie (na podstawie cytowanej "Biblijografii") uwzględniono jedynie reprodukcje drzeworytnicze — wedle nazwisk grafików.

Do str. 193.

"*Stańczyk*" i "*Teka Stańczyka*". — Dla tych czytelników, którzy może niezbyt dokładnie wiedzą, co to było dawne galicyjskie stronnictwo przewane "stronnictwem Stańczyków" — o przynależność do niego pomawiano nieraz, ale niesłusznie, Matejkę — przyda się może krótka informacja, jaką podaje T. Sinko w swym artykule pt.: "Genealogia Stańczyka" ("Tygodnik Ilustrowany", nr 27 z dnia 1 lipca 1922):

"Koncepcja Matejki z r. 1862 stała się legendą i symbolem. Toteż wprost do niej, a nie do przykładu emigracyjnego *Pszonki*, posługującego się figurą Stańczyka do celów satyry politycznej, trzeba odnieść fikcję głośnej w swoim czasie *Teki Stańczyka*. Powstanie jej łączy się z polityką galicyjską po *Rezolucji* z r. 1868. W ślad za nią poszły obchody demonstracyjne, zgromadzenia ludowe, programy postępowania, układane dla sejmu. O tych różnych wypadkach, stowarzyszeniach i opiniach wyraził swój sąd Józef Szujski i Stanisław Tarnowski w korespondencji Stańczyka z Gąską i listach rozmaitych masek współczesnych, jak Poloniusz (szambelan), Sycyniusz (trybun), Brutusik (ex-minister), Liberiusz Bankrutowicz (kandydat do parlamentu), Optymowicz (właściciel apteki), Trwożnicki (urzędnik bankowy), Paflagoniusz Tarapaciński (prezes rady powiatowej), Napoleon Bałamucki (poseł sejmikowy), Ignorancjus (uczony), Sprycymir (dziennikarz)... *Teka Stańczyka* zaczęła wychodzić w *Przeglądzie Polskim* w maju, skończyła w październiku 1869 r. Sukces jej, odniesiony w opinii sprawił, że stronnictwo konserwatystów krakowskich otrzymało nazwę stańczykowskiego, jego przedstawiciele — Stańczyków".

Do str. 214.

Zgrywanie się Skargi. — W. Husarski: Jan Matejko, 1838—1893 ("Wiedza i Życie", Rok 1936, nr 6—7, str. 425—426).

Do str. 212.

Wizerunki Skargi. W kościele św. Piotra i Pawła, gdzie znajduje się grób ks. Skargi, są obecnie dwa pomniki tego kaznodziei. Jeden z nich, który wykonał w r. 1844 Jan Galli, zdobi medalion z namalowanym olejno — na złocistym tle — popiersiem Skargi w jezuickiej sukni. W roku 1900, za czasów ks. bp. Puzyny, przeniesiono do tego kościoła inny pomnik Skargi, który od r. 1868 ustawiony był w katedrze na Wawelu — obok konfesji św. Stanisława bp. Pomnik ten ofiarował rzeźbiarz Oskar hr. Sosnowski w roku 1867 Arcybractwu Miłosierdzia. Matejko ten właśnie pomnik miał na myśli, kiedy w r. 1883 pisał w liście otwartym w "Czasie" do konserwatora J. Łepkowskiego, potępiając ze stanowiska zabytkowego i artystycznego ustawienie w katedrze owej "bryły marmuru, niby Skargi". W rzeźbie O. Sosnowskiego "głowa Skargi i rysy najbardziej zbliżają się do portretu, znajdującego się w sali posiedzeń Arcybractwa Miłosierdzia. Ta twarz pociągła, chuda, o silnym wąskim wyrazie, mimo spokoju, pobożności, wysokie czoło, włosy długie w tył odrzucone, wzrok badawczy, były zresztą ideałem największej ilości portrecistów Skargi... Cała energia działania przebija mimo pewnej surowości, raczej stanowczości, w spokojnej postaci, w tym przenikającym i patrzącym w dal głęboką, jasnowidzącym wzroku" — pisze ks. J. Rejowicz (*Grób Skargi*, "Przegląd Powszechny" R. XXIX, zes. 8—9, str. 271 i n.).

Do str. 233.

Portret p. Makomaskiej. — Wedle informacji Gorzkowskiego, portret p. Teofili z Gorayskich Antoniowej Makomaskiej z Turkowic malowany był z fotografii i nie był pono przyjęty przez osobę zamawiającą ów portret.

Do str. 236.

Fioletowe tony — les tons violâtres.

Jest rzeczą godną uwagi, że ów fioletowy ton, który tak bardzo raził krytyków paryskich we wcześniejszych zwłaszcza obrazach Matejki (w tym tonie jest np. cała twarz "Janusza, ostatniego ks. mazowieckiego" z r. 1865), odnajdujemy o wiele później także w licznych pracach Al. Gieryskiego, w takich np. jak (numer oznacza pozycję katalogu wystawy zbiorowej, opracowanego przez J. Starzyńskiego): Nr 13. Popiersie damy rokokowej (1881). Nr 16. Siesta włoska I (ok. 1876—1880). Nr 75. Łąka z drzewami (ok. 1895). Nr 82. Park włoski (ok. 1895—1897). Nr 85. Widok Savony (ok. 1895—1897). Nr 91. Wnętrze bazyliki S. Marco w Wenecji (1899). Nr 107. Piazza di Dante w Weronie (1901). Nr 109. Piazza del Popolo w Rzymie (1900—1901).

Do str. 241.

Rejtan. — Oryginał dzieła Matejki (dokładny tytuł jego brzmi: "Rejtan na sejmie warszawskim 21 kwietnia 1773 — Upadek Polski"), z którego zamieszczono tu w reprodukcji kilka fragmentów, znajduje się obecnie w Zamku Kr. w Warszawie i należy do Państwowych Zbiorów Sztuki. Dawniej stanowił on własność cesarza austriackiego i był wystawiony w *Kunsthistorisches Museum* w Wiedniu. Uzyskanie tego cennego dzieła Matejki dla Polski zawdzięczamy staraniom ministra dra Juliusza Twardowskiego.

Na "Wystawie obrazów i rysunków J. Matejki ze zbiorów lwowskich" (grudzień 1938), znalazły się m. i. szkice ołówkowe do "Rejtana" z kolekcji L. hr. Pinińskiego (zapis dla Państwowych Zbiorów Sztuki).

"Rejtan" — pokrewne tony czerwieni: Ciemno-czerwona kotara, zawieszona w drzwiach sejmowej sali, ceglasty strój Branickiego, czerwony plusz przewróconego fotela i czerwone obok buty Fr. Sal. Potockiego, różowa wstęga orderu ks. prymasa Poniatowskiego, różowy strój ks. Michała Czartoryskiego i ciemna purpura nachylonej poza nimi postaci szlachcica, wreszcie czerwona makata (z Białym Orłem), zawieszona nad tronowym krzesłem czerwonym. Z tła obrazu wyrwywają się trzy jasno-błękitne wstęgi orderowe.

Obraz pt.: "Tadeusz Rejtan" wystawił w Tow. Przyjaciół Sztuk P. w Krakowie, w roku 1859, L. Kapliński.

Do str. 252.

"Rejtan" w płaskorzeźbie. — Rzeźbiarz francuski Ant. Essex (zm. 1888) powtórzył w brązowej płaskorzeźbie obraz Ingres'a pt.: "Apoteoza Homera" (płaskorzeźba ta znajduje się w Montauban). Może za jego przykładem poszedł Józef Hakowski (zm. 1897), który w r. 1894 wykuli w srebrze płaskorzeźbę podług "Rejtana"; znajduje się ona obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym. Hakowski wykonał poza tym jeszcze dwie inne płaskorzeźby podług dzieł Matejki, a mianowicie "Jana III pod Wiedniem" i "Kościuszkę pod Raclawicami" (w latach 1888 i 1893). Stosownie do myśli rzuconej swego czasu przez St. Witkiewicza, Juliusz Bełtowski wykonał płaskorzeźbę podług "Hołdu pruskiego". Gipsowy jej model znajduje się w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie.

Do str. 260.

Polonia — Rok 1863. Na wystawie lwowskiej 1894 roku były m. i. wystawione następujące trzy szkice:

Nr 20 — rok 1861: *Polonia — Hymn boleści*, z "Psalmów przyszłości" Z. Krasińskiego. Ozn.: *J. M. rp. 1861.* Ol. na pł. (59×46 cm). Wł.: Rodzina artysty. — St. Tarnowski w swym "Spisie obrazów olejnych JM., ułożonym podług prac drukowanych i rękopiśmiennych zapisków p. M. Gorzkowskiego", wymienia tę samą (?) pracę pt. *Z psalmów Przyszłości czyli Polonia* (wł. rodziny Matejki) pod rokiem 1876, a pod r. 1877 *Drugi szkic z hymnów Krasińskiego*, darowany p. Dionizemu Skarżyńskiemu w Krakowie.

Nr 25 — rok 1863: *Rok 1863 — Murawiew w Wilnie* (Okuwanie zesłańców w kajdany). Ozn. *JM. 1863.* Ol. na papierze (50×72 cm.). Wł.: P. Umiński, Kraków. Szkic do wielkiego obrazu, będącego własnością Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Wspomniany tu wielki obraz (135×232 cm) — zatytułowany w katalogu Muzeum: *Polonia — Polska po r. 1863*, zaczęty był w r. 1864, a malowany dalej w r. 1879 (choć nie był ostatecznie wykończony), jakby wynikało z dwu wzmianek M. Gorzkowskiego, który podając nieco odmienne wymiary obrazu — co niczego jeszcze nie dowodzi... (135×232 cm), daje mu tytuł: *Z wypadków warszawskich czyli okucie zesłańców w kajdany*, oraz informuje, iż obraz ten, "do kończony" przez JM. w r. 1879, nabył w tymże roku ks. Czartoryski. Opis obrazu podaje "Czas", nr 80 z 1880 roku (J. G.: "Z wystawy szkiców"; w nast. numerze opis obrazu "Bethman i Kościelecki w Wieliczce").

Nr 257 — rok 1861: *Polonia (Hymn boleści)*, do "Psalmów przyszłości" Krasińskiego. Pierw-

szy pomysł do obrazu olejnego (nr 20). Ozn.: JM. — a w prawym rogu: *na skrzydłach wiary aniołów*. Rys. oł. (28×20 cm). Wł.: M. Gorzkowski.

Por. także: Fr. Studziński, *Trzy Polonie Matejki* ("Ill. Kurj. Codzienny", Kraków 1927, nr 244, dodatek: Kurj. Literacko-Naukowy).

Na krótko przed śmiercią, w dniu 1 X 1867, pisał Grottger z Paryża do Wandy Monné: "...W ostatnich dniach prawie codziennie odwiedzał mnie poczciwy Matejko, który tu bawił kilka nocy. Dziś był z pożegnaniem..." ("Arthur i Wanda", t. II, str. 280).

Do str. 267.

Kraków a Lwów wobec Matejki. — Trzeba to zanotować dla pamięci, z najgłębszym uznaniem: Lwów, miasto o najgłębszym polskim sentymencie, miasto o najpiękniejszych, bo szczerych i bezpośrednich zbiorowych odruchach — pierwszy w Polsce uczcił zasługi Matejki, ofiarowując mu już w r. 1869 najwyższą godność, jaką rozporządzał. Fakt ten opisuje dr St. Rachwał (*Matejko a Lwów*, "Dziennik Polski", Lwów 9 XII 1938) w następujący sposób:

Dnia 30 września 1869 r., na posiedzeniu Rady m. Lwowa, Karol Wild postawił następujący wniosek: "Świetna Rado miejska! Od kilku dni wystawiono w murach naszego miasta arcydzieło sztuki malarskiej, najświeższy utwór artysty europejskiej sławy a rodaka naszego Jana Matejki. Dziełem tym artysta nasz nie tylko wskrzesił pamięć wiekopomnego aktu politycznego "Unii lubelskiej", ale sam stanął na wyżynie sztuki, między największymi mistrzami świata, a zwrócił tym uwagę na nasze świetne dzieje. Dorzucił więc swoją cegielkę do budowy chwały narodu polskiego, dobrze się zasłużył sprawie. Gdy nie mamy dziś rządu własnego, któryby zasługę taką wynagrodzić mógł, gdy prawie jedna tylko Galicja dziś może swobodnie myśleć swoją w tej mierze objawić, przeto wnoszę: "Rada uchwała nadać p. Janowi Matejce honorowe obywatelstwo miasta Lwowa, jako jedyny zaszczyt, którym dziś rozporządzać możemy. Karol Wild, Piotr Wajda, Zygmunt Żółkiewski, Józef Sanciewicz, Wacław Dąbrowski, Hilary Szwedzicki, Karol Pietsch, Gustaw Wichert, Leon Dąbkowski, dr Milleret, Łukasz Straszak, Świetlik, Blechschmidt, Aleksander Jasiński".

Wniosek powyższy przyjęła Rada miejska jednomyślnie. Wykonano dyplom, na którym wypisano takie słowa: "Wielmożnemu J. M. Panu Janowi Matejce, Malarzowi-Artyście, Kawalerowi orderu itd.

"Jeżeli naród nasz pomimo utraty bytu politycznego zachowuje dotąd samodzielne i zaszczytne stanowisko między społeczeństwami Europy, to winien to nie tylko świetnej przeszłości dziejowej, w której oddawał cywilizacji znakomite usługi, lecz także nieustannej pracy na polu umysłowym, na polu umiejętności i sztuki, wśród srogich nawet klęsk politycznych.

"Ci z ziomków, którzy w tej pracy przodują narodowi, którzy dziełami swymi dopomagają mu w utrzymaniu chlubnego stanowiska w rządzie społeczeństw cywilizowanych, a zarazem podnosząc umysły w narodzie, krzepią w nich nadzieję przyszłości — skarbią sobie niepożyte zasługi dla sprawy narodowej. Są oni nie tylko kapłanami umiejętności i sztuki, których każdy naród czczyć powinien; dla nas są oni nadto jedynymi przedstawicielami jego myśli narodowej, piastunami sztandaru narodowego wobec świata.

"Do tych zasłużonych mężów Ciebie, Szanowny Ziomku, Polska dziś słusznie zalicza. Pracami swymi zdobyłeś sobie pierwszorzędne miejsce w dziedzinie malarstwa współczesnego, a jeśliś tym przyniósł chlubę narodowi i podniósł znaczenie jego na polu sztuki, to z drugiej strony, czerpiąc treść mistrzowskich Twych utworów z przeszłości narodowej w jasnych i ciemnych jej do-

bach, potęgujesz czucie dla Ojczyzny u ziomeków i wiecznie trwałymi rysami przypominasz naród nasz sumieniu cywilizowanego świata.

Chcąc dać wyraz uczuciu należnej wdzięczności narodowej, Rada miasta Lwowa nadaje najwyższą zaszczytną oznakę, którą rozporządzać może: honorowe obywatelstwo tego miasta. Dan we Lwowie, dnia 30 września 1869”.

Dyplom ten zawiozła do Krakowa specjalna delegacja, złożona z prezydenta miasta Juliana Szemelowskiego, Karola Wilda, Żaaka i wręczyła mistrzowi. Delegacji tej podziękował Matejko tymi słowami:

”Ofiarowane sobie obywatelstwo miasta Lwowa poczytuję za zaszczyt tym droższy, że pierwiej nim własna siedziba rodzinna uznała mnie swym obywatelem, Lwów przyjął mnie między zasłużonych z przyznaniem miana obywatela. Staraniem moim na przyszłość będzie, aby choć w części zaufaniu odpowiedzieć, a pamięć przyjęcia w owych czasach nie odbiegnie mnie nigdy, owszem przekażę ją rodzinie mej, dzieciom moim”.

Kraków uczcił Matejkę dopiero w cztery lata później (1873), kiedy artysta odrzucił propozycję objęcia dyrekcji Akademii Sztuk P. w Pradze. Na ten temat zamieścił ”Kraj” (Kraków, 19 V 1873) takie m. i. gorzkie uwagi:

”Dzień dzisiejszy pamiętny będzie w dziejach Krakowa. Po pierwszy raz bowiem uroczycie Kraków uczcił dzisiaj artystę, który, urodzony w Krakowie, od dziecinnych lat wychowany w Krakowie, prawdziwe dziecko krakowskie i uczeń szkół krakowskich, odbierał już hołdy w różnych miastach europejskich od Lwowa aż do Paryża, tylko w Krakowie po pierwszy raz dziś uczczony został.

”Geniusz Matejki nie dziś dopiero zajaśniał, stoi on już w zenicie swym: ale w oddaniu hołdu Matejce rodzinne jego miasto dało się wyprzedzić całej Europie, a uczyniło to dopiero w chwili, kiedy Matejko w dziecięcym przywiązaniu do miasta naszego odmówił przyjęcia wysokiej godności, ofiarowanej mu przez pobratymczy naród czeski.

”Skąd pochodzi, że Kraków tak obojętnie dotychczas zachowywał się wobec artysty, którego świat mu zazdrości?”

”Matejko miał to nieszczęście, że nie należał do obozu *starych*, ale był gwiazdą przewodnią *młodych*. I długie lata *starzy* krakowscy i *powagi krakowskie* nie mogły przebaczyć Matejce, że był *młodym* i do *starych* nie należał. Ignorowano go naprzód, ganiono go następnie, salonowa krytyka krakowska ramionami ruszała nad dziełami jego, nie przyznawano mu należytego stanowiska, intrygowano małodusznie i po pańsku — aż ”nareszcie” zagranica wzniosła okrzyk części dla naszego Mistrza, a w krakowskich salonach spostrzeżono się, że głupstwo się stało i że zagranica gotowa powątpiewać o dobrym smaku i znawstwie krakowskich salonów.

”I od czasu kiedy cesarze zaczęli zakupywać dzieła Matejki, salony krakowskie zaczęły oddawać mu uznanie”.

Do str. 280.

Obraz ”Stefan Batory” na wystawie berlińskiej 1935.

Robert Scholz (*Völkischer Beobachter* 30 III 1935) pisał: *Dieses hervorragende Meisterwerk der Historienmalerei, denn ein solches bleibt es, auch wenn die modernste Kunst-Aesthetik dieses Genre erzählender Malerei als ”Gemaltes Theater” ablehnt, sehr verwandt dem Stil der grossen Historienbilder Piloty’s, vereinigt in sich trotz seiner starken Bindung an den Zeitgeschmack des XIX Jahrhunderts die wesentlichsten Charakterzüge der polnischen Kunst.*

K. E. K. w *Dresdner Nachrichten* (31 III 1935): *Die Polen sind die ”Romanen unter den*

Slaven" — feurig, beweglich, reich begabt mit Gefühl für Glanz, Pracht, Anmut und Auftreten, der Nationalcharakter ist ebenso empfindlich wie anschiemig, und so haben sie in ihrer Kunst, obgleich mehr reproduzierend als eigenschöpferisch, durch die Jahrhunderte hindurch westliche, östliche, nordische und südliche Anregungen dem polnischen Geist angepasst oder in ihn umgeschmolzen.

...Überhaupt war die polnische Malerei im späteren XIX Jh. wesentlich den Franzosen zugewandt, aber Realismus und Impressionismus wurden national geformt und verändert denn, wie leicht erkennbar, widerstrebt das rein Artistische dem polnischen Kunstempfinden. In vielen steht der Pole dem Nordländer und auch dem Deutschen näher als dem Romanen.

W *Berliner Börsenzeitung* (29 III) stwierdza m. i. Wilhelm Westecker: *Dieses Bild hat die volkhafte slavische Breite*. F. A. Dargel w *B. Z. Nachtausgabe* podkreśla w "Batorym": *Buntheit* — oraz osobliwe połączenie: *Schwermut und Fröhlichkeit*.

Krytyk *B. Z. am Mittag* tak określa "Batorego": *eine pompöse und monumentale Geschichtsdarstellung, die in ihrer Festigkeit, dem geduckten Ausdruck stark ist*.

Friedrich Märker (*Münchener Zeitung* 1 IV) charakteryzuje przy tej sposobności sztukę polską jako sztukę wybitnie słowiańską, która wykazuje wprawdzie francuskie wyszkolenie, ale rzadko coś z francuskiego czy romańskiego ducha.

Do str. 300.

Kopernik. — Podczas uroczystości w roku jubileuszowym Kopernika wystawiono na scenie krakowskiej (19 II 1873) poemat dramatyczny J. Szujskiego pt. "Kopernik". — W "Przeglądzie Polskim" (1873, str. 435—438) wydrukowano utwór, który łączy się ściśle z Matejkowską koncepcją Stańczyka; utwór ten nosi tytuł: "Stańczyk, scena dramatyczna na uroczystości Mikołaja Kopernika w Teatrze Krakowskim wygłoszona przez p. Bendę w roli Stańczyka, objaśniającego obraz z żywych osób *Wiek Kopernika*".

Matejko a wystawa wiedeńska 1873 r.

Na Wystawie Powszechnej w Wiedniu były wystawione z dzieł Matejki, prócz portretów: "Skarga", "Unia lubelska", "Batory" i "Kopernik".

Wśród artystów obcych byli tam m. i. reprezentowani: Piloty (Tusnelda), autor "Raju utraczonego" Cabanel (Triumf Flory, obraz na 9 m wysoki), Wiertz (Strącenie aniołów, obraz na 12 m), T. Robert Fleury (Ostatni dzień zburzenia Koryntu), Wereszczagin (Św. Grzegorz), Ripin (Burłaki), F. Clément (Śmierć Cezara), Charlemagne, Kotzebue, Ajwazowski, Lenbach, Winterhalter. Z artystów *polskich*: H. Siemiradzki (Scena z życia Magdaleny), W. Gerson (Jagiełło każe uwięzić Kiejstuta z Witoldem, Jan Sobieski w Wilanowie), H. Rodakowski (Wojna kokosza, 3 portrety), A. Grottger, L. Kapliński, A. Grabowski, A. Kotsis, A. Gryglewski, Fr. Tapa, J. Kossak, Walery Eliaz Radzikowski, H. Redlich.

Do str. 343.

Grunwald w Berlinie.

"Bitwa pod Grunwaldem" wystawiona była *im Uhrraal des Akademie-Gebäudes* w Berlinie. Jeden z krytyków berlińskich (monogram L. P.) poświęcił sporo uwag nie tylko obrazowi, ale i objaśnieniom do niego, wydanym przez M. Gorzkowskiego pt. *Die Schlacht bei Grünwald und Tannenberg 15 Juli 1410*" (Krakau 1878).

Istotnie objaśnienia te, napisane w reklamarskim tonie, wydrukowane w okropnym przekładzie na język niemiecki, oddawały Matejce fatalną przysługę. Na str. 4-ej tej broszury czytamy m. i.: *Es scheint, dass Matejko in allen Zweigen der Malerkunst Erzeugnisse seiner genialen Künstlerkraft zu hinterlassen beschlossen hat...* Toteż krytyk niemiecki piętnuje *dies elende Geschreibsel — eine ganze Broschüre... in ein grauenvolles Deutsch übersetzt —* która w jego rozumieniu stara się: *das Deutschtum... in echter polnischer Unverschämtheit zu schmähen und zu beschimpfen —* po czym, potępiając *gemeine Reklame* i *Nationalhass*, tak się wyraża: *Es ist nicht zu glauben, welche Last von bössartiger bewusster Lüge oder von Dummheit und Unwissenheit, Druckpapier tragen und... ein Secretair einer polnischen Akademie produciren kann!*"

Następnie jednak zdobywa się ów krytyk na ton rzeczowy i obiektywny, wydając o obrazie Matejki sąd na ogół bardzo pochlebny:

Matejko hat in seinen vorgegangenen grossen Bildern aus der Geschichte seines Vaterlandes, aus den Tagen der Grösse und des Niederganges desselben, eine eminente Begabung und ein imponierendes Können bewiesen. Beides giebt er auch in diesem neuesten Werk in nicht geringem Maasse kund. Wenn bei so Vielen die Erfindung einem schwachen Wasserfädchen ähnlich fliesst, so strömt sie bei ihm wie ein angeschwollener Gebirgsfluss, fortreissend, jede Schranke überflutend, Geröll, Schlamm und Felsblöcke mit sich wälzend. Er kann sich hier nicht mässigen, möchte immer noch mehr geben, als füglich auch auf die grösste Leinwand hinaufgeht, und Alles und Jedes möglichst genau, deutlich und detaillirt.

Wypominając słusznie Matejce "niegodną artysty" figurkę św. Stanisława w obłokach, podkreśla ów krytyk z uznaniem, że w "Grunwaldzie" obie strony walczą: *nich theatermässig nur zum Schein —* jak w bardzo wielu innych obrazach takiego typu — *sondern mit bitterem, blutigem, verzweifelmtem Ernst, mit überzeugender Wahrheit. Überall begegnet man prächtig gearbeiteten Einzelheiten, Köpfen zumal von der grössten Meisterschaft der Darstellung, Pferde-theilen, menschlichen Gliedern, Rüststücken und Gewändern, welche das treulichste Naturstudium zeigen. Das ganze aber ist und bleibt eine wüste Sache, ohne einheitliche Farbenstim-mung, ohne Gesamttton, ohne compositionelle und malerische Beherrschung der Massen, von der Wirkung einer bunten, flachen Tapete — trotz der grossen Summe von Talent und dem enormen Aufwande von ehrlicher künstlerischer Arbeit darin.*

Do str. 350.

Modne tematy. — Matejki obrazy: "Wit Stwosz jako dziecko", "Wit Stwosz ociemniały" oraz "Kochanowski nad zwłokami Urszulki" należą do kategorii tematów niezmiernie popularnych i bardzo rozpowszechnionych zwłaszcza w malarstwie francuskim okresu lat 1815 do 1845. Oto, dla przykładu tylko, wybór najgłośniejszych obrazów o wątku zaczerpniętym z życia wielkich artystów:

Granet (1815): *Le peintre Sodoma porté à l'Hôpital,*

Ingres (1824): *La mort de Leonardo de Vinci,*

Scheffer (1824): *La mort de Géricault,*

H. Vernet (1833): *La rencontre de Michel Ange et de Raphaël au Vatican,*

P. Bergeret (1833): *La mort de Titien,*

Al. Hesse (1833): *Les funerailles de Titien,*

Devéria (1833): *Puget présentant la groupe de Milon de Crotonne à Louis XIV,*

Ziegler (1833): *Giotto dans l'atelier de Cimabue,*

Granet (1834): *La mort de Poussin,*

Gigoux (1835): *L. de Vinci*,
 Glaize (1836): *L. Signorelli se disposant à peindre son fils tué en deuil à Cortone*,
 Roqueplan (1838): *Van Dyck à Londres*,
 Lestaug Parade (1838): *Le Titien et l'Arétin à Venise*,
 Jacquand (1839): *Ribéra*,
 Baron (1841): *L'enfance de Ribéra*,
 P. Bergeret (1840?): *Charles Quint et Titien*,
 Rob. Fleury (1841): *Michel Ange au chevet de son domestique*,
 Revoil (1841): *L'enfance de Giotto*,
 Rob. Fleury (1841): *Benvenuto Cellini*,
 Cogniet (1843): *Le Tintoret peignant sa fille morte*,
 R. Fleury (1843): *Le Titien*,
 R. Fleury (1843): *Bern. Palissy*,
 R. Fleury (1843): *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien*,
 L. Flandrin (1843): *Poussin sur les bords du Tibre*,
 Baron (1844): *Giorgione faisant le portrait de Gaston de Foix*,
 Rob. Fleury (1845): *Rembrandt*,
 Billardet (1845): *Les Bellini*.

Do str. 403.

Wernyhora — ukończony w r. 1883 — był wedle informacji M. Gorzkowskiego wystawiony w tymże jeszcze roku (?) w Wiedniu wraz z "Kazaniem Skargi"; Daniel Penther restaurował wówczas "Skargę", gdyż obraz znajdował się w dość opłakanym stanie. Z początkiem roku 1884 "Wernyhora" był wystawiony w Krakowie, w Sukiennicach, a następnie już z początkiem maja (od 9 do 30) we Wrocławiu i potem (w czerwcu) wraz z "Hołdem pruskim" etc. w Berlinie.

Do str. 408.

Matejko a Z. Stryjeńska.

Cokolwiek ujemnego można by powiedzieć o wizerunkach książąt i królów polskich Matejki, nie należy ich zestawiać z "Kręgiem Piastów" Z. Stryjeńskiej — jak to czyni J. Warchałowski. Są to rzeczy niewspółmierne!... Warchałowski podkreśla z naciskiem, że "nie ze studiów archeologicznych i nie na zamówienie wydawcy powstały te wizerunki" ("Krąg Piastów Z. Stryjeńskiej", Warszawa 1929, str. 9), a ulegając dziwnej autosugestii, widzi w cyklu Z. Stryjeńskiej "siłę jej sugestii i gwarancję artystycznej prawdy jej sztuki", w stworzonych zaś do tej pory przez artystkę "setkach żywych typów polskich" upatruje rewelację dla naszego pokolenia. Niestety "Piastowie" rewelacją nie byli. Przynajmniej nie dla wszystkich! Np. Michał Pawlikowski ("Okna", Medyka 1934, str. 91, w cennym artykule pt. "Kultura Narodowa"), podkreślając wysokie zalety ilustracji Stryjeńskiej do "Trenów" i zaliczając je do skarba sztuki narodowej, bo w dziele tym "wypowiedział się kawał duszy polskiej ponad wszelką wątpliwość", pisze dalej: "Niemniej inne dzieło Stryjeńskiej wykazało granice, do jakich sięga jej polska psychika, a od których górę nad nią bierze obca. Dziełem tym są "Piastowie". Jest to fałszywy banknot. Majestat historii, wielka przeszłość, która stoi nad kołyskami polskich dzieci, wyobrażona gębami częstochowskich szewców i stolarzy poprzebieranych za królów. Wspaniałe zjawisko z witrażu Wyspiańskiego z papierosem w ręce w roli kabaretowego kabotyna, czekającego na swoją kolej zabawiania burżujów. Coś, na co nie ma słów!..."

Do str. 427.

Wystawa światowa: Paryż 1889.

"Kościuszek pod Racławicami" był na paryskiej wystawie światowej 1889 (jak stwierdza J. Mycielski: "Spod wieży Eiffel, Wrażenia i opisy", Kraków 1890) fatalnie i umyślnie źle zawieszony w austriackiej sali, tuż obok Munkacsy'ego: "Chrystus na górze Kalwarii".

Poza Matejką reprezentowali sztukę polską na tej wystawie: T. Axentowicz, K. Alchimowicz, A. Bilińska, J. Chełmoński (Grand Prix), M. Dulębianka, Gedroyć, W. Gerson, S. Hirszenberg, Kowalewski, J. Pankiewicz, T. Popiel, Przepiórski, J. Rosen, W. Szymanowski, Wodzinowski, M. Zaremski, K. Żelechowski.

Do str. 459.

Obrazy religijne Matejki (olejne) są następujące:

1858 — Matka Boska z Dzieciątkiem, z klęczącą św. Joanną i św. Leonardem.

1861 — Św. Kazimierz; Głowa św. Kazimierza.

1875 — Ześlanie N. P. Marii.

1881 — Matka Boska jako ucieczka grzesznych.

1884 — Zmartwychwstanie.

1885 — Św. Cyryl i Metody.

N. P. Maria na Jasnej Górze, unosząca się nad klasztorem obleżonym przez Szwedów.

1887 — Bł. Iwo Odrowąż poświęcający kamień węgielny pod kościół w Iwoniczu.

1887—1888 — Królowa Korony Polskiej (tryptyk; część środkowa datowana: 1887, obie części boczne: 1888).

1890 — Głowa Matki Boskiej w obrazie dla kościoła w Wiśniczu.

1891 — Matka Boska Częstochowska.

1892 — Św. Kinga.

Jakkolwiek dziedzina malarstwa religijnego jest dość mało charakterystyczna dla Matejki, zasługiwałaby ona stanowczo na osobne naukowe opracowanie, zwłaszcza ze względu na rysunki i szkice, daleko ciekawsze i wyżej pod względem artystycznym stojące niż obrazy olejne.

Do str. 472.

Polichromia. — Na uwagę zasługuje szczegółowy a mało znany opis polichromii, jaki podał Wł. Łuszczkiewicz na podstawie projektów i szkiców Matejki — jeszcze *przed ich realizacją* na ścianach prezbiterium kościoła N. P. M. (1889):

"Zgodnie z duchem architektury wnętrza, cała dekoracja ma swój jedno-organizm, który się ciągnie od dołu ścian aż po klucze sklepienia po kamiennych dinstach jako konstrukcyjnie ważnych i stanowiących oprawę dla pól ściennych (travées). Aby im nadać główne znaczenie barwne, owo promieniowanie konieczne do wysadzenia naprzód, wprowadził mistrz Matejko podział dinstów na warstwy ciemne i jasne, rozdzielone poziomo ukonturowaniem, to złote, to szyfrowe, i jako deseń powtarzający się rzucił barwny schemat herbu lub godła i ten znajdzie się też i na dalszym ciągu dinstów rzuconym na sklepienie, czyli na żebrach. Dodajmy złożone i malowane kapitele dinstowe i zworniki sklepienne, a utworzą się nam bogate ramy, wyraźne i barwne, najsilniejsze z wszystkiego, dla ścian i pól sklepienia. Będą więc ornamenta utworzone z herbów miasta Krakowa, Odrowąża, Wierzyńska, Orła białego i imion Marii i Jezusa, przechodzące z din-

stów odpowiednich u ścian na odpowiednie żebra sklepienne. Ornamenta te obramowują zarówno niebieskie pole sklepienia z rozsianą siatką złotych gwiazd o kształtach oryginalnych, stojących w związku z koronką sąsiednią żebrów, jak i ściany, o których niżej.

"Trzeba było dziwnej roztropności, aby na rozczłonkowaniu powierzchni dinstów pomieścić tak rysunek herbu lub symbolu, aby się przedstawiały wyraźnie, a były ornamentami. Skrajne członki dinstu mają ornamentację roślinną ciągłą, która przechodzi na formeret przyścienny.

"Zobaczmyż, jakie będą ściany. I tu zasada uszanowania organizmu architektonicznego stanowi podstawę dekoracji i jej główne podziały i akcenta barwne. Podziały tworzą: fryz odmalowany na wysokości i w związku z kapitelami dinstowymi, mający barwy silnie kontrastowe obok złocień. Przenosi się tu roślinność kapiteli poprzerywana tarczami herbowymi gotyckimi — godłami cechów miejskich, znakami mieszczan i herbami zasłużonych dla Krakowa. Drugi podział poziomy przypada na wysokość fryzów glifowych okiennych, ale jest on stosunkowo podrzędnym.

"Część główna ścian, barwy spokojnej i głębokiej szarozielonej, będzie tłem dla ślicznej dekoracji, pełnej myśli. Z malowanego pnia, który biegnie obok glifu okiennego, wystrzelują odrębne gałęzie kwieciste i rozkładają po ścianie, unosząc na sobie aniołów skrzydlatych z rozwianymi sukniami. W miarę wznoszenia się w górę, te znacznie mniejsze od naturalnej wielkości postacie potężnieją w modlitwie, wznosząc ręce ku górze. Na wstędze gotyckiej, opasującej pień główny, zjawiają się napisy: Ora pro nobis, które wyjaśniają znaczenie anielskich postaci z godłami Litanii do N. Marii Panny w rękach. Wszystko to w kolorze ciche, konturowo oddane z małą różnicą tonów barw, zachowa płaszczyźność, ale ubogaci zarazem puste ściany.

"Część ponad fryzem głównym, w barwach jasnych, a odcieniach blado-czerwonego koloru, zachowuje boniowaniem prostotę odpowiednią, przy bogatszym obramieniu wzorzystym otworu okna. Tutaj też obok okien znajdują się odmalowane wielkie tarcze herbowe, a aparatem całym heraldycznym należące do królów i książąt polskich, dobrodziejów kościoła i miasta. Znajdą się one dość wysoko i będą silnie malowane, jako sprawy ozdobności.

"Nie będziemy dalej opisywać projektu; przedstawi się on sam w swoim czasie przeprowadzony in natura, ale nie możemy nie zanotować ślicznej dekoracji glifów okiennych w układzie medalionów z cherubinami, powiązanych siatką — postaci historycznych we framugach triforiów na tle ciemnym konturowo się odcinających — bo to wszystko wiąże się z jedną główną myślą, przeprowadzoną w dekoracji" (*Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła P. Marii w Krakowie. Stan obecny i zamierzona polichromia*, Kraków 1889).

Do str. 474.

Matejko a Wyspiański. — Pokrewieństwo duchowe tych dwu potężnych indywidualności artystycznych doskonale określił M. Wallis, pisząc m. i.: "Siła oddziaływania Matejki na Wyspiańskiego tłumaczy się nie tylko bliskością ich stosunków osobistych i tym, że Wyspiański od dzieciństwa patrzył na obrazy Matejki, lecz przede wszystkim pokrewieństwem ich natur. Obaj byli ludźmi nieuleczalnie smutnymi, zamkniętymi w sobie, rozpamiętującymi nieustannie w swej zbolącej duszy tragedię Polski. Obaj byli wierzącymi, żarliwymi katolikami. Obaj kochali się do szaleństwa w swym mieście rodzinnym — Krakowie. Obaj posiadali w wysokim stopniu "instynkt teatru". Obaj żyli w świecie swych wizyj: to, co rzeczywiste, było dla nich dalekie; to, co dalekie, było dla nich rzeczywiste. Obaj czytali "w bereł kruszynach i koron skorupach", rówieśnili się z umarłymi i kochali w trunach, choć tylko Wyspiański uświadamiał sobie płynące stąd niebezpieczeństwo i wyrzucał to «weśnienie się w przeszłość» — innym i sobie" (M.

Wallis: *Wyspiański a Matejko*, w artykule pt.: *Wyspiański — Plastyk*, odbitka z "Drogi" 1934, str. 302—304).

Wnikliwe rozważania na temat stosunku twórczości Wyspiańskiego do Matejki i do jego sztuki przyniosła znakomita książka T. Makowieckiego: *Poeta-malarz, studium o St. Wyspiańskim* (Warszawa 1935), w rozdziale VI pt.: "Związki z Matejką i z Malczewskim" (str. 114—146). Czytamy tam np. o "Weselu":

"Stoimy tu w obliczu niezaprzeczonego wpływu Matejki na dzieła *literackie* Wyspiańskiego. Wprawdzie już młodzieńczy dramat Wyspiańskiego, *Batory pod Pskowem*, ilustrował słowami i akcją obraz mistrza, ale istotne, głębokie i przełomowe działanie Matejki na poetycką twórczość Wyspiańskiego występuje w pełni dopiero w roku 1900, w dobie renesansu Matejki w psychice jego ucznia.

"Kiedy wielkim planom malarskim Wyspiańskiego, zrodzonym z ducha Matejki, nie dozwolono rozwinąć się w kształcie witraży, kiedy z rąk krótkowzrocznego kleru spotkała twórcę kłęska na wszystkich polach jego wielkich poczynań malarskich, świat wizyj Matejki począł się wyłaniać w poezji. Poza rapsodami wybuchnie on przede wszystkim w tym dziele, które najgłębiej sięga do trzewi pokolenia, najpełniej i najpotężniej spełnia program Matejki: przemawiania do sumienia narodu, w dziele, które jest zarazem pierwszym wielkim dziełem dramatycznym Wyspiańskiego, w *Weselu*.

"Na ścianie izby Wesela kazał poeta umieścić reprodukcję *Raławic* Matejki, aby potem wprowadzić chłopów w białych sukmanach z kosami i pochylić ich — jak tam przed Naczelnikiem — przed pustką świtu w zasłuchaniu chochołem; dał tutaj bolesne odbicie tamtego raławickiego zbratania się z ludem w zwierciadle współczesności. Jak spod pogodnego majestatu króla Kazimierza Matejki dobył upiorną groźbę nicości, tak i spod bohaterskiej sceny przeszłych wspólnych walk ukazał groźbę i nicość dzisiejszą, to, co pozostało z raławickich kos, ze zwycięstw, z dni chwały. Z innego obrazu nad biurkiem, kazał zejść *Stańczykowi* i zasiąść w głębokim fotelu z załamanyymi dłońmi, a potem cisnąć kaduceusz na dywan zapustnej sceny. W usta tegoż Stańczyka, wziętego z jednego obrazu Matejki, włożył słowa natchnione innym obrazem mistrza — *Zawieszeniem dzwonu Zygmunta*" (str. 129—130).

Ogólny wpływ Matejki na jego ucznia i duchowego spadkobiercę określa T. Makowiecki w ten sposób: "Gdy w świecie malarskim wpływ Matejki jest wciąż i szybko malejący — żywym płomieniem przed zagaśnięciem zabłyśnie jeszcze w wizjach witrażowych — w świecie poezji, a ściślej dramatu, rośnie i wzmaga się, dochodząc w ostatnich przed śmiercią utworach do roli dominującej. A towarzyszy mu w tej dziedzinie coraz mocniejsze pragnienie "rządu dusz", panowania nad sumieniem narodu, żądza oddziaływania na życie i historię. Można stwierdzić bez przesady, bez obawy o nadużywanie wielkich słów, że berło "rządu dusz", które ze świata poezji, z rąk trzech wieszczów przeszło na linię malarską do rąk Matejki — dłońmi jego ucznia, dłońmi malarza, przeniesione zostało znów do świata poezji, do świata słowa w wielkich narodowych dramatach i rapsodach Wyspiańskiego. Można też stwierdzić, że to Matejko dźwignął w artyście lot i potęgę tworzenia" (str. 139).

"*Tony płomieniste* wprowadzał Matejko nader często do swych obrazów, psując przez to ich kolorystyczną harmonię. Wyspiański w jednym z listów do H. Opieńskiego wspomina, że przy *rue de Seine* w Paryżu widział papugę w kolorach: niebieski, zielony, żółty — co uważa za wzór polichromii średniowiecznej — i dodaje, że pragnąłby wprowadzić inny sposób, a mianowicie gamę tonów płomienistych, gamę sympatyczną i miłą dla oka.

Do str. 485.

Matejkowskie modele.

Wyszukiwanie przez Matejkę żywych modeli, które "przypominały" mu wymagowane przez niego postacie historyczne, doskonale ilustruje mało znany list artysty, ogłoszony przez Wł. Grzędzielskiego z Przemyśla w "Słowie Polskim", Lwów 1912, nr 74. Grzędzielski pisze:

"W posiadaniu mej żony znajduje się, jako pamiątka rodzinna, list Matejki, wystosowany do jej wuja, śp. ks. Edwarda Serschenia, proboszcza i dziekana podgórskiego. Była to postać o wybitnych rysach twarzy i wyrazistym profilu, wprost jakby wpraszająca się do uwiecznienia pędzlem mistrza Jana. Nie też dziwnego, że Matejko, ujrawszy go podczas nabożeństwa w jednym z kościołów krakowskich, zwrócił na niego uwagę i wysłał do niego następujące pismo, które wiernie przytaczam:

"Przewielebny Księżu Proboszczu Dobrodzieju!

"W obrazie Hołdu Pruskiego, nad którym obecnie pracuję, mam jedną z postaci duchownych, przypominającą rysami twarz Przewielebnego księdza dziekana. Zwykle, wykończając obraz, do każdej figury szukać modelu żywego, dla unaturalnienia której zapraszam upatrzonemu na dwa lub trzy posiedzenia do pozowania w obrazie.

"Chętne przyzwalanie wszystkich dotąd wzywanych ośmiela mnie do prośzenia obecnie i księdza Proboszcza Dobrodzieja, którego rozumiejąc pewnie intencje malarza, nie odmówi może kilku godzin łaskawej usługi. W poniedziałek i wtorek oczekiwać będę przybycia Jego między godz. 10 a 11 przed południem w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych na Kleparzu, piętro II, kancelaria dyrektora.

"Z nadzieją ziszczenia się pragnienia mego, łączę wyraz rzetelnego poważania, z jakim dla Przewielebnego Księdza Dziekana pozostaję, sługa życzliwy Jan Matejko, w Krakowie d. 4/12 881 rp."

"Wezwaniu temu ksiądz Serscheń dał posłuch i on też uwieczniony jest w obrazie Hołdu pruskiego jako Maurycy Ferber, biskup warmiński. Postać ta, klęcząc z odkrytą głową, ubrana w czarną sutannę, znajduje się po lewej stronie obrazu, pomiędzy podskarbisem Andrzejem Kościeleckim, czerpiącym złoto z misy, a Kreutzerem, późniejszym pruskim kanclerzem, który na znak swego przyszłego dostojęstwa dzierży zwój pergaminowy".

Ciekawy szczegół znajdujemy w liście Matejki do żony, z daty 31 VII/1 VIII 1866 r., gdzie artysta pisze m. i.: "Jutro o godz. 9 z rana muszę iść na wybory rajców przyszłego magistratu w imieniu właścicieli domu przy ulicy Floriańskiej... Możebym się uchylił od tej w części powinności obywatelskiej, ale pomyślałem sobie, kto wie, czy nie znajdę *modeli do reszty głów w obrazie Rejtana* i to utwierdziło mnie w dość niechętnym posłannictwie... Zresztą niewiele mnie to wszystko obchodzi!"

Do str. 498.

Norwid a Matejko.

C. Norwid w liście do T. Lenartowicza (1882) wspomina o swej broszurze ("O sztuce dla Polaków"), wydanej kosztem 300 franków, oraz o Klacze i Zamoyskim, którzy uważali, że "sztuka jest zgubą dla Sarmatów" — "naturalnie aż do czasu, gdy tenże Zamoyski, widząc cesarzy Austrii i Francji przed Matejki obrazem, zalecił pisać do mnie o projekt do medalu dla Matejki — korespondencja, którą mam u siebie" (list 812 ed. Z. Przesmyckiego).

W liście do Koźmiana (9 X 1851) pisał poeta: "Przypominasz sobie zapewne, Szanowny Panie Janie, co Ci pisałem o tym, jak wszystkiego wyglądają jeszcze u nas z Francji, jak w niczym na własny sąd i własne namaszczenie liczyć nie umieją — jak wychodzą na lokajów francuskich. Pisałem to w interesie sztuki narodowej, która jest sprawą moją, sprawą, której służę zupełnym i czystym poświęceniem. Prywatnie i publicznie, i myślą i czynem, sprawie tej, bez żadnych środków materialnych od narodu, służę. Mam zupełne prawo upominać i upominam" (list 75).

W korespondencji C. Norwida Matejko jest wspomniany kilkanaście razy. Często też jest wymieniany Delaroche, a zwłaszcza A. Scheffer, obaj artyści przez Norwida bardzo wysoko cenieni.

W liście do M. Sokołowskiego (1865) czytamy w związku ze "Skargą" Matejki: "Jesteśmy społeczeństwem, lichym jak każde, które nigdy *nie walczy*. Zawsze *bija się*. — Eheu!... Jak francuski koń wygra wyścigi angielskie, to dadzą mu puklerz srebrny i uczczą jeźdźca. Ale — (mimo dużych błędów) dzieło Matejki *to trochę więcej dla Polski niż wygrana na wyścigach szkapy francuskiej*. Jednak w Polsce nikt na to nawet uwagi nie zwróci i nie powie mu: Bóg Ci zapłaci... — cóż tam być może?" (list 381).

W liście do K. Ruprechta (1866): "Kiedy Matejko w parę lat ruchu estetycznego pięknie reprezentuje sztukę polską — mogą mu literaci i amatorowie ofiarować *drewnianą paletę za 15 franków*... Tak w każdym kierunku żywotnym i nie tylko na cmentarzach trzeba być przytomnym, wdzięcznym i czujnym" (list 427).

Również w liście do Bron. Zaleskiego (dla przesłania Kraszewskiemu) ujmuje się Norwid za Matejką — po jego "Reytanie" i pisze: "Albo o Matejce?! Zamiast wyrzucać *naturalizm ogółowi*, który żadnego idealnego działania nie rozumie i nie wspiera, to Kraszewski zarzuca morzu, iż wymiata morze na brzeg swój trupy rozbitków!.." (list 454 z dnia 21 V 1867).

Natomiast w liście do tego samego adresata z jesieni tego roku (po 20 X 1867) znajdujemy następującą "Improwizację na ekspozycji" — w związku z zamachem Berezowskiego na cara Rosji:

Gdyby ducha-prąd, lub czar kuglarstwa
Pędzel obracał w grot, sztukę w czyn zmieniał kolejką
Berezowski byłby *politycznym* — *Matejką*,
A Matejko byłby Berezowskim — malarstwa!...

NB. Jest to jedyny mój rękopism, który mogę ofiarować bezpłatnie do popularnego druku i ofiaruję takowy" (list 474).

W liście do Z. Sarneckiego (grudzień 1868):

"Zdania mego o słynnym dziele p. Matejki nie zapieram się wcale, i żadnego zdania mojego nigdy" (list 525).

Kiedy w kraju postanowiono wybić medal ku czci Matejki, Norwid uważał pomysł ten za rzecz grubo spóźnioną i wprost... nieprzystojną; pisał on wówczas do Bron. Zaleskiego (1874): "Forma medalowej nagrody jest dla mającego już *znaki honorowe osobiste (Légion d'honneur etc., etc., francuskie, austriackie, etc.)* jest, mówię i znasz, i znacie, formą podrzędną. Jest to *zdegradować oficera!*" (list 673)... "Zapewne czytałeś, począwszy od Revue des Deux Mondes przez wszystkie dzienniki artystyczne etc. etc. jedno i toż samo z-refutowanie Jana Matejki — któremu aby *spóźniony polski* medal wybić, byłeś łaskaw wzywać mnie. — Nagradzać tylko ci umieją i mają prawo, którzy *oddają* sprawiedliwość" (list 683).

W r. 1875, a więc po "Batorym" i "Dzwonie Zygmunta" — pisze Norwid do M. Sokołowskiego: "Wanda społeczna nie rzuciła się w fale Wisły, ale w zwoje sfałdowanego ogromnego kontusza, żupana, w pasów złotych splety i cholew żółtych przepaście. Słowem w paletę słynnego Matejki" (list 701).

Wreszcie w liście do Sew. Duchinińskiej (1880 r.) znajdujemy taką opinię: "Spojrzałem na Ekspozycję — parę akwarel bardzo pięknych — zapewne Polacy już wierzą temu, co mówiłem o Matejce i za co o mało mi oczu nie wydrapali, ale teraz już mają w dziennikach francuskich, tylko że grubiej niż ja mówiłem, ale że w dziennikach francuskich, to uwierzą — nie im więcej nie powiem w tym rodzaju — nienawidzą *krytyki* — *inicjatywy* i *oceny* — jak bez tych 3ech być narodem??? *That is the question!*" (list 789).

Sąd Norwida o "Reytanie" cytuje Witkiewicz na str. 128—130 swej monografii. Pomimo różnych zastrzeżeń (brak "artyzmu" i "idealności") — "wszystko razem genialne w pędzlu i dające Polsce jednego z najznakomitszych malarzy (*pictores*) na świecie", czytamy tam w ostatnim zdaniu.

Norwid a Delaroche i A. Scheffer:

W liście nr 144 z dnia 18 VII 1856 pisze N.: "Ja tu z Francuzów żyję tylko z A. Schefferem i P. Delaroche". — W liście nr 145 do M. Trębickiej, cytat podany w tekście. — W liście nr 201 z dnia 9 VII 1858 do M. Kleczkowskiego: "A. Scheffer, drugi już wielki artysta po Delaroche'u umarł — a ja głównie z nimi tylko przestawałem". — Wzmianka w liście nr 235 z dnia 18 XI 1859: "Scheffer i Delaroche *des grands maîtres d'art*". — W liście nr 245 z 1860 r. powołuje się na szacunek, jakim go darzyli A. Scheffer i Delaroche. — W liście nr 456 nadmienia N., że Scheffer kupił jego szkic za 50 fr., a Delaroche prace jego cenił. — W liście do J. Koźmiana (9 X 1851) N. cytuje ustęp z listu Scheffera "jednego z 3 wielkich europejskich malarzy". — W r. 1859 w maju zorganizowano w Paryżu wystawę pośmiertną A. Scheffera, która cieszyła się dużym rozgłosem. — W "Czarnych kwiatach" N. podkreśla, że P. Delaroche, jak dawniej Scheffer, zawsze kiedy Norwidowi pokazywał swe dzieła, pozwalał mu wszystko mówić, co N. myślał, i pisze:

"Wielce uradowany, iż jest przecie na świecie artysta... patrzyłem na ten maleńki obrazek, a że śp. Delaroche (tak, jak bywało kiedyś Ary Scheffer) raczył mi pozwalać, abym oglądając utwory jego mówił wszystko, co mi się zdaje, ja zaś na tym już stopniu stojącym artystom, nie mniemam, aby inaczej się mówiło; długo więc myślenie moje określałem w słowach ściśle wiernych. — I skończyłem na tym — że sądzę, iż obraz taki następstwa swoje mieć powinien i że sam jeden, oderwanie wzięty, niepełną jest rzeczą — na co mi P. Delaroche odpowie — "trzy właśnie takie robić chcę, aby to sformowało trylogię"... potem pokazał mi jeszcze portret Thiersa, wyborny pod wszelkim względem i znów do małego obrazka powróciwszy, rzekł mi tonem żegnalnym (bo właśnie ktoś nadchodził jeszcze): "tak, trzy dopiero obrazy rodzaju tego razem wzięte, okażą całość"... i parę kroków ku drzwiom ze mną robiąc po dwakroć dodał — "skoro tylko dwa inne obrazki zrobię... pokażę je Panu — pokażę je", co zwykł był określać dobitnie, bo nie eksponował publicznie dzieł swoich, ani nie każdemu je pokazywał, zwłaszcza od niejakiego czasu...; odtąd nie widziałem już Pana Delaroche'a, w którego śmierci ostatni promyczek Leonarda da Vinci mrokiem się okrył..." — Cyprian Kamil Norwid: "Czarne i Białe Kwiaty". Cz. II: "Czarne Kwiaty", str. 175) — zebrał i przedmową opatrzył Roman Zrębowicz. (Lwów 1910).

Do str. 502.

Kult czystej formy i rzemiosła, zanik inwencji.

W książce E. K. Fischera (*Deutsche Kunst und Art. Von den Künsten als Ausdruck der Zeiten*, Dresden, 1924, str. 23) czytamy: *Das Ästhetische ist nie die reine Form an sich, sondern*

stets die restlose Übereinstimmung von Inhalt und Form. Formästheten gibt es nicht. Das sind Geschmäckler...

Paul Valéry: Il plane sur l'art moderne une suspicion d'ignorance ou d'impuissance que les plus étranges recherches excitent bien plus sûrement qu'elles ne la dissipent. — L'invention a disparu. La composition s'est réduite à l'arrangement. — Il est plus simple de disposer heureusement une vitrine de soieries ou un bouquet que d'organiser une scène de personnages où non moins d'harmonie doit coïncider avec les formes imposées et l'expression. Telle fête de l'oeil est aussi une bataille...

Malarstwo tematowe. — Jeszcze kilka lat temu należało u nas (i nie u nas) do dobrego tonu potępiać wszelką tzw. tematowość w sztuce; kto nie malował figur geometrycznych albo śledzia, gitary, syfonu czy mandoliny, kto myślał lub czuł i dawał temu wyraz w swym obrazie, narażał się na zarzut wsteczniaka i bywał odsądzany od wszelkiej wartości. Zorganizowano wtedy u nas istną nagankę na "temat" w malarstwie; nie tylko idea czy ekspresja *kompromitowały* malarza: kompromitował go nawet czysto rzeczowo i po malarsku oddany np. chłop polski, a choćby i koń — bo koń trąci przecież... "anegdotą szlachecką", a nawet: "ideologią narodową". W imię takich zasad potępiano oczywiście całą sztukę Matejki, jako szkodliwą i bezwartościową. Mniejsza o malarzy, którzy wypisywali takie rzeczy. Nie ścisłość rozumowania interesuje nas w ich wynurzeniach na temat sztuki — raczej oryginalność poglądów, *esprit* i stosunek ich teorii do własnej twórczości.

Znalazł się jednak i historyk sztuki, który był głośnym rzecznikiem walki z tematem w sztuce.

W "Kurjerze Porannym" (nr 216) pisał dr M. Sterling: "Nie rozumiem celu wystaw tematowych i dziwię się, kiedy np. Instytut Propagandy Sztuki podobne wystawy urządza. Sztuka «na temat», literacka (?) czy plastyczna, jest z góry skazana na fałszywe podejście (!) "widza i artyści..." A następnie, w nr 219, czytaliśmy te słowa: "...i dlatego we wszystkich artykułach zwalczamy tematowość i nawołujemy do zrozumienia sztuki plastycznej jako sztuki form, a nie gadaniny tematycznej". Ale nie dość na tym. W związku z dyskusją, dotyczącą roli tematu w sztuce (por. "Sztuki Piękne", r. IX, 1933, str. 340 i n.), ukazał się w nr 331 "Kurjera Porannego" artykuł M. Sterlinga pt.: "Czy temat jest celem w dziele malarskim? — Odpowiedź dr M. Treterowi".

Gdyby M. Sterling, jako autor monografii o Fra Angelico, zastanowił się bodaj trochę, byłby zapewne nie stawiał takiego pytania — pytania, na które wbrew jego oczekiwaniom można odpowiedzieć: "Tak! temat *jest* celem w dziele malarskim, jest nim nawet *zawsze* wtedy, kiedy artysta stawia sobie za cel opracowanie jakiegoś tematu w obrazie, bo ów temat stanowi dla niego główny bodziec do stworzenia dzieła malarskiego!" I tylko wtedy powstają największe arcydzieła sztuki ekspresyjnej, kiedy malarza naprawdę, ideowo czy uczuciowo, obchodzi temat, jaki sobie obrał. Inaczej powstają dzieła sztuki dekoracyjnej, które bezsprzecznie też mają swoją wartość, mianowicie użytkową. Nie należy jednak zacierać niepotrzebnie różnicy między lakiernikiem czy malarzem pokojowym, tapicerem czy dekoratorem a malarzem-twórcą, artystą w pełnym tego słowa znaczeniu.

Słowa te kreślę tutaj nie dla podjęcia dawno przebrzmiałej polemiki, dziś już nieaktualnej — wiadomo, że *temat* jest już uznawany obecnie nawet przez *École de Paris*, choćby od czasu, jak Picasso opracował w osobnym cyklu sceny z walk hiszpańskich. Idzie tu jednak o podstawowe zasady teorii sztuki i estetyki malarstwa, o przypomnienie, że cały rozwój malarskiej *formy* był

zawsze uzależniony od sposobu ujmowania tematu, "ujmowania" — tzn. plastycznego *wyrażania* go! Idzie wreszcie o obiektywne uzasadnienie, że także temat i ekspresja mają swoje prawa w sztuce, wcale nie podrzędne, wobec czego i Matejko nie był tylko szkodnikiem czy ignoran-tem! Bo i takie opinie czytało się u nas...

Traktaty malarskie a kwestia tematu w sztuce. — W cytowanym już powyżej artykule "Kurjera Porannego" (nr 331, r. 1933), pisał M. Sterling: "Polecam czytelnikom i atakującym (?) mnie, spojrzenie do traktatów o malarstwie z jakiego bądź wieku i szukanie tam wskazań, dotyczących tematu". Sam autor tych słów, mogłoby się wydawać, dawno już do tych traktatów nie zaglądał, gdyż dalej tak pisze: "Czyż Leonardo mówi o tym, *co* malować, czy też *jak* malować?" — Otóż rzecz w tym, że Leonardo, chcąc spisać recepty malarskie i pouczyć o tym, *jak* malować, musiał dostosować swe recepty do tego, *co* się maluje! Ale idźmy dalej; pyta M. Sterling: "Czy autor najwcześniejszego, znanego mi traktatu, Cennino Cennini, traktatu, będącego zbiorem formuł malarskich szkoły Giotta, mówi o tematach, czy też o sposobach, o receptach malowania?" — Z równą słusnością można by zapytać: czy liczni autorzy podręczników fotografii praktycznej mówią o tym, *co* fotografować, czy też raczej o tym, *jak* to robić? Ale co do Cenniniego M. Sterling zaraz w następnym zdaniu sam sobie niejako odpowiada: "A przecież było to w końcu XIV, na samym początku XV wieku. Można było mówić o temacie. Ale nikt się tym nie zajmował — epoka, życie, wiara narzucały temat i *sprawa ta nie podlegała dyskusji...*"

Tak, właśnie — tylko że mimo to niemal wszystkie traktaty (których *celem* było podawanie recept i wyjaśnianie sekretów malarskich, a nie... podawanie tematów!) obracają się wciąż wokoło tematów, pouczają, jak je komponować, jak je technicznie opracowywać, aby osiągnąć cel właściwy, tj. aby oddać po malarsku właśnie ten przedmiot, ten temat, a nie inny i ażeby go od innych wyróżnić za pomocą podkreślenia specyficznych właściwości obiektu, tematu.

Co więcej, prawie w każdym takim traktacie autorzy przyznają dużą rolę pierwiastkom duchowym, inwencji, fantazji i nieraz dość wyraźnie przeciwstawiają sztukę ekspresyjną sztuce dekoracyjnej (beztematowej i bezwyrazowej), naturalnie nie używając tych terminów nowoczesnej estetyki, tylko określając tę samą rzecz innymi słowami. Z faktem tym spotykamy się na wiele bardzo lat przed traktatem Cenniniego, który pochodzi *dopiero* z końca XIV wieku. Oto: *Theophili presbyteri et monachi diversarum artium schedula* — po polsku: "Teofila kapłana i zakonnika *O Sztukach Rozmaitych* ksiąg troje", przełożył z łacińskiego dr T. Żebrawski (Kraków 1880).

Już w tym podręczniku technicznym dla różnych rzemiosł (a przede wszystkim: malarskiego), pochodzącym z XII wieku, znajdujemy wskazówki związane ściśle z tematem, rady, jak np. malować włosy dzieci, a jak włosy i brodę ludzi starych, zgrzybiałych, czy też zarost wyrostków (cz. I, 10—12), pouczenia o sposobie oddawania barwy twarzy i nagiego ciała, oraz szat różnych. Nie oderwana dla siebie forma malarska, ale malarstwo jako *środek* do uplastycznienia tematów stanowi tu punkt wyjścia!

O budynku kościelnym jako Domu Bożym mówi mnich Teofil: "Oko ludzkie nie jest w stanie rozeznąć, w które dzieło pierwej ma utkwic swoje spojrzenie: gdy się przygląda stropom, widzi je kwiecistymi, jak odzież bogatą; jeśli spojrzy na ściany, widzi na nich postać raję; jeżeli je uderzy obfitość światła w oknach, nieoszacowaną krasę szkieł i rozmaitość najcenniejszego dzieła podziwia. Jeśli przypadkiem dusza wiernego ujrzy wyobrażony w rysunku obraz męki Pańskiej, zostaje boleścią przejęta; jeśli widzi, jakie święci w swoich ciałach męczeństwa znosili i jakie w życiu wiecznym osiągnęli nagrody, zwraca się do zachowania lepszego życia;

gdy się przypatrzy, jakie są w niebiosach uciechy, a jakie męki w piekielnych płomieniach, ożywia się nadzieją za swoje prawe postęпки, lub się przeraża rozważaniem szpetności grzechów swoich” (przedmowa do księgi III).

A więc sztuka wzrusza, poucza, sztuka przemawia i przedstawia! *Voici que le dessin* (liniamenta) *fait son apparition pour inspirer la pitié, pour une expression psychologique* — stwierdza L. Venturi (*Histoire de la critique d'art*, p. 81), cytując te same słowa mnicha Teofila, które i ja przytoczyłem powyżej.

Dla autora tedy rzemieślniczo-technicznego podręcznika z XII wieku, uczącego *jak* się maluje, nie jest zgoła rzeczą obojętną *co* się maluje i — *po co* się maluje!

Co do Cenniniego, to jakkolwiek uważał się za rzemieślnika i nie filozofował na temat sztuki, jakkolwiek w traktacie swym postanowił spisać recepty malarzkie szkoły Giotta i nic więcej — zaraz w pierwszym rozdziale stwierdza on wyraźnie, że malarstwo, prócz sprawności ręki (technika i forma!), wymaga jeszcze fantazji, ażeby malarz mógł wymyślać twory nigdy niewidziane, przyoblekając je w kształt naturalny i ażeby umiał przedstawiać jako rzeczywiste to, co nie istnieje! *L'artiste doit imaginer; mais il faut que son imagination paraisse réalité* — formułuje tę zasadę Cenniniego L. Venturi (l. c., p. 90—91) i dodaje: *A travers toute la Renaissance on ne trouve plus de voix aussi forte, ni de conscience aussi claire du caractère de l'art...* W innym miejscu (cap. 28) radzi Cennini bardziej studiować naturę niż prace mistrzów — ”zwłaszcza, gdy trochę uczucia zacznie się przejawiać w twym rysunku”. Podając zaś recepty, jakich używać farb, jak je mieszać itd., tłumaczy dokładnie, w jaki sposób maluje się szaty złociste i purpurowe (c. 146), jak strój kardynała, a jak czarny habit mnicha, jak płaszcz niebieski Matki Boskiej (c. 75 i 83), a jak inną odzież. Nie zdając sobie po prostu sprawy z tego, że... ”temat nie jest celem w dziele malarstwa”, gdyż idzie tam o formę i barwną interpretację, a nie o temat — poucza nadto Cennini, jak się maluje budynki (87), góry dalsze i bliższe (85 i 88), rzeki z rybami lub bez, jak się przedstawia w malarstwie rany i ludzi rannych (149), mówi o ”historiach”, a wreszcie o tym, jak malować twarze młode (67), a jak twarze starców (68), włosy i brodę (69), nagie ciało (147), jak malować nieboszczyków itd. Jest to już aż nazbyt chyba wyraźna ”gadanina tematowa” (czy: tematyczna). — Por. *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Alb. Ilg (Wien 1871).

L. B. Alberti również ulega pasji tematowej, twierdząc (por. przypis do str. 3), że ”największym dziełem malarza będzie kompozycja tematowa”, *istoria!*

Także Lorenzo Ghiberti (ur. 1378 lub 1381, zm. 1455) nie lekceważył bynajmniej w swych pismach znaczenia tematu w dziele malarstwa lub rzeźby, mówiąc np.: *Et così gli scultori et pictori gli quali sanca lettere aviano conteso come se colle mani avessino exercitato, non poterono nè finire come se avessono avuta l'autorità per le fatiche... Et conviene che illiterato (sic) sia, perito della scrittura et amaestrato di geometria e abbia conosciute assai istorie...* — Por.: Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten* (I Commentarii), *zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von J. von Schlosser* (Berlin 1912), I Band, Text, fol. I, Cap. 2. Ghiberti żąda więc od artysty inteligencji, czytania, domaga się wyraźnie, aby prócz sprawności ręki i znajomości geometrii znał także w dostateczny sposób *istorie!*

Leonardo da Vinci poświęca bardzo wiele miejsca w swym *Trattato della pittura* malarstwu tematowemu. Zwłaszcza w części II traktatu, np.: 169 (*del modo d'imparar bene a comporre insieme le figure nelle istorie*), 170 (*del porre prima una figura nell'istoria*), 171 (*del collocar le figure*), 172 i 173 (*modo del comporre le istorie*), 174 (*varietà d'uomini nelle istorie*), 177

(*del comporre le istorie in prima bozza*), 178 (*di non far nelle istorie troppi ornamenti alle figure*), 179 (*della varietà nelle istorie*), 180 (*dell'istoria*), 181 (*convenienze delle parti delle istorie*), 182 (*del diversificare le arie de' volti nelle istorie*), 183 (*del variare valetudine, età e complessione dei corpi nelle istorie*), 184 (*de' componimenti delle istorie*), 185 (*precetto del comporre le istorie*).

I nie dość na tym; oprócz tych wielu recept (*precetti*), najściślej dotyczących malowania kompozycji tematowych, posuwa się Leonardo jeszcze dalej i poucza o tym, jakie cechy i właściwości, jakie ekspresyjne, uczuciowe walory powinny mieć postacie przedstawiane w takich obrazach: 375 (*Qualità d'uomini ne' componimenti delle istorie*), 377 (*Come si deve fare una figura irata*), 380 (*Del ridere e del piangere e differenza loro*), 378 (*Come si figura un disperato*). Stąd już krok tylko jeden do twierdzenia, że nie uzyska pochwały taka postać w obrazie, w której nie przejawia się jakieś wewnętrzne uczucie (364: *Come la figura non sarà laudabile s'essa non mostra la passione dell' animo*), a nawet, że jeśli postacie w obrazie pozbawione są duchowego wyrazu, to są one martwe, i to podwójnie (372: *Che se le figure non esprimono la mente, sono due volte morte*)!

Po tym wszystkim nie może nas już dziwić taki postulat, wypowiedziany w kategoriach formy przez Leonarda: kompozycja tematowa powinna *wzruszać* widza i wywołać taki właśnie zamierzony skutek, dla którego w ogóle była namalowana: *I componimenti delle istorie dipinte debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto, ch'è quello per il quale tale istoria è figurata; cioè se quell'istoria rappresenta terrore, paura o fuga, o veramente dolore, pianto e lamentazione, o piacere, gaudio e riso, e simili accidenti, che le menti di essi consideratori muovano le membra con atti che paiano ch'essi sieno congiunti al medesimo caso di che esse istorie figurate sono rappresentatrici; e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano* (184)!

Także i Leonardo więc, pouczając, *jak* się maluje, pouczał o tym tylko dlatego, że dla niego ważne było bardzo, *co* się maluje i *po co*!

Im późniejsza epoka, tym więcej dowodów na to, że... *temat bywał prawie zawsze celem w dziele malarzkim*, a forma służyła tylko jako niezawodny środek do tego celu prowadzący!

Wiemy już (por. "Przypis" do str. 115), że M. A. Biondo mówi w swym traktacie z r. 1549 w ogóle tylko o tematach, podając projekty 10 kompozycji i opisując dokładnie ich treść.

Jako dalszy przykład — i dowód — niechaj posłuży: *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutti le parti necessarie, che a perfetto pittore si convengono, con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divino Tiziano*. In Venezia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDLVII. (Istnieje przekład niemiecki C. Cerri'ego, który opracował R. Eitelberger von Edelberg i wydał w Wiedniu, 1871).

Otóż autor tego traktatu już w r. 1557 stawia żądanie, ażeby malarze, przedstawiający *historie*, zwracali w swych kompozycjach baczną uwagę na właściwości malowanych postaci, na ich pochodzenie, narodowość, środowisko i epokę, nawet na strój, "gdyż byłoby rzeczą nieprzyzwołą, gdyby malarz, chcący przedstawić waleczne czyny Cezara lub Aleksandra W., uzbroidł żołnierzy na sposób dzisiejszy; dlatego także da on inną broń Macedończykom, a inną Rzymianom".

Obraz, mówi L. Dolce, ma być celowo tak skomponowany, ażeby widz odnosił nieodparte wrażenie, iż tylko tak, jak w tym obrazie, a nie inaczej, musiało być w rzeczywistości. Na pomysł, na inwencję kładzie on bardzo silny nacisk: "Pomysłowość malarza płynie z dwu źródeł: z historii i z ducha artysty. Historia dostarcza mu po prostu tylko materiału, podczas gdy duchowość malarza — obok kompozycji — określa też *wyraz* postaci, co zresztą jest zarazem czyn-

nikiem (funkcją) rysunku". Tenże sam autor wytyka np. różne tematowe śmieszności w *Sądzie Ostatecznym* Michelangela: "Niektóre duszyczki caują się tkliwie, zamiast raczej myśleć o Bogu i o wyroku, jaki ma zapisać!"

Jeszcze inny traktat, ujęty w dwa dialogi, już samym tytułem swoim dostatecznie mówi o stanowisku autora wobec kwestii tematu — Gio. Andrea Gilio: *Due dialoghi, nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani... nel secondo si ragiona degli errori de' Pittori circa l'histoire, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio Universale dipinto dal Buonarrotti* (Camerino, 1564).

W pismach Vasari'ego zagadnienia czysto techniczne i formalne ustępują już na plan ostatni, natomiast kwestie estetyczne, dotyczące pomysłu, inwencji, tematu, wysuwają się na plan pierwszy. Vasari często wprost identyfikuje pojęcia: *kompozycja* i *pomysł*. Płód czystej fantazji: "Walkę Gigantów" Giulia Romano w Palazzo del Tè (Mantua) — Matejkowski *Grunwald* jest temu dziełu bardzo pokrewny — omawia np. Vasari szczegółowo i twierdzi, że nic piękniejszego ani widzieć ani wyobrazić sobie nie można.

W XVII wieku Gian Pietro Bellori (zm. 1696) dowodzi, że nie oko, ale rozum jest sędzią koloru: *che l'intelletto e non l'occhio è giudice del colore* i wypowiada opinię, że wiedza znawcy, oparta na idei, rozumie, prawdzie etc., przeciwstawia się ignorancji pospolitego człowieka, który *leci* tylko na kolor i nowostki!

Nie należy tedy zbyt pochopnie czytelników (zwłaszcza: czytelników gazety) odsyłać do "traktatów o malarstwie z jakiego bądź wieku", lepiej jest samemu uważniej je czytać i pamiętać o tym, że: *spesso occhio ben san fa veder torto* — skutkiem zaślepienia...

Stosunek Stattlera i Matejki do wskazań Leonarda i w ogóle estetyki mistrzów włoskich, które znane były i obowiązywały niemal we wszystkich artystycznych uczelniach aż po lata 90-ubiegłego wieku — mógłby stanowić temat osobnego studium. "Traktat o malarstwie" Leonarda rozpowszechnił w Polsce przekład W. Gersona (Warszawa 1870). Matejko, wystrzegając się nawet pozorów naśladownictwa, nie uznawał żadnych autorytetów i malował raczej "na swój sposób". Sam przynajmniej głęboko w to wierzył, że tak jest w istocie.

A jednak artystyczny program Matejki i charakter jego sztuki, mógłby w dawnej estetyce włoskiej znaleźć sporo uzasadnienia.

Do str. 506.

K. Szymanowski o "absolutnej muzyce" Chopina.

Chopin natomiast miał się raz tak wyrazić o "muzyce czystej": *Rien de plus haïssable qu'une musique sans pensée!*

Ekspresja malarska a muzyczna: Matejko i Chopin.

"Od czasu do czasu pojawiają się wspaniałe grupy, niby zdjęte z obrazu Pawła Veronese. Wyobrażnia stroi je w bogate szaty minionych wieków: sztywne złote brokаты, aksamity weneckie, kwieciste atłasy, miękkie sobole, rękawy zręcznie na ramię odrzucone, szable damasceńskie, przepyszne klejnoty, buty żółte jak złoto, lub czerwone jak we krwi nurzane, kołnierze wysoko zapięte, koronki flamandzkie, staniki perłami wyszywane, szeleszczące treny, powiewne pióra, fryzury połyskujące rubinami i szmaragdami, małe pantofelki bursztynami wyszywane, rękawiczki z zapachem wonnych poduszek haremowych — odbijają barwnie, na wyblakłym tle przeszłości, w otoczeniu dywanów perskich, smyrneńskich mebli, filigranowych wyrobów Konstantynopola, całego zbytku magnatów, którzy czerpali tokaj z fontann artystycznie wykonanych, pucharami połączonymi zdobnymi w medaliony, którzy przy wjeździe do obcego miasta

kazali podkuwać arabskie rumaki srebrem, tak aby luźno przybite podkowy gubiły się po drodze i świadczyły o hojności książęcej dla ludu!" — Czy to opis obrazów Matejki? Nie! To Fr. Liszt kreśli w tych słowach genezę "Polonezów" Chopina (Fr. Liszt, Chopin, tł. M. Pomian, Lwów 1924, str. 14).

Do str. 513.

Rzekomy klasycyzm Matejki. Cytuję poniżej, mimo wszystko zasługujące na uwagę wywody prof. M. Sobieskiego, zawarte w artykule pt. "Matejko w Pałacu Sztuki" ("Kurjer Poznański", nr 308 z dnia 6 VII 1929):

"Szczupły w porównaniu z romantykami korowód klasyków "Sali Honorowej" w Pałacu rozpoczyna Jan Matejko. Innym razem przedstawimy definicję klasycyzmu w malarstwie. Tutaj wystarczy stwierdzić pobieżnie, że klasycyzm reprezentują tym razem Siemiradzki, Czachórski, Matejko, Malczewski i Wyspiański. Trzy nazwiska budzą może zdziwienie, że je w tej grupie umieszczamy, ale do tego będzie trzeba powrócić. Na razie zajmijmy się Matejką.

Niezawodnie walczył w nim romantyk z klasykiem, ale zwycięstwo przypadło temu ostatniemu. Aby zademonstrować tę walkę, nie wystarczy oczywiście tych parę płócien, jakie zebrać zdołano. Ale w tych kilku obrazach, pochodzących z rozmaitych okresów jego życia, na ogół przemawia klasyk nad romantykiem. Przede wszystkim wspaniały "Batory pod Pskowem", jeden z szczytnych przejawów geniuszu Matejki w ogóle, skomponowany jest zasadniczo według reguł klasycznych. Dominantę obrazu, umieszczoną centralnie, stanowią król, jezuita Possewin i dwaj posłowie rosyjscy: jeden klęczący, drugi przyklękający. Jest to zwarta, silnie zbudowana grupa w kształcie piramidy. Optyczny jej kontur biegnie razem z krojem płaszcza królewskiego poprzez głowę jezuity, gdzie się załamuje, ku głowie jezuity, gdzie kulminuje. A w symetrycznej niemal, tak samo załamanej linii, opuszcza się po grzbiecie i płaszczu przyklękającego posła z powrotem ku ziemi. Postać kanclerza po lewej i rycerza rosyjskiego w śpiczastym hełmie po prawej, to dwa formalnie (zresztą także treściowo) równo silne akcenty, zamykające pionowo obie boczne partie. Razem z centralną, tworzą trzy te partie wzór klasycznej symetrii kompozycyjnej. Cała reszta osób na drugim planie to już jeno tło, traktowane pobieżnie, już jeno sztafaż dla statycznego układu figuralnego na pierwszym planie.

Dalszą cechą klasycyzmu "Batorego" stanowi ścisły precyzyjny rysunek, modelujący każdy poszczególny kształt, ujęty w zwarty wyraźny kontur. Choćby ozdoby płaszcza klęczącego posła: one wykonane są z linearnym kunsztem, godnym arcymistrzów rysunku Rafaela czy Ingresa. Kontury wypełnione są głębokimi, nasyconymi barwami o pełni blasku i świetności. Mimo to nie odgrywa tu barwa roli pierwszorzędnej. Nie ona buduje kształt. Służy jeno do spotęgowania plastycznej struktury, urobionej już w każdym szczególe przez rysunek i kontur. Wtórna ta rola barwy, linearyzm, silne podkreślenie pionu, zwarta statystyczna budowa całości z głównym akcentem w środku obrazu — oto główne cechy jego klasycyzmu, według definicji, ustalonych przez Woelfflina, a wydatnie dziś stosowanych przez historyków sztuki i krytyków.

Kilka zgoła drugorzędnych cech romantyzmu "Batorego" pomijamy — występują one natomiast znacznie silniej w pozostałych czterech obrazach. "Kopernik" np. nosi wybitne piętno malarstwa. Przede wszystkim rusztowanie i przyrzędy astronomiczne utworzone są z plam barwnych i światłocienia, traktowane więc są "wzrokowo", a nie "dotykowo", jak to czyni klasycyzm. A przestrzeń, w klasycznych kompozycjach, zwykle zamknięta i ściśle ograniczona, jest tu romantycznie "nieograniczona", czyli otwarta perspektywnie w nieskończoną dal. Również pion centralny, dookoła którego układa się w kompozycjach klasycznych symetrycznie struktura całości, został zachwiany. Sama postać Kopernika, choć jeszcze umieszczona prawie w centrum

obrazu, jest lekko pochylona. Zorientowana mianowicie jest w kierunku osi głównej, która biegnie, już zgoła w duchu barokowo-romantycznym, skośnie poprzez obraz od prawego jego rogu ku kościołowi.

Jeszcze zdecydowaniej romantyczne jest założenie "Zygmunta słuchającego dzwonu". Do wybitnie atektonicznej struktury całości dołącza się rozbitcie linii, płaszczyzn i brył na niespokojną dynamiczną grę barw i światłocienia. Niekiedy dynamika staje się jakoby sama celem, np. w prawym rękawie królewskim nie buduje barwa i światłocień nawet już jego kształtu. Natomiast "Św. Kinga" wskazuje znów na założenie klasyczne. Mówi o tym spokojne statyczne osadzenie postaci Świętej na osi pionowej, poprowadzonej z matematyczną ścisłością przez centrum obrazu. Sama postać, to zwarta potężna bryła, objęta wyraźnym, nieprzerwanym konturem. Linearne są traktowane także rozmaite szczegóły, np. kwiaty po prawej stronie kłęzącej, nota bene o ile wszystko to w ogóle dostrzec było można poprzez przegrodę nielitościwie szerokiego a czerwonego (!) sukna, rozłożonego najniepotrzebniej na podłodze.

Na podkreślenie zasługuje oczywiście jeszcze wybitny realizm Matejki. Każda rzecz: czoło, szata, tkanina czy kamień, oddana jest z pierwszorzędym poczuciem jakości materialnej. Aksamity czy perły błyszczą matowo, a jedwabie lśnią i niemal szeleszczą". Por. też "Przypis" do str. 161.

Do str. 525.

Niccolo dell' Arca (ryc. nr 374). W dawnej sztuce naszej z epoki gotyku można by wskazać niejedną analogię. Jest nią np. rzeźbiona grupa "Złożenie do grobu" (ok. 1510) z Jaraczewa, której fragment reprodukował M. Walicki w "Arkadach" (Rok II, nr 8, sierpień 1936, str. 435).

Do str. 532.

Ekspresja koloru a Van Gogh:

"J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. La salle est rouge sang et jaune sourd, un billard vert au milieu, 4 lampes jaune citron à rayonnement orangé et vert. C'est partout un combat et une antithèse des verts et des rouges les plus différents, dans les personnages de voyous dormeurs petits, dans la salle vide et triste, du violet et du bleu. Le rouge sang et le vert jaune du billard par exemple contrastent avec le petit vert tendre Louis XV du comptoir, où il y a un bouquet rose. Les vêtements blancs du patrou, veillant dans un coin dans cette fournaise, deviennent jaune citron, vert pâle et lumineux". — (Philippart et Terrasse: Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo = 8 septembre 1888, p. 231).

Do str. 536.

Postacie świętych w obłokach. — Jest rzeczą zastanawiającą, jak często Matejko — wbrew zasadom realizmu, o który go posądzano — umieszcza w obłokach postacie świętych, znaki symboliczne itp., psując tym zazwyczaj jednolitość i siłę ekspresji swych obrazów. Weźmy np. pod uwagę 10 jego kompozycji, takich jak: *Wniebowzięcie N. P. M.* (1875), *Ludwik św. udający się na wyprawę krzyżową* (1876), *Bitwa pod Grunwaldem* (1878), *Odsiecz Wiednia* (1879), *Sobiecki pod Wiedniem* (1883), *Zmartwychwstanie* (1884), *Matka Boska na Jasnej Górze, unosząca się nad klasztorem podczas oblężenia Szwedów* (1885), *B. Chmielnicki z Tuhaj-Bejem pod Lwowem* (1885), *Dziewica Orleańska* (1886), *Chrystus na majestacie* (1888) — wszędzie artysta daje wyraz tej swojej iście barokowej pasji, choć pod względem technicznym (kompozycja i perspektywa) nie może sprostać nasuwającym się trudnościom.

Przywodzi to na pamięć zwłaszcza M. Altomontego, który w *Bitwie pod Wiedniem* umieszcza anioła z palmą zwycięską (podobnie w *Bitwie pod Parkanami*), oraz który w *Zwycięstwie Sobieskiego pod Chocimem* przedstawia św. Stanisława, błagającego o wstawiennictwo i pomoc Matkę Boską, i maluje św. Jana z Dukli w czasie oblężenia Lwowa przez Turków.

Matejko chętnie korzystał z legend, zasłyszanych czy wyczytanych w dawnych kronikach i dawał się powodować swym religijnym uczuciom. Przedstawienie jednak postaci nierealnych, zjaw itd., nie leżało zupełnie w charakterze i stylu jego malarstwa. W obrazie np.: *Twardowski wywołujący ducha Barbary Radziwiłłówny* (1884) duch Barbary jest równie realistycznie przedstawiony, jak trzy inne figury w tej kompozycji. "Ja nie maluję duchów, tylko ciała" — powiedział raz Matejko. Tak, tylko rzecz w tym, że malując ciała, usiłował widza przekonać, wpoić w niego mniemanie i wiarę, że to są duchy!

Do str. 538.

Matejko a narodowy charakter polskiej sztuki.

Znamienne uwagi wypowiedział na temat "Wernyhory" i innych dzieł Matejki, wystawionych w czerwcu 1884 w Berlinie, bardzo ceniony podówczas krytyk dziennika "Montagsblatt", Bruno Meyer: "Matejkowska sztuka daje nam najlepszy dowód, że sztuka narodowa nie da się na zawołanie wytworzyć, że może się ona wyłonić tylko z twórczości wysoce utalentowanego artysty, którego serce bije jednym tętnem z uczuciami jego narodu i wtedy zjawia się ona nieprzymuszona w samodzielnej swej potędze; i błędne okazuje się mniemanie, jakoby czasy wszechwładztwa i wielkości narodu miały szczególne i bezwzględne pierwszeństwo do wydania prawdziwie narodowej sztuki. O wiele ważniejszym niż zewnętrzne okoliczności warunkiem, jest tutaj kwestia, do jakiego stopnia myśl i uczucia ogółu pozostają pod wpływem narodowych doświadczeń i kolejnych losów narodu. A ponieważ nigdzie lepiej nie dawało się to stwierdzić jak u Polaków, przeto nic dziwnego, że sztuka ich przechowuje prawie zawsze charakter przeważnie narodowy i kto wie nawet, czy nie w tym przede wszystkim leży przyczyna, dlaczego sztuka polska, a głównie poezja, nie odgrywa na wszechświatowej arenie tej roli, na jaką duchowe uposażenie jej mistrzów i wartość ich utworów zasługują".

Duma narodowa. — Matejko znał może K. Brodzińskiego "Mowę o Narodowości Polaków" i ten np. pamiętny z niej ustęp: "Narodzie mój! — Poznaj się na sobie, a poznają cię ludy i uczynisz królów sprawiedliwymi. Natchnij się, mówię, dumą narodową; o ile bowiem wszelka duma jest występkiem, o tyle narodowa jest powinnością". A jeśli znał tę "Mowę", to, rozmyślając od wczesnych lat swoich na temat dawnej Polski niepodległej i jej wielkich bohaterów, zatrzymał niewątpliwie w pamięci i te słowa Brodzińskiego: "...Dawniej nie było czasu ich czynów rozślawiać — później nie było wolno".

Do str. 545.

Fouillé w ten sposób określa charakter Francuza:

Le Français n'a généralement pas l'imagination très forte. Sa vision intérieure n'a ni l'intensité hallucinatoire ni la fantaisie exubérante de l'esprit germain et anglo-saxon: elle est plutôt une vue intellectuelle et lointaine qu'une résurrection sensitive, qu'un contact et une possession immédiate des choses mêmes. Porté à déduire et à construire, notre intelligence excelle moins à se représenter des choses réelles qu'à découvrir des enchaînements de choses possibles ou nécessaires. En d'autres termes, c'est une imagination logique et combinatoire qui se plaît à ce

qu'on a nommé le dessin abstrait de la vie. Les Chateaubriand, les Hugo, les Flaubert, les Zola sont chez nous exceptionnels. Nous raisonnons plus que nous n'imaginons". (*Psychologie du peuple français*, p. 185, cyt. u Ribota, *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 161). Charakteryzując dwa różne typy wyobraźni, mówi Ribot: "*...l'une est faite d'images vives qui se rapprochent de la perception; l'autre est faite d'images ternes qui confinent au concept. L'imagination rationnelle est une imagination plastique desséchée et simplifiée*" (p. 162), a co do charakterystyki Francuza dodaje jeszcze od siebie: "*Sa constitution psychologique est réductible à deux éléments: des images peu concrètes, des schémas se rapprochant des idées générales; pour les associer, des rapports surtout rationnels, produits de la logique de l'intelligence plus que de la logique des sentiments. Il lui manque la poussée violente et brusque des émotions qui donne l'éclat aux images, les fait surgir et les groupe en combinaisons imprévues. C'est une forme d'invention et de construction qui est l'oeuvre du raisonnement plus que de l'imagination proprement dite*". — Typ Polaka jest diametralnie różny.

Do str. 547.

Opinie o Matejce w publikacjach zagranicznych.

Temat to tak bardzo ciekawy, tak wdzięczny, a jednak czeka daremnie już lat z górą 50 na opracowanie... W r. 1885 ogłosił Z. Cieszkowski przygodną broszurę (odbitkę z *Przeglądu Polskiego*) pt.: "Obce głosy o Matejce". Ale — I-o uwzględnił tam tylko opinie o 3 dziełach Matejki (*Skarga, Wernyhora, Hołd pruski*), II-o często poprzestawał na dowolnych streszczeniach głosów prasy obcej, a III-o widocznie liczył się z drażliwością żyjącego wtedy "Mistrza" i dlatego niektóre krytyki pominął milczeniem. Kontrolę streszczeń Z. Cieszkowskiego utrudnia to, że dokładne dane (numer i data czasopisma) — należą u niego do rzadkości. Na str. 578 i n. tej książki podałem opinie pracy francuskiej z lat 1865 do 1889, tj. z tych czasów, kiedy Matejko wystawiał swe obrazy w Paryżu. Opinie te — z których w tekście książki mogłem podawać tylko dorywczo pewne ustępy — są niezmiernie interesujące, gdyż ówczesna krytyka francuska odznaczała się na ogół większą rzeczowością i sumiennością aniżeli dzisiaj. Należałoby te głosy krytyki francuskiej koniecznie wydać w oryginalnym ich brzmieniu. Na razie nie znalazłem wydawcy... Analogicznie należałoby wreszcie zebrać głosy także krytyki niemieckiej, włoskiej, czeskiej, węgierskiej. — Poniżej cytuję najważniejsze opinie o Matejce w różnych publikacjach obcych, z okresu po śmierci artysty, tj. z lat 1895 do 1937.

W *Gazette des Beaux-Arts* (William Ritter: *Correspondance de l'Etranger, Allemagne, Pologne, Italie* — janvier 1895, str. 63—72) w sprawozdaniu z Pawilonu Matejki na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie 1894, gdzie brakowało takich dzieł, jak: "Kazanie Skargi", "Batory", "Wernyhora", "Poświęcenie dzwonu Zygmunta", "Maciej Borkowic", "Sobieski pod Wiedniem", oraz bardzo wielu innych — czytamy:

"...L'oeuvre entière de Jean Matejko, le peintre national de Cracovie, mort il y a deux ans, y avait été réunie. Et réellement ont été pris d'une certaine émotion en presence de ces immenses pages de peinture historique, brossées par un myope qui, littéralement, était presque obligé de mettre le nez dans ses couleurs et de le promener à côté de son pinceau sur ses toiles. Il y a avait là toute une série de ces tableaux où des centaines de personnages grandeur nature se démènent, enfiévrés et fougueux, dans de somptueux décors d'une restitution absolument exacte. Nul comme Jean Matejko ne sut peindre les foules, les déchaîner, les passionner, un peu à la façon de Bach, dans les chœurs de ses oratorios. Un tout-puissant courant d'amour pour son pays passe à travers sa peinture; un souffle incendiaire éclaire quelques unes de ses oeuvres

les meilleures, telles que cette fameuse Diète de Varsovie, devant laquelle il y a toujours foule au Musée Impérial de Vienne. Coloriste sanguin, patriote qui voyait rouge au seul nom de Russie, artiste amoureux des tons pourpres et fauves, il a été peut-être le dernier peintre d'histoire convaincu, et en tout cas l'idéal du peintre national de tous les temps. Il a le don de la vie exubérante, et par ce prestigieux apanage il rachète tout ce qu'on peut lui reprocher d'un peu exalté, déclamatoire et théâtral. Il a été réellement le père de cette jeune école polonaise, toute vivifiée par les grandes leçons des maîtres français, de Delacroix à Puvis de Chavannes, école dont l'excessif entrain, le courage et la belle humeur pourrait bien nous réserver quelque jour de désirables surprises..."

Emerich Ranzoni (1896): *Wenn irgendwo dem schaffenden Künstler als Ideal seines Strebens ausdrucksvolle Schönheit vor Augen schweben muss, so ist dies in der profanen Geschichtsmalerei. Entscheidende Vorgänge aus der Geschichte, von massgebender cultureller Wirkung auf künftige Zeiten, müssen überzeugend dargestellt werden und in vollendeter Schönheit. Es genügt da nicht bloss der Wohllaut der Linien, der harmonische Zusammenklang der Farben; jede einzelne Gestalt, die an einer derartigen welthistorischen Szene theilnimmt, muss so durchseelt sein, das jeder Beschauer augenblicklich ihr Denken und Fühlen vollkommen erkennt... Diese Haupteigenschaft eines historischen Gemäldes findet sich... beispielweise in Couture's "La Dekadence" und in den meisten Gemälden des Polen Matejko. Ja, wir stehen nicht an, es auszusprechen, dass im Betrachte der Durchseelung seiner Figuren und des geistigen Ausdruckes wichtiger historischer Vorgänge seines Volkes Matejko nahe zu allen seinen Zeitgenossen überlegen war. Die Mängel, welche man mit Recht an seiner Schöpfung fand, und die wiederholt daran gerügt wurden, liegen auf ganz anderer Seite. Sie sind theils zu constatiren in dem Mangel an Perspective, wodurch das Auseinandergehen der Figuren behindert ist, theils aber auch in dem lärmenden und schreienden Colorit.*

In letzterer Beziehung sind seine Bilder der Ausdruck einer nationalen Eigenart, nämlich der Vorliebe für schimmernden Prunk, für äusserliche Pracht und Herrlichkeit... (Das Schöne und die bildenden Künste, IX Abtheilung: Die grosse Kunst, S. 253—254, Matejko).

F. Trawiński, *Secrétaire des Musées Nationaux*, zamieścił w *Grande Encyclopédie* (Paris 1896/7, tome XXIII) taką charakterystykę artysty:

Matejko ou Matejko (Johann-Alosius). — Les croquis plus ou moins poussés qu'il a laissés dans ses cartons constituent une mine inépuisable de renseignements pour quiconque veut avoir la vision nette de la Pologne d'autrefois. Matejko fut à ce point de vue plus qu'un peintre, ce fut un historien de grande envergure, mettant son génie d'artiste, sa puissante imagination de poète et sa science de bénédictin au service des annales de son pays. Nul n'a su faire revivre avec plus d'intensité et plus de majesté les épisodes les plus importants de l'histoire de Pologne. Il est difficile de se faire une idée du labeur auquel a dû se livrer Matejko pour reconstituer d'une manière aussi vigoureuse et saisissante un passé lointain. Notant avec un soin jaloux les moindres détails des peintures, des sculptures, des monuments d'architecture, des manuscrits, des pierres gravées du temps (XV-ème, XVI-ème, XVII-ème siècles), il a réuni des matériaux historiques et archéologiques de tout premier ordre dont il a su tirer un parti merveilleux pour ses compositions, où l'on sent palpiter le coeur d'un ordent patriote. Il restera à ce titre le premier peintre (et de beaucoup supérieur aux autres) de la Pologne. Les critiques d'art qui se préoccupent plutôt du côté technique que de la valeur intrinsèque et moral des oeuvres, trouveront peut-être beaucoup à redire à l'oeuvre colossale de Matejko: ils reprocheront à cet ar-

tiste un dessin parfois trop rigide, une composition trop diffuse, un coloris trop chatoyant et peu harmonieux, une perspective souvent défectueuse. Ces défauts, qui seraient choquants chez un artiste médiocre, disparaissent presque chez Matejko au milieu de qualités maitresses qui imposent le respect et l'admiration. Il excelle comme personne à "individualiser" ses créations, à former des types de personnages qui se gravent pour toujours dans la mémoire, tant on y lit bien, non seulement leurs pensées, mais encore l'état d'âme de leur époque. Et puis tous les accessoires dont ils sont entourés reproduits avec une scrupuleuse exactitude, concourent à constituer un ensemble d'où se dégage une grandeur sans pareille, une sensation véritablement épique, et le culte d'un passé à jamais disparu, mêlé de profonds regrets.

Cornelius, Robert Fleury, Tony Johannot, Paul Delaroche, influencèrent certainement les premières années de Matejko. Tout ce que le romantisme a de théâtral se retrouve même dans ses "costumes". Mais il ne tarde pas à se débarrasser de cette influence. Son génie se transforme vite au contact des oeuvres de Veit Stoss à l'église Sainte Marie de Cracovie et de tous les autres monuments nationaux. Il devient plus robuste, plus mâle, plus personnel, pour s'affirmer dans les vingt dernières années avec une puissante originalité, qui rappelle quelquefois Rubens, pour la richesse de la couleur, la somptuosité des étoffes, et Michel-Ange par la force de l'expression.

M. Schmid: *Kunstgeschichte des XIX Jh.*, I Bd. (Leipzig 1904), str. 300:

"Den münchener und pariser Realismus vertritt dann der oben erwähnte Jan Matejko. Was ihm an malerischen Qualitäten etwa fehlte ersetzte er reichlich durch Chauvinismus. Darum bringt er mit Vorliebe die Ueberlegenheit polnischer Nationalhelden über Deutsche zur Anschauung, z. B. 1878 in der "Schlacht bei Tannenberg", 1882 in der "Huldigung Herzog Albrechts von Preussen vor König Sigismund von Polen". Natürlich muss er auch seiner Sympathie für Frankreich Ausdruck geben durch die Darstellung des "Einzugs der Jungfrau von Orléans" (1886). Der kurzsichtige Maler lieferte auf dieser Riesenleinwand ein Ragout von realistischen Details, verbunden durch schwärzliche luftlose Schatten".

W rozpowszechnionej na całym świecie "Historii sztuki" Springera czytamy:

"Die nichtdeutschen Völker der früheren habsburgischen Monarchie, deren Kunst gleichfalls erst jetzt in den europäischen Kreis eintrat, hatten es bis zum Ende des Jahrhunderts noch nicht verstanden, die Lehren des Auslandes zur Ausbildung einer nationalen Eigenart zu benutzen. Einige von ihnen finden wir in München, wo sie bei Piloty Geschichtsmalerei lernten. So vor allem den Polen Jan Matejko (1838—1893), der dann Direktor der Kunstschule in Krakau ward und in ungeheueren, mit einem Überfluss an Farbe gemalten Bildern, die von kostümierten Figuren wimmeln, von der Vergangenheit seines Volkes erzählte (Reichstag zu Warschau, Kościuszko bei Raclawice; daneben Jungfrau von Orleans)". — Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart von Anton Springer. Neunte, verbesserte und erweiterte Auflage bearbeitet von Max Osborn (Leipzig 1925). O Matejce: str. 399—400.

A. Michel: *Histoire de l'Art*, tome VIII, 1, p. 278—279 (*L'Art dans les pays slaves jusqu'en 1850*, par L. Réau — Paris 1925):

„Jan Matejko (1836—1893), dont la carrière a été beaucoup plus longue, s'est encore mieux identifié avec sa patrie, dont il a pieusement évoqué dans des grandes toiles historiques les jours de gloire et de misère. Ces mises en scène, qui rappellent les peintures de Delaroche, de Gallait ou de Piloty, paraissent aujourd'hui un peu théâtrales dans leur arrangement et d'un coloris un peu clinquant dans leur faste oriental: mais elles ont fait vibrer tous les coeurs polonais.

En évoquant "Le roi Étienne Batory au siège de Pskov", "Albrecht de Brandebourg, duc de Prusse, prêtant serment de vassalité à Sigismond, roi de Pologne", la "Victoire de Grünwald sur les Teutoniques", "l'Entrée triomphale de Sobieski à Vienne", Matejko relevait le courage de ses compatriotes humiliés ou exilés, en leur persuadant qu'un pays qui avait si souvent triomphé de ses ennemis ne pouvait être que momentanément abattu et qu'après les années d'épreuve viendrait enfin la revanche du droit. Si Matejko n'a pas été un peintre de génie, il a été un grand patriote, un grand excitateur d'énergie, et à ce titre il mérite d'être vénéré par les Polonais, de même que Manes par les Tchèques, comme le peintre national par excellence".

K. Woermann (*Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, II Aufl., sechster Band, Leipzig 1927):

"Der älteste von ihnen war der Krakauer Jan Matejko (1838—1893), der, in München und in Wien gebildet, in riesengrossen, figurenreichen, von leidenschaftlichem Leben erfüllten und von flackernden, oft schreienden Farbengluten getragenen Leinwänden aus der polnischen Geschichte den Schmerz und den Wiedererhebungsdurst seines Volkes schilderte. Der Warschauer Reichstag von 1873 im Wiener, die Huldigung Preussens im Krakauer Museum und Johann Sobieski vor Wien im Vorzimmer von Rafaels Stanzen im Vatikan bezeichnen seine Siege, die Siege einer Kunst, die im vollsten Gegensatz zum l'Art pour l'Art stand" (str. 304).

"Schüler Stattler-Stanskis war aber auch Jan Matejko (1838—1893), der Künstler vom europäischen Rufe, den wir schon unter den Oesterreichern besprochen haben (S. 304). Seit 1873 war er Leiter der Krakauer Kunstschule. Seine leidenschaftlichen Bewegungs- und Färbungsakzente wirken als polnische Sonderwerte" (str. 392).

H. Focillon: *La Peinture aux XIX-e et XX-e siècles, du réalisme à nos jours* (Paris 1928, str. 404—405):

„Il y a dans les aptitudes de ce peuple de musiciens et de sabreurs une note à la fois allègre, claquante et mélancolique qui se retrouve chez leurs meilleurs artistes. Ils ont bien peint les chevaux. L'art de Rodakowski et de Michałowski suffirait presque à définir l'école. Mais le sentiment patriotique exigeait davantage et l'on se tournait naturellement vers la peinture à sujets. Est-ce une raison pour considérer Grottger, d'ailleurs pénétré de l'enseignement et de l'idéologie de Munich, malgré ses amitiés françaises et son long séjour à Paris, et Jan Matejko (1838—1893) plus fameux encore, comme les fondateurs de l'école nationale polonaise? Matejko est polonais par les sujets, par le choix des protagonistes, Batory à Pskov, Sigismond, Sobieski: son art, comme celui de Manes dans ses compositions historiques, comme celui de Brozik ou de Madarasz, relève de la formule historiographique la plus internationale. Il fait appel à une éclatante archéologie des costumes. Il est fastueux, émouvant, amusant et, il faut bien le dire, un peu vide.

Cette inspiration plâit, et partout. Elle donne l'illusion de la grande peinture. En Pologne, elle rend célèbre le nom de Jozef Brandt (1841—1914), conteur épique de la libre existence des Cosaques Zaporogues, ceux d'Henrik Siemiradzki et des Styka. Mais elle n'est que l'aspect le plus éclatant et le plus populaire de l'activité artistique.

Gen. Uberto Franchino (*L'Arte in Polonia*, Milano 1928, str. 54—55) pisze o "Sobieskim pod Wiedniem" i "Bitwie pod Grunwaldem":

„Anche in quella sala del Vaticano sacro alle più superbe opere dell' antichità classica edel Rinascimento dove esso è conservato, il quadro stupendo non affievolisce, anzi richiama violentemente l'attenzione del visitatore.

temente la nostra attenzione e si impone alla nostra meditazione col fascino della sua tecnica travolgente e della vivezza del colorito. Il capolavoro del Matejko però rimane sempre la gigantesca "Battaglia di Gruenwald": una mischia terribile, un tumulto di uomini e cavalli che opprime ed incombe, fino a vietarci di abbracciare nell'insieme quel viluppo di composizione, e ad obbligarci a considerare i particolari che hanno una potenza di efficacia da far fremere.

Dr Alfred Kuhn w mało u nas znanej rozprawie pt. *Die polnische Kunst und die polnische Nationalidee* (1935) pisze:

"Unter ihnen ist Jan Matejko der grösste. Nicht der grösste als Künstler im eigentlichen Sinne, dies muss immer wieder betont werden: der Landschaftler Chelmoński, der Maler und Graphique Leon Wyczółkowski, übertreffen ihn bei weitem an Gestaltungskraft, an Bodenverbundenheit, an Tiefe — aber der grösste an patriotischer Glut, an Hingabe an die Idee Polens, an Fähigkeit mit dem Instrument des Pinsels seinen Mitbürgern ein geistiges Vaterland zu schaffen, in einem Augenblick, als das materielle verloren schien. Matejko malte die grossen Begebenheiten der polnischen Vergangenheit, den Triumph des Stefan Batory über die Russen, die Schlacht bei Ractawice mit dem Sieg des heldenmütigen Kościuszko, er wurde nicht müde, in einer virtuosen Malmanier, die etwa die Mitte zwischen Delaroche, Piloty und Makart hielt (tak!) die nationale Fantasie seiner Landsleute zu nähren. Vor diesen Bildern schöpfte die Jugend neuen Mut, Abbildungen wanderten, vorsichtig versteckt, über die Grenze nach Russland, wechselten heimlich die Hände und verhinderten das Vergessen der Zusammengehörigkeit. Man wird Matejko nicht gerecht, wenn man ihn nur als Historienmaler beurtheilt, er ist schlechter als Delacroix oder auch als Menzel (?!), aber er lässt beide weit zurück in seiner Wirkung. Er ist Agitator, er ist Freiheitssänger, Rufer im Streit, und auf dieser Ebene gibt es keinen seinesgleichen in der gesamten Kunst des XIX Jahrhunderts" (str. 105).

A. Kuhn: *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* (II Aufl., Berlin 1937, str. 50-51):

"Auf den weichen, gefühlvollen Grotzger folgt alsbald der waffenklirrende Jan Matejko (1838—1893). Die grosse Historienmalerei Wiens und Münchens bestimmen seinen Stil. Delaroche, Piloty und Makart vermählen sich in der Malerei des temperamentvollen, äusserst begabten Künstlers, der in einer Fülle umfangreicher Kompositionen die grossen Ereignisse aus der Geschichte seines Vaterlandes darstellte... Der Hauptakzent ist darauf gelegt, jetzt eben in den furchtbaren Zeiten der russischen Bedrückungen den Glanz einer ehemaligen grossen Vergangenheit, einer militärischen und kulturellen Überlegenheit über Russland zu zeigen. Wir haben nicht nur Produkte der historischen Romantik vor uns, wie sie in Deutschland und Frankreich die Metternichzeit hervorgebracht hat, sondern darüber hinaus leidenschaftliche politische Mahnrufe, Beschwörungen, die von Krakau aus über die Grenze nach dem russischen Landesteil hinüberschallen sollten. Der Vergleich mit Menzel muss demnach hinken. Rein äusserlich scheint allerlei zu stimmen: die Sucht nach historischer Exaktheit, die Wahl der Sujets. Was sich nicht deckt, das ist eben jene geradezu ekstatische Übersteigerung der Patriotischen, jene pathetische Absicht, alles Dinge, die bei ungeheuer zeitlicher Wirkung einer kühlen retrospektiven Wertung unter rein künstlerischen Gesichtspunkten nicht immer standhalten. Matejko war mehr als Maler".

SPIS REPRODUKCJI

A. W TEKŚCIE (NR 1—385)

Wszystkie reprodukowane obrazy i rysunki, o ile nie podano innego autora, są utworami Matejki. Technika wykonania: olejna, jeśli nie zaznaczono techniki odmiennej.

1. DOM. ROBUSTI: Bitwa pod Salmore w r. 1176. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 5
2. UCZNIOWIE PAWŁA VERONESE: Papież Aleksander III i Doża Ziani wysyłają posłów do Fryderyka Barbarossy. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) . . . 7
3. L. DA PONTE BASSANO: Papież wręcza Doży poświęconą świecę woskową. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 8
4. TINTORETTO: Posłowie weneccy żądają w imieniu papieża Aleksandra III zawarcia pokoju. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 9
5. PALMA IL GIOVANE: Papież i Doża upoważniają ks. Ottona do zawarcia pokoju. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Alinari) 10
6. F. ZUCCARI: Fryderyk Barbarossa korzy się przed papieżem. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 11
7. ALIENSE: Doża E. Dandolo koronuje hr. Baldwina. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 13
8. VICENTINO: Baldwin obrany cesarzem Konstantynopola 1203 r. Pałac Dożów, Wenecja (fot. Anderson, Rzym) 15
9. A. J. GROS: Bitwa pod Aboukir. Versailles 17
10. FR. BAR. GÉRARD: Wjazd Henryka IV do Paryża. Versailles 19
11. P. DELAROCHE (1828): Śmierć królowej angielskiej Eżbiety. Paryż, Louvre (fot. Braun & Cie) 21
12. P. DELAROCHE (1835): Śmierć Strafforda (fot. z dzieła: H. Delaborde "Oeuvre de P. Delaroche, reproduit et photographié par Bingham...") 22

13. P. DELAROCHE (1830): Śmierć Mazarina. London, The Wallace Collection (fot. z dzieła H. Delaborde'a)	23
14. P. DELAROCHE: Zamordowanie księcia de Guise (fot. Braun & Cie)	24
15. P. DELAROCHE (1847): Karol Wielki w Alpach. Versailles (fot. z dzieła H. Delaborde'a)	25
16. P. DELAROCHE: Szkic do nocy św. Bartłomieja. Akwarela. Dom Matejki, Kraków (fot. St. Kolowiec)	26
17. P. DELAROCHE: Portret Napoleona. Muzeum M., Lipsk	27
18. E. DELACROIX (po 1830): Bitwa pod Poitiers. Fragment. Louvre, Paryż (fot. Les Archives Photogr. d'Art et d'Histoire)	28
19. E. DELACROIX (1827): Śmierć Sardanapala. Louvre, Paryż (fot. Les Archives Phot. d'Art et d'Histoire)	29
20. E. DELACROIX (1824): Rzeź w Scio. Fragment. Louvre, Paryż (fot. Les Archives Phot. d'Art et d'Histoire)	31
21. E. DELACROIX: Arab na koniu. Rys. piórkim. (Z książki: Meier-Graefe "E. Delacroix", R. Piper & Co., Verlag, München 1922)	33
22. E. DELACROIX (1841): Wjazd krzyżowców do Konstantynopola. Louvre, Paryż (fot. Braun & Cie)	35
23. H. LEYS (1815—1869): Furia hiszpańska w Antwerpii 1576 — (La Furie Espagnole à Anvers en 1576). Musée d'Art Moderne, Bruksela. (Z książki: "Société des Amis des Musées Royaux de l'État à Bruxelles. XXV Années d'Activité 1907—1932". Bruxelles et Paris 1932)	38
24. E. SLINGENEYER (1848): Bitwa pod Lepanto 1571 r. Musée d'Art Moderne, Bruksela	39
25. E. DE BIEFVE (1841): Kompromis szlachty w r. 1565. Musée d'Art Moderne, Bruksela	41
26. L. GALLAIT (1841): Abdykacja Karola V. Musée d'Art Moderne, Bruksela	43
27. CH. DE GROUX (1860): Śmierć Karola V. Musée d'Art Moderne, Bruksela	45
28. E. WAUTERS (1883): Sobieski pod Wiedniem. Fragment. Musée d'Art Moderne, Bruksela (fot. Studio Stone, Bruxelles	47
29. C. V. PILOTY: Henryk VIII i Anna Boleyn. (Podług drzeworytu w Albumie Współczesnych malarzy polskich i obcych, Fr. Bondy, Lipsk i Wiedeń)	49
30. F. KAULBACH (1861): Koronacja Karola Wielkiego. Maximilianeum, Monachium (fot. Fr. Hanfstaengl, Monachium)	51
31. A. V. MENZEL (1855): Hołd stanów śląskich we Wrocławiu 1741 r. (Z książki: Georg Jacob Wolf "A. v. Menzel der Maler deutschen Wesens". München, F. Bruckmann)	53
32. C. V. PILOTY (1853): Utworzenie Ligi przez ks. Maksymiliana bawarskiego w r. 1609. Maximilianeum, Monachium (fot. Fr. Hanfstaengl, Monachium)	55
33. C. V. PILOTY (1862): Wjazd Gotfryda de Bouillon do Jerozolimy. Piotr z Amiens. Maximilianeum, Monachium (fot. Fr. Hanfstaengel, Monachium)	57
34. A. V. MENZEL (1867): Studium głowy. Z dzieła: M. Jordan u. R. Dohme "Das Werk A. Menzels", München 1885—1905 (fot. P. Kleye, Berlin)	59
35. A. V. MENZEL (1880): Studium głowy rabina. Z dzieła: M. Jordan u. R. Dohme, j. w. (fot. P. Kleye, Berlin)	60
36. A. V. MENZEL (1876): Podejrzenie. Z dzieła: M. Jordan u. R. Dohme, j. w. (fot. P. Kleye, Berlin)	61
37. A. V. MENZEL: Szkic do obrazu "Friedrich's Ansprache". Z dzieła: M. Jordan u. R. Dohme, j. w. (fot. P. Kleye, Berlin)	62

38. A. V. MENZEL (1873): Studia koni. Z książki Kuglera "Geschichte Friedrichs des Grossen" (fot. F. Nitzsche, Berlin. Za zezwoleniem Firmy F. Bruckmann A. G., Monachium)	63
39. A. V. MENZEL: W Galerii Sanssouci. Podług drzeworytu z książki: G. J. Wolf "A. v. Menzel, der Maler deutschen Wesens", München, F. Bruckmann	63
40. J. M. TRENKWALD (1872): Wjazd księcia Leopolda do Wiednia po powrocie z wyprawy krzyżowej 1219 r.	65
41. R. GIANNETTI: Giovanni Barbanzo i Maria królowa węg. w twierdzy Castelnovo. Tytuł oryginalny: "G. Barbarigo che libera la Regina d'Ungheria dal Castello di Castelnovo". Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia, Pal. Querini (fot. Anderson)	67
42. K. P. BRIUŁŁOW: Śmierć Inez de Castro. ("Katalog chudożestwiennawo Otdiela Russkawo Muzeja Imp. Al. III", St. Petersburg 1905)	69
43. M. MUNKACSY: Szkic do obrazu z czasów Ludwika XIII. (Z książki: F. Walther Ilges "M. v. Munkacsy")	71
44. M. MUNKACSY: Szkic piórkiem do "Arpada". (Z książki: F. Walter Ilges "M. v. Munkacsy", Künstler-Monographien v. H. Knackfuss, Bielefeld u. Leipzig 1899)	72
45. V. BROŽIK: Posłowie króla Władysława czeskiego proszą Karola VII o rękę jego córki Magdaleny. (Z książki: "L'art tchèque contemporain" par A. Matejček et Zd. Wirth, Prague 1920)	73
46. Matejko karcący synów. Rys. oł. Wł.: Maria Nowińska, Warszawa	78
47. Matejko na przechadzce. Rys. oł. Wł.: M. Nowińska, Warszawa	79
48. Mężczyzna w stroju z XVI w. Rys. oł. Wł.: Anna i Jadwiga Goldberżanki, Warszawa	81
49. Arcybiskup Henryk Kietlicz. Rys. oł. Wł.: Hieronim Wilder, Warszawa	83
50. Szkice dwu postaci historycznych. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	84
51. Krajobraz I. Rys. oł. Wł.: Rodzina Edwarda Reichera, Warszawa	85
52. Mężczyzna w geście rozpacz. Rys. oł. Wł.: Stanisław Jackowski, Warszawa	86
53. Postać męska I. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków (nr inw. 92.388)	87
54. Postać męska II. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	89
55. Dwa szkice ołówkowe. Dom Matejki, Kraków	90
56. Postać męska siedząca. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	91
57. Z grobów dominikańskich. Szkic akw. Dom Matejki, Kraków	92
58. Pastorał biskupa Jana Ponętowskiego. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	93
59. Misiurka, szkice oł. Dom Matejki, Kraków	94
60. Zygmunt August (1866). Szkic oł.	95
61. Krajobraz II. Szkic oł.	97
62. Gołębie. Szkic oł. Dom Matejki, Kraków	98
63. Karczowisko. Szkic oł. Dom Matejki, Kraków	98
64. Chłopak od tyłu. Szkic oł. Dom Matejki, Kraków	99
65. Studium rąk. Szkic oł. Dom Matejki, Kraków	99
66. Szkic do obrazu I. Rys. oł.	101
67. Studium ręki I. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	102
68. Studia szat i ręki. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	103
69. Studium ręki II. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	103
70. Szkic do obrazu II. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	105
71. Bolesław Wstydlivy. Rysunek według starej pieczęci (drzeworyt)	106
72. Bolesław Wstydlivy. Kopia dawnej pieczęci; rys. oł. Dom Matejki, Kraków	107

73. Witold. Rysunek według starej pieczęci (drzeworyt Krzyżanowskiego)	108
74. Władysław Warneńczyk. Rysunek według starej pieczęci. Dom Matejki, Kraków . . .	109
75. Domy drewniane w Wiśniczu I. Rys. (drzeworyt Zabłockiego)	110
76. Domy drewniane w Wiśniczu II. Rys. (drzeworyt Zabłockiego)	111
77. Katedra ormiańska we Lwowie. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	112
78. Zabudowania przy kościele św. Barbary w Krakowie. Drzeworyt F. Szymborskiego (fot. A. Janczewska, Warszawa)	113
79. Budowle rozebrane z gmachu Biblioteki Jag. w Krakowie. Rys. oł. Drzeworyt z pra- cowni J. Mincheymera. "Kłosy" 1866 (fot. A. Janczewska, Warszawa)	114
80. Matejko podług fotografii Rzewuskiego w Krakowie. (Drzeworyt w "Tygodniku Illu- strowanym" 1865)	115
81. Stare domy w Bieczu. Rys. (Drzeworyt F. Zabłockiego z "Albumu Warszawskiego") .	116
82. Bożnica w Żółkwi (1873). Rys. (Drzeworyt A. Zajkowskiego)	117
83. Albert Łaski. Rysunek według starej pieczęci. (Drzeworyt Styfięgo)	118
84. Stare domy w Wiśniczu. Rys. (1868). (Drzeworyt F. Zabłockiego)	119
85. Jerzy Pipan. Rysunek według starej pieczęci. (Drzeworyt Styfięgo)	120
86. Andrzej Batory, biskup warmiński. Rysunek według współczesnego medalu (1867). (Drzeworyt F. Zabłockiego)	121
87. M. STACHOWICZ: Założenie Uniwersytetu przez Kazimierza Wielkiego. Biblioteka Jagiellońska, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	123
88. M. STACHOWICZ: Audiencja rektora J. Najmanowicza u Zygmunta III w sali Posel- skiej na Wawelu. Biblioteka Jagiellońska, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków) . .	125
89. M. STACHOWICZ: Protest Uniwersytetu przeciw okupacji szwedzkiej w ratuszu. Bi- blioteka Jagiellońska, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	127
90. H. RODAKOWSKI (1861): Posłowie papiescy i cesarscy błagają Jana III o pomoc dla Wiednia. Wł.: St. hr. Rejowa, Montrésor (fot. Goupil & Cie, Paryż)	129
91. H. RODAKOWSKI (1876—1880): Obrona Częstochowy. Szkic akwarelowy. Wł.: St. Kamienobrodzki, Warszawa	130
92. H. RODAKOWSKI (1872): Wojna kokosza. Fragment. Wł.: Z. Rodakowski, Kraków (fot. A. Pawlikowski, Kraków)	131
93. Portret własny. Rys. oł. 1873. Galeria Nar. m. Lwowa (fot. K. Skórski, Lwów) . . .	133
94. WIT STWOSZ: Diabeł (z ołtarza Mariackiego w Krakowie). Fragment	135
95. WIT STWOSZ: Anioł z Wniebowstąpienia, ołtarz Mariacki (fot. St. Kolowiec, Kraków)	136
96. WIT STWOSZ: Anioł ze Zwiastowania, ołtarz Mariacki (fot. St. Kolowiec, Kraków) .	137
97. WIT STWOSZ: Anioł grający z Wniebowstąpienia I, ołtarz Mariacki	139
98. WIT STWOSZ: Anioł grający z Wniebowstąpienia II, ołtarz Mariacki	141
99. Berło Kazimierza W. (1869). Rys. oł.	143
100. WIT STWOSZ: Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka w katedrze na Wawelu. Frag- ment	144
101. Biskup Bodzanta z Jankowa. Rys. z pieczęci (1868 ?). Dom Matejki, Kraków . . .	145
102. Śnieg w ogrodzie (1856). Studium olejne. Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa	146
103. Carowie Szujscy przed Zygmuntem III (1853). Szkic, rys. oł. Wł.: Leon Berenson, Warszawa	150
104. Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zyg- munta III w 1610 roku (1853). Dom Matejki, Kraków	151

105. Wjazd Henryka Walezego do Krakowa (1853). Galeria Nar. m. Lwowa	153
106. Rodzina J. Matejki (1853/4). Portret Franciszka Matejki ojca, wraz z trojgiem dzieci, Janem, Kazimierzem i Marią. Galeria Nar. m. Lwowa	154
107. Głowa chłopca (1855). Rys. oł. Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz	155
108. Stańczyk udający ból zębów (1856). Wł.: Dr J. Muczkowski, Kraków	156
109. Wit Stwosz jako dziecko (1855). Wł.: Piotr hr. Dunin-Borkowski, Lwów	157
110. Portret staruszki (1856). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	159
111. Portret p. Pleszowskiej, ciotki artysty (1857). Galeria Nar. m. Lwowa	160
112. Portret Rucińskiego (1857). Wł.: Dr L. Macharski, Kraków	161
113. Kościół Mariacki w Krakowie (1857). Rys. oł. Wł.: Rodzina E. Reichera, Warszawa	164
114. Kościół N. P. M. w Krakowie (1865). Rys. oł. Drzeworyt z pracowni J. Mincheymera (fot. A. Janczewska, Warszawa)	165
115. Zygmunt i Barbara (1858). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	167
116. Karol Gustaw i ks. Szymon Starowolski przy grobie Władysława Łokietka na Wawelu (1857). Muzeum im. XX. Lubomirskich, Lwów	169
117. Zygmunt I nadaje prawa szlachectwa profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 1535 (1858). Uniwersytet Jag., Kraków	171
118. Król Sobieski z rodziną w Częstochowie (1859). Fragment. Wł.: J. Brat-Kon, Łódź (fot. A. Janczewska, Warszawa)	173
119. Akt męski, stojący (1859). Rys. oł. Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz	175
120. Zamoyski idzie obwieścić wyrok śmierci Samuelowi Zborowskiemu (1860). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	176
121. Zborowski prowadzony na śmierć (1860). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	177
122. Z dzieła: "Ubiory w Polsce" (1860), I	179
123. Otrucie królowej Bony przez Antoniego z Maceraty (1859/1860) (fot. A. Janczewska, Warszawa)	181
124. Z dzieła: "Ubiory w Polsce" (1860), II	183
125. Szkic do "Ubiorów w Polsce". Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	185
126. Portret p. Marii Maurizowej (1859). Muzeum Narodowe, Kraków	188
127. Portret p. Parisa Maurizio (1859). Muzeum Narodowe, Kraków	189
128. Szkic do Jana Kazimierza na Bielanach, I (1861). Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	190
129. Szkic do Jana Kazimierza na Bielanach, II (1861). Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	190
130. Jan Kazimierz na Bielanach na tarasie klasztoru bielańskiego, patrzący na pożar oblężonego przez Szwedów Krakowa (1861). (Według współcz. litografii). Wł.: Dr A. Wołoszyński, Kraków	191
131. Zygmunt III (1861). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	193
132. Studium portretu królowej Bony (1861). Akwarela. Muzeum Narodowe, Kraków	195
133. Jan Kochanowski nad zwłokami córki swojej Urszulki (1862). Drzeworyt z "Kłosów" 1866 (fot. A. Janczewska, Warszawa)	196
134. Śmierć Urszulki Kochanowskiej. Szkic do obrazu (1862) (fot. A. Janczewska, Warszawa)	197
135. Płatnerz z XV w. (1862). Rys. oł. Wł.: Rodzina Edw. Reichera, Warszawa	198
136. Szlachcie w kontuszu (1862). Rys. oł. Wł.: Tomasz Baraniecki, Warszawa	199
137. Zamek Odrzykoński od strony poł-zach. (1865). Drzeworyt podł. rys. (fot. A. Janczewska)	201

138. Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska (1862). Muzeum Narodowe, Warszawa (fot. St. Kolowicz, Kraków) . . .	203
139. Szkic I do "Konrada Wallenroda" (1863). Rys. oł.	205
140. Szkic II do "Konrada Wallenroda" (1863). Galeria Nar. m. Lwowa	206
141. Kazanie Skargi (1864). Wł.: Maurycy hr. Zamoyski, Warszawa	207
142. Kazanie Skargi (1860). Szkic I. Rys. oł. Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz . .	208
143. Kazanie Skargi (1860/1). Szkic II. Rys. oł. Wł.: Stanisław Niesiołowski, Warszawa . .	209
144. H. LEYS: Przywrócenie kultu. Fragment: Postać kaznodzieli (fot. Studio Stone, Bruksela)	210
145. Kazanie Skargi I: Postać kaznodzieli (fot. L. Morozow, Warszawa)	211
146. Kazanie Skargi II: Anna Jag. i Halszka Ostrogska	213
147. Kazanie Skargi III: Radziwiłł, Zebrzydowski i Stadnicki	215
148. Kazanie Skargi IV: Zygmunt III	217
149. Kazanie Skargi V: Zygmunt III (głowa)	219
150. Kazanie Skargi VI: Jan Zamoyski	221
151. Kazanie Skargi VII: Wolski	222
152. Kazanie Skargi VIII: Wolski (popiersie)	223
153. H. LEYS (1845): Przywrócenie kultu katolickiego w kościele N. P. M. w Antwerpii (1566). 1845. Musée d'Art Moderne, Bruksela	225
154. Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy (1865)	227
155. Ociemniały Wit Stwos z wnuczką (1863). Rys. oł., szkic. Wł.: Kazimierz Wóycicki, Warszawa	228
156. Ociemniały Wit Stwos z wnuczką (1865). Drzeworyt Styfięgo. Obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie	229
157. Janusz, ostatni książę Mazowiecki (1864). Wł.: S. Spiess, Warszawa (fot. A. Janczewska, Warszawa)	231
158. Portret p. Teofili Makomaskiej (1865). Galeria Nar. m. Lwowa	233
159. Portret żony artysty, Teodory z Giebułtowskich (1865/1879). Muzeum Narodowe, Warszawa	234
160. Teodora z Giebułtowskich Matejkowa (1865 ?). Rys. oł. Wł.: Maria Nowińska, Warszawa	235
161. Wjazd do miasta (1867). Rys. oł. Wł.: Maksymilian Brandt, Warszawa	236
162. Sejm w Gąsawie (1866). Galeria Nar. m. Lwowa	237
163. Szkic do Rejtana I (1864). Rys. oł. Wł.: St. Niesiołowski, Warszawa	239
164. Szkic do Rejtana II (1864). Wł.: Edward Natanson, Warszawa	239
165. Rejtan I: Tadeusz Rejtan	241
166. Szkic do postaci Rejtana (1864—1866). Rys. oł. Wł.: Tomasz Baraniecki, Warszawa .	243
167. Rejtan II: Stanisław August	244
168. Rejtan III: Szcześny Potocki, Poniński i Branicki	245
169. Rejtan IV: Franciszek Salezy Potocki	246
170. Rejtan V: Fr. S. Potocki, głowa	247
171. Szkic do "Wyroku na Matejkę" (1867). Dom Matejki, Kraków	248
172. Wyrok na Matejkę (Czytanie wyroku śmierci obwinionemu artyście) (1867). Muzeum Narodowe, Warszawa	249
173. Matejko z żoną (1867). Rys. oł. Wł.: Maria Nowińska, Warszawa	250
174. Zygmunt August i Barbara (1867). Muzeum Narodowe, Warszawa	251

175. Władysław Biały, książę Gniewkowski w Dijon (1867). Wł.: Ksawery hr. Pułowski, Kraków	253
176. Alchemik Sędziwój i Zygmunt III (1867). Wł.: K. Eisert, Łódź	255
177. Alchemik Sędziwój i Zygmunt III. Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa)	257
178. Alchemik Sędziwój i Zygmunt III (1866). Szkic. Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa (depozyt)	258
179. Portret panny Zakaszewskiej, późniejszej Antoniowej hr. Potockiej (1868). Wł.: Maria hr. Sierakowska, Kraków	259
180. Szkic oł. do Unii lubelskiej I. Dom Matejki, Kraków	260
181. Szkic oł. do Unii lubelskiej II (1867—1869). Wł.: L. Maxamin, Bydgoszcz	261
182. Szkic do Unii lubelskiej III (1866). Wł.: G. Wertheim, Warszawa	262
183. Unia lubelska I: Zygmunt August	263
184. Unia lubelska II: Firlej, Hozjusz i Górka	265
185. Portret 3 dzieci artysty (Tadeusza, Heleny i Beaty) (1870). Wł.: Monika Władysława Kościelska, Warszawa	266
186. E. AGNEESSENS: Portret czworga dzieci (1874). Bruksela, Musée d'Art Moderne	267
187. Portret p. Zofii Cieleckiej (1870). Wł.: Ksaw. hr. Pułowski, Kraków	268
188. Portret Antoniego Serafińskiego (1870)	269
189. Portret Leonarda Serafińskiego (1870)	270
190. Portret Marii hr. Pułowskiej (1870). Wł.: Ksaw. hr. Pułowski, Kraków	271
191. Batory pod Pskowem. Szkic I (1870). Rys. oł. Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa	272
192. Batory pod Pskowem. Szkic II (1870/71). Rys. oł. Wł.: Kazimierz i Maria Byszewscy, Warszawa	273
193. Batory pod Pskowem (1871). P. Zbiory Sztuki, Warszawa, Zamek Kr.	274
194. Batory pod Pskowem I: Batory	275
195. Batory pod Pskowem II: Batory (głowa)	277
196. Batory pod Pskowem III: Ręce Possewina	279
197. Batory pod Pskowem IV: St. Żółkiewski i Baltazar Batory	280
198. Batory pod Pskowem V: Iwan Naszczokin	281
199. Batory pod Pskowem VI: Cyprian, władca połocki	283
200. Batory pod Pskowem VII: Ks. Dymitr Piotrowicz Ilecki	285
201. Batory pod Pskowem VIII: M. Sieniawski i Kmita Filo Czarnobyłski	287
202. Batory pod Pskowem IX: Possewin	288
203. Batory pod Pskowem X: Possewin (głowa)	289
204. Batory pod Pskowem XI: Zamoyski	291
205. Batory pod Pskowem XII: Haraburda i Bornamissa	293
206. Batory pod Pskowem XIII: Fragment świty poselskiej	295
207. Portret Henryka Gropplera (1872). Wł.: Rodzina Jarońskich (fot. A. Janczewska, Warszawa)	296
208. Portret p. Ludwiki Gropplerowej (1872). Wł.: Rodzina Jarońskich (fot. A. Janczewska, Warszawa)	297
209. Maćko Borkowic, wojewoda poznański, wtrącony 1358 r. do lochu w zamku olsztyńskim (1873). Szkic. Wł.: August Iwański, Warszawa	299
210. Utopiona w Bosforze — Utopienie niewiernej odaliski (1872). Replika z r. 1880. Wł. Zbiorów śp. Konstantego bar. Brunickiego, Lwów	301
211. Kopernik. Wykres z "Podręcznika perspektywy malarskiej" J. Rottera, Kraków 1885	302

212. Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem (1873). Uniwersytet Jag., Kraków . . .	303
213. Seweryn Bethman z żupnikiem Andrzejem Kościeleckim, w r. 1510, spuszczaający się do salin wielickich dla ugaszenia ognia (1879). Muzeum Narodowe, Kraków; depozyt zarządu Żupy Solnej w Wieliczce	305
214. Portret Piotra hr. Moszyńskiego (1873). Wł.: Ksaw. hr. Pułowski, Kraków	307
215. Poświęcenie dzwonu Zygmunta (1874). Wł.: Róża ks. Czetwertyńska, Warszawa . . .	309
216. Poświęcenie dzwonu Zygmunta. I: Robotnicy (fot. A. Janczewska, Warszawa) . . .	311
217. Poświęcenie dzwonu Zygmunta. II: Paż z psami (fot. A. Janczewska, Warszawa) . .	312
218. Poświęcenie dzwonu Zygmunta. III: Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa) . . .	313
219. Śmierć Przemysława w r. 1296 w Rogoźnie (1875). Jugosł. Akademia Umiejętności, Zagrzeb	314
220. Ostafi Daszkiewicz, hetman (1874). Wł.: St. Niedzielski, Śledziejowice	315
221. Wiosna — Wianki (1875). Wł. pryw., Paryż	317
222. Szkic do "W. Wilczka" (1876). Dom Matejki, Kraków	318
223. Wacław Wilczek z Czeszowa podczas obrony klasztoru benedyktyńskiego w Trzebicach na Morawie, przeciw Maciejowi Korwinowi, królowi węgierskiemu w r. 1468. (1876)	319
224. Kasztelanka (1876). Portret p. Stanisławy Serafińskiej (fot. St. Kolowiec, Kraków) .	321
225. Szkic do Bolesława Śmiałego (1877). Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	323
226. Bolesław Śmiały i św. Stanisław — św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego (1877) .	324
227. A. DEVRIENDT: Wyklęcie Boucharda d'Avesne 1215 (1877). Musée d'Art Moderne, Bruksela. (Foto Studio Stone, Bruksela)	325
228. Św. Ludwik, król francuski, wybierający się na wyprawę krzyżową (1876). Szkic. Wł.: Zofia Spokorny, Warszawa	326
229. Bolesław Rogatka z Anną Dederen i grajkiem (1877). Wł.: G. Wertheim, Warszawa .	327
230. Uczta u Wierzyńka (1877). Wł.: Aleksandra Hermanowa, Warszawa	329
231. Portret ojca artysty, Franciszka (1877)	331
232. P. P. RUBENS (z Leonarda): Bitwa pod Anghiari. Rys. kredką, piórkiem i tuszem (45×64 cm). Paryż, Louvre. (Z książki: H. Bodmer "Leonardo, Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 360 Abb.", Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart u. Berlin 1931) . .	333
233. Bitwa pod Grunwaldem (1878). Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P. Warszawa (fot. A. Janczewska, Warszawa, z reprodukcji)	334
234. Jagiełło na poboju pod Grunwaldem (1861). Akwarela. Dom Matejki, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	335
235. Bitwa pod Grunwaldem I: Fragment	337
236. Bitwa pod Grunwaldem II: Żyżka i kopijnik (fot. A. Janczewska, Warszawa) . . .	338
237. Bitwa pod Grunwaldem III: Kopijnik	339
238. Bitwa pod Grunwaldem IV: Mikołaj Skunarowski	340
239. Bitwa pod Grunwaldem V: W. Mistrz	341
240. Bitwa pod Grunwaldem VI: Witold	343
241. Koń. Studium. Dom Matejki, Kraków	345
242. Padły koń. Szkic. Dom Matejki, Kraków	346
243. Łeb konia i piersi konia. Dwa studia na jednym płótnie	347
244. Studium konia do "Bitwy pod Grunwaldem" (1875). Wł.: Leon Danielewicz, Warszawa	347
245. Studia koni I. Rys. oł.	349
246. Studia koni II. Rys. oł. Dom Matejki, Kraków	351
247. Gamrat i Stańczyk (1878)	353

248. Śmierć Andrzeja Tęczyńskiego w kościele franciszkanów w Krakowie w 1461 r. (1879). Muzeum Narodowe, Warszawa	355
249. Spór Leszka Czarnego z Gryfiną (1879). Szkic. Rys. oł.	356
250. Spór małżeński Leszka Czarnego z Gryfiną w obecności Bolesława Wstydliwego (1879). Wł.: Hr. Raczyński, Kraków	357
251. Odsiecz Wiednia (1879). Wł.: Hr. Dzieduszyccy, Lwów	359
252. Zjazd Wiedeński, w r. 1515, królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem (1879). Wł.: Spadkobiercy dr E. Merwina z Wiednia	361
253. Grzymisława z synem swym, Bolesławem Wstydliwym, w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie (1879). Wł.: B. Skirmunt, Szemetowszczyzna	363
254. Bitwa pod Warną (1879). Muzeum Narodowe (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum) w Budapeszcie	365
255. Król Władysław Łokietek zrywa układ z Krzyżakami (z mistrzem krzyżackim Janem z Licenburga, na zjeździe w Brześciu Kujawskim, w sprawie Ziemi Chełmińskiej i Pomorza) (1879). Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa	367
256. Zabicie Leszka Białego w Gąsawie (1880). Wł.: B. Kotkowski, Łódź (fot. A. Janczewska, Warszawa)	368
257. Synowie Władysława Hermana (1880)	369
258. Sobieski zdobywa sztandar (1880). Akwarela. (Wł.: Dawniej Muzeum cesarskie, Wiedeń)	371
259. Szkic do "Rzeczypospolitej Babińskiej" (1870). Dom Matejki, Kraków	372
260. Rzeczpospolita Babińska (1881). Muzeum Narodowe, Warszawa	373
261. Chrzczenie Władysława Warneńczyka na Zamku krakowskim (1881)	375
262. Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha (1881)	377
263. Ks. Zofia Szczecińska w obozie Kazimierza Jagiellończyka (1881)	378
264. Dymitr z Goraja i Jadwiga — Dymitr z G. powstrzymujący Jadwigę od wyłamania drzwi na Zamku kr. w Krakowie (1881). Wł.: A. hr. Potocka, Kraków	379
265. Hołd pruski (1854/5). Szkic I. Rys. oł. Wł.: L. Berenson, Warszawa	380
266. Hołd pruski (1855). Szkic II. Rys. oł. Wł.: Adam Borzęcki, Warszawa	381
267. Hołd pruski I: Bona	382
268. Hołd pruski II: Zygmunt I i ks. Albert	383
269. Hołd pruski III: Zygmunt I	385
270. Hołd pruski IV: Bezimienny	387
271. Hołd pruski V: Biskup Feber i Kreutzer	388
272. Hołd pruski VI: Jeden z posłów pruskich	389
273. Hołd pruski VII: Konstanty ks. Ostrogski	391
274. Hołd pruski VIII: Paziowie	393
275. Hołd pruski IX: Stańczyk. — Autoportret Matejki	394
276. Portret syna artysty, Jerzego, na koniu (1882). Ol. na drzewie (fot. L. Morozow, Warszawa, z reprodukcji)	395
277. Portret Beaty z Matejków Kirchmayerowej z kanarkiem (1882)	396
278. Głowa małego Sokalskiego (1883). Wł.: Dr M. Sokalski, Warszawa (fot. A. Janczewska, Warszawa)	397
279. Do "Sobieskiego pod Wiedniem": Koń pod królem (1882/3). Wł.: E. Natanson, Warszawa	398

280. Do "Sobieskiego pod Wiedniem": Koń pod Karolem ks. Lotaryńskim (1882). Wł.: E. Natanson, Warszawa	399
281. Szkic do Wernyhory (1875). Wł.: Z. Bęski, Warszawa (fot. A. Janczewska, Warszawa)	400
282. Portret Karola Podlewskiego (1882). Wł.: Muzeum Narodowe, Warszawa	401
283. Zygmunt I słuchający dzwonu Zygmunta (1883). Wł.: Piotr hr. Dunin-Borkowski, Lwów	403
284. Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa r. 1018 (Bolesław Chrobry z zięciem swym Świętopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie) (1884). Wł.: Ks. Czetwertyńscy, Kraków	405
285. Ks. Kordecki na murach Częstochowy (1884)	407
286. Jan Zamoyski i arcyks. Maksymilian pod Byczyną (1884). Wł.: Adam hr. Zamoyski, Warszawa (fot. A. Janczewska)	408
287. Chmielnicki i Tuhaj-Bej w r. 1678 pod Lwowem (1885). Wł.: A. Rotwand, Warszawa .	409
288. Projekt pomnika A. Mickiewicza (1885). Dom Matejki, Kraków	411
289. Typ wiejski (ok. 1885). Rys. oł., Biblioteka Poturzycka hr. Dzieduszyckich, Lwów . .	412
290. Szkic do cyklu obrazów dla Politechniki Lwowskiej (1885). Dom Matejki, Kraków .	413
291. Szkic ołówkowy do "Dziewicy Orleańskiej" (1886)	415
292. Dziewica Orleańska — Wjazd Joanny d'Arc do Reims w 1429 r. (1886). Wł.: Roger hr. Raczyński, Rogalin	416
293. Dziewica Orleańska. Szkic. Muzeum Narodowe, Kraków	417
294. Dziewica Orleańska I: Postacie Świętych	419
295. Dziewica Orleańska II: Karol VII i Maria d'Anjou	421
296. Studium konia do "Dziewicy Orleańskiej" (1886) (fot. A. Janczewska, Warszawa) . .	423
297. Dziewica Orleańska III: Fragment	425
298. Śmierć Zygmunta Augusta (1886). Szkic. Rys. oł. Wł.: Kazimierz Bauda, Warszawa .	426
299. Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie r. 1572 (1886). Wł.: Tow. Zachęty Sztuk P., Warszawa	427
300. Śmierć Zygmunta Augusta I: Król (1886) (fot. A. Janczewska, Warszawa)	428
301. Śmierć Zygmunta Augusta II: Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa)	429
302. Śmierć Zygmunta Augusta III: Fragment	430
303. Śmierć Zygmunta Augusta IV: Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa)	431
304. Śmierć Zygmunta Augusta V: Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa)	432
305. Przysięga Bohdana Chmielnickiego w Perejaślawiu na poddaństwo Moskwie (1886) .	433
306. Królowa Korony Polskiej (1866). Szkic. Rys. oł. Wł.: Stanisław Batowski, Lwów . .	435
307. Św. Salomea (1886). Rys. oł. do projektowanego witraża dla katedry w Pradze. Wł.: Bronisław Krystall, Warszawa	436
308. Świętochna (1886). Rys. oł. do proj. witraża dla katedry w Pradze. Wł.: Bronisław Krystall, Warszawa	437
309. Biskup Lubrański zakłada Akademię duchowną w Poznaniu za Zygmunta I (1886). Poznańskie Tow. Przyjaciół Nauk	438
310. Portret rektora Józefa Szujskiego (1886). Uniwersytet Jag., Kraków (fot. St. Kolowiec)	439
311. Biskup Iwo Odrowąż poświęca kamień węgielny pod kościół w Iwoniczu (1887). Wł.: Zofia Tabęcka, Warszawa (fot. A. Janczewska, Warszawa)	441
312. Projekt ołtarza trójdzielnego do król. kaplicy na zamku (1887). Rys. oł. Wł.: Irena Kozłowska, Warszawa	442
313. Portret Heleny z Matejków Unierzyskiej z krogulcem (1887)	443
314. Portret własny (1887). Wł.: Prof. J. Unierzyski, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	445

315. Dzieje cywilizacji w Polsce (1889) I: Koronacja pierwszego króla. R. P. 1001. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	446
316. Dzieje cywilizacji w Polsce (1889) II: Przyjęcie Żydów. R. P. 1096. Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice	447
317. Dzieje cywilizacji w Polsce (1888) III: W Łęczycy pierwszy sejm. Spisanie praw. Ukrócenie rozbojów. R. P. 1182. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	449
318. Dzieje cywilizacji w Polsce (1888) IV: Powtórne zajęcie Rusi. Bogactwo i oświata. R. P. 1366. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	451
319. Dzieje cywilizacji w Polsce (1888) V: Epoka Jagiellonów. Chrzest Litwy. R. P. 1387. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	452
320. Chrzest Litwy. Fragment z "Dziejów cywilizacji w Polsce"	453
321. M. Kopernik z "Wpływu Uniwersytetu na kraj" w w. XV. Fragment z "Dziejów cywilizacji w Polsce"	454
322. Dzieje cywilizacji w Polsce (1888) VI: Przełom dziejowy. Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane. R. P. 1361—1399—1400. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	455
323. Dzieje cywilizacji w Polsce (1888) VII: Konstytucja 3 maja. Sejm czteroletni. Komisja Edukacyjna. Rozbiór. R. P. 1795. Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	457
324. Kościuszk pod Raclawicami (1888). Muzeum Narodowe, Kraków	459
325. Kościuszk pod Raclawicami I: Kosynierzy	460
326. Kościuszk pod Raclawicami I: Dembowski i Zajęczek	461
327. Do "Kościuszki pod Raclawicami": Świerk (1887—1888). Rys. oł. Wł.: Rodzina Edwarda Reichera, Warszawa	463
328. Projekt dekoracji ikonostasu w kościele św. Norberta w Krakowie (1888). Rys. oł. Wł.: Władysław Dynowski, Wilanów	464
329. Prorocy. Szkice do ikonostasu św. Norberta w Krakowie: Dawid, Mojżesz, Elias (1888). Rys. oł. Wł.: Kazimierz Bauda, Warszawa	465
330. Sprowadzenie cystersów do Polski w XII wieku (1888). Szkic. Wł.: Anna i Jadwiga Goldberżanki, Warszawa	466
331. Postacie szatanów, z kartonów do polichromii kościoła N. P. M. w Krakowie (przerysy szkiców) I	467
332. Postacie szatanów, z kartonów do polichromii kościoła N. P. M. w Krakowie (przerysy szkiców) II	467
333. Postacie szatanów, z kartonów do polichromii kościoła N. P. M. w Krakowie (przerysy szkiców) III (Nr. 331 do 333: Dom Matejki, Kraków)	467
334. Kartony do polichromii kościoła N. P. Marii I—II: Głowy aniołów. (1889)	469
335. Karton do polichromii III: Głowa anioła (1889). Akwarela oryg.	470
336. Karton do polichromii IV: Głowa anioła (1889). Akwarela oryg.	471
337. Karton do polichromii. Głowa anioła, przerys z akwareli oryginalnej	471
338. Karton do polichromii V: Anioł (1889). Akwarela (fot. A. Janczewska, Warszawa)	472
339. Karton do polichromii VI: Anioł (1889). Akwarela. Dom Matejki, Kraków	473
340. Karton do polichromii VII: Anioł (z herbem Polski) (1889/90)	474
341. Karton do polichromii VIII: Anioł grający (1889)	478
342. Karton do polichromii IX: Anioł (1889). Akwarela. Dom Matejki, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	479

343. Karton do polichromii X: Szyszak z pawimi piórami (1889). Akwarela. Dom Matejki, Kraków	480
344. Karton do polichromii XI: Ornament kwiatowy (1890). Akwarela. Dom Matejki, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	481
345. Portret Artura hr. Potockiego (1890). Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	482
346. Portret Adamowej hr. Potockiej (1890) Wł.: A. hr. Potocka, Krzeszowice	483
347. Portret Stanisława hr. Tarnowskiego (1890). Uniwersytet Jag., Kraków	484
348. Do "Zaślubin Kazimierza Jagiellończyka z Elżbietą Austriacką w r. 1454": Posłowie (1890). Rys. oł. Wł.: Leopold Wellisz, Warszawa	485
349. Konrad Mazowiecki z "Portretów książąt i królów polskich" (1890). Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej w wydawnictwie M. Perlesa	486
350. Wł. Łokietek z "Portretów książąt i królów p." (1890). Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej w wydawnictwie M. Perlesa	487
351. Wł. Jagiełło z "Portretów książąt i królów p." (1891). Zdjęcie z reprodukcji wiedeńskiej w wydawnictwie M. Perlesa	489
352. ST. WITKIEWICZ: Jan III Sobieski (1888). Drzeworyt J. Holewińskiego. "Kłosa" (fot. A. Janczewska, Warszawa)	490
353. ST. WITKIEWICZ: Stefan Batory (1888). Drzeworyt J. Holewińskiego. "Kłosa" (fot. A. Janczewska, Warszawa)	490
354. Stefan Batory z "Portretów książąt i królów p." (1891). Rys. oł. Zdjęcie z oryginału, bez retuszu. Galeria Nar. m. Lwowa (fot. K. Skórski, Lwów)	491
355. Władysław IV z "Portretów książąt i królów p." (1891). Rys. oł. Zdjęcie z oryg. Galeria Nar. m. Lwowa (fot. K. Skórski, Lwów)	493
356. Jan Kazimierz z "Portretów książąt i królów p." (1891). Rys. oł. Zdjęcie z oryg. Galeria Nar. m. Lwowa (fot. K. Skórski, Lwów)	495
357. Postacie z "Pana Tadeusza" I: Książd Robak (1891). Szkic oł. do projektu pomnika A. Mickiewicza w Krakowie	497
358. Postacie z "Pana Tadeusza" II: Protazy (1891). Szkic oł. do projektu pomnika A. Mickiewicza w Krakowie	498
359. Postacie z "Pana Tadeusza" III: Gerwazy (1891). Szkic oł. do proj. pomnika A. Mickiewicza	499
360. Postacie z "Pana Tadeusza" IV: Podkomorzy (1891). Szkic oł. do proj. pomnika A. Mickiewicza	500
361. Postacie z "Pana Tadeusza" V: Sędzia (1891). Szkic oł. do proj. pomnika A. Mickiewicza	501
362. Portret mecenasa H. Krajewskiego (1891). Muzeum Narodowe, Warszawa	503
363. Konstytucja 3 Maja (1891). Wł.: Sejm Rzeczypospolitej, Warszawa	505
364. Święta Kinga, wiek XIII (1892). Wł.: Piotr hr. Dunin-Borkowski, Lwów (fot. L. Wieleżyński, Lwów)	507
365. Wypędzenie Żydów z Krakowa w r. 1494 (1892)	509
366. Napad żaków na zbór luterski w Krakowie w 1587 r. (1892)	510
367. Wyjście żaków krakowskich z miasta w r. 1549 (1892). Wł.: Bank Amerykański w Polsce, Warszawa	511
368. Carowie Szujscy przed Zygmuntem III (1892). Muzeum Narodowe, Kraków	513
369. Portret Alfredowej hr. Potockiej (1892). Wł.: Józef hr. Potocki, Warszawa	514
370. Portret Alfredowej hr. Potockiej. Fragment (fot. A. Janczewska, Warszawa)	515

371. Abdykacja Jana Kazimierza w r. 1668 (1892). Wł.: S. Steinhagen, Warszawa	517
372. Władysław IV pod Smoleńskiem (1892)	519
373. Portret własny, szkic (1892). Wł.: Rodzina E. Reichera, obecnie Janina Grossmanowa, Warszawa	521
374. NICCOLO DELL' ARCA: Marie oplakujące Chrystusa. S. Maria della vita, Bologna. Z rozprawy J. Pećirka "K'italskému naturalismu ranní renesance" (Volné Směry XXIII, str. 228)	525
375. Uniwersytet Jagielloński w XV i XVI wieku (1893). Uniwersytet Jag., Kraków	527
376. Zabójstwo św. Stanisława w r. 1077 (1877). Rys. oł. Wł.: Rodzeństwo Gorzkowscy, Bydgoszcz	530
377. Zabójstwo św. Stanisława (1892). Szkic. Wł.: Aleksandra Hermanowa, Warszawa	531
378. Śluby Jana Kazimierza (1891). Szkic. Muzeum Narodowe, Kraków	533
379. Śluby Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej dnia 1 kwietnia 1656 r. (1893). Obraz niedokończony. Galeria Nar. m. Lwowa	537
380. Śluby Jana Kazimierza I: Jan Leszczyński	539
381. Śluby Jana Kazimierza II: Jan Kazimierz i biskup Tarnowski	540
382. Śluby Jana Kazimierza III: Głowa Jana Kazimierza	541
383. Śluby Jana Kazimierza IV: Stefan Czarniecki	543
384. Szkic zamysłonej postaci. Rys. oł.	546
385. AUTOR NIEZNANY (jeden z uczniów): Uczniowie J. Matejki. Paleta ofiarowana przez uczniów Matejce w dniu jego imienin 24 VI 1881; u góry: Fr. Żmurko, w środkowym szeregu na lewo: St. Rossowski, na prawo: Hercisz, w dolnym szeregu na lewo: S. Buchbinder, na prawo: A. Mroczkowski. Dom Matejki, Kraków (fot. St. Kolowiec, Kraków)	556

B. POZA TEKSTEM (TABL. I—XL)

I. Portret własny. Rys. oł. Wł.: Maria z Kirchmayerów Nowińska, Warszawa. (Rotograviura)	przy karcie tyt.
II. Dziewczę w rogatywce (1857). Galeria Nar. m. Lwowa. (Rotograviura)	161
III. "Rok 1863 — Polonia" (1863/79). Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków. (Autotypia)	201
IV. Kazanie Skargi (1864). Fragment. (Rotograviura)	209
V. Portret dra Józefa Dietla, rektora Uniw. Jag. (1864). Uniwersytet Jag., Kraków. (Rotograviura)	233
VI. Rejtan na Sejmie Warszawskim (1866). Zamek Królewski, Warszawa. (Autotypia)	241
VII. Zygmunt August i Barbara (1867). Szkic. Dom Matejki, Kraków. (Druk trójbarwny)	257
VIII. Unia Lubelska (1869). Muzeum im. XX. Lubomirskich, Lwów. (Autotypia)	265
IX. Wnętrze tumbi grobowej Kazimierza W. (1869). Dom Matejki, Kraków. (Druk trójbarwny)	265
X. Dwa szkice ołówkowe do "Portretu 3 dzieci artysty" (1870). Dom Matejki, Kraków. (Rotograviura)	265
XI. Batory pod Pskowem. Fragment: Procesja. (Rotograviura)	281

XII. Batory pod Pskowem. Fragment: Chleb i sól na złotej misie. (Rotograwiura) .	289
XIII. Kopernik. Szkic (1871). (Rotograwiura)	297
XIV. Konstantowa hr. Zamoyska (1871). Wł.: Adam hr. Zamoyski, Warszawa. (Rotograwiura)	297
XV. Widok Bebeku od strony Bosforu (1872). Galeria Nar. m. Lwowa. (Ofset wielobarwny)	305
XVI. Maćko Borkowic (1873). Wł.: Witold ks. Czartoryski, Pełkinie. (Rotograwiura)	305
XVII. Poświęcenie dzwonu Zygmunta. Fragment. Wł.: Róża ks. Czetwertyńska, Warszawa. (Rotograwiura)	313
XVIII. Ks. Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska (1874). Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków. (Rotograwiura wielobarwna)	321
XIX. Bitwa pod Grunwaldem. Fragment. (Rotograwiura)	337
XX. Portret 4 dzieci artysty (1879). Galeria Nar. m. Lwowa. (Druk trójbarwny) . .	353
XXI. Z "Portretu 4 dzieci artysty". Fragment: Pies. (Rotograwiura)	353
XXII. Portret 4 dzieci artysty. Fragment. (Ofset wielobarwny)	361
XXIII. Alfred hr. Potocki, marszałek kraj. (1879). Muzeum Narodowe, Kraków. (Rotograwiura)	361
XXIV. Bitwa pod Warną (1879). Fragment. (Rotograwiura)	369
XXV. Sobieski pod Wiedniem. Szkic (1880). Dom Matejki, Kraków. (Druk trójbarwny)	369
XXVI. Hołd pruski (1882). Muzeum Narodowe, Kraków (Rotograwiura)	385
XXVII. Hołd pruski. Fragment: A. Kościelecki, podsk. kor. (Druk trójbarwny) . . .	393
XXVIII. Wnętrze Sali Zamkowej ("Karmazynowej") w Podhorcach (1882). Rys. oł. Wł.: Zofia z Baworowskich hr. Gołuchowska, Lwów. (Rotograwiura)	401
XXIX. Sobieski pod Wiedniem (1883). Watykan, Rzym. (Rotograwiura)	401
XXX. Wernyhora (1883/4). Muzeum Narodowe, Kraków. (Rotograwiura wielobarwna)	409
XXXI. Dr Mikołaj Zybliekiewicz, marszałek kraj. (1887). Muzeum Narodowe, Kraków. (Rotograwiura)	433
XXXII. Zaprowadzenie chrześcijaństwa (1888). Szkic do Dziejów cywilizacji w Polsce. Fragment. (Rotograwiura)	449
XXXIII. Apostołowie: Judasz, Mateusz, Tadeusz i Bartłomiej (1888). Rys. oł. Zbiory im. B. Orzechowicza, Lwów. (Rotograwiura)	449
XXXIV. Klęska lignicka w 1241 roku (1889). Szkic do Dziejów cywilizacji w Polsce. Wł.: Andrzejowa hr. Potocka, Krzeszowice. (Druk trójbarwny)	457
XXXV. Anioł (1889). Karton do polichromii. Akwarela. (Rotograwiura)	473
XXXVI. Anioł grający (1890). Karton do polichromii. Akwarela. (Druk trójbarwny) .	481
XXXVII. Zygmunt I (1891). Reprodukacja oryginalnego rysunku. Zbiory im. B. Orzechowicza, Lwów. (Rotograwiura)	497
XXXVIII. Portret własny (1892). Muzeum Narodowe, Warszawa. (Rotograwiura) . . .	513
XXXIX. Śluby Jana Kazimierza. Fragment. (Ofset wielobarwny)	529
XL. Facsimile listu J. Matejki do żony z daty: Paryż 22 VI 1870. (Cynkotypia kreskowa)	545

SKOROWIDZ

WAŻNIEJSZYCH PRAC MATEJKI, REPRODUKOWANYCH W TEJ KSIĄŻCE
(Cyfra oznacza l. p. ryciny)

- Abdykacja Jana Kazimierza 371
Alchemik Sędziwój 176, 177, 178
Batory pod Pskowem 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206; tabl. XI, XII
Bolesław Rogatka z Anną Dederen 229
Bolesław Śmiały i św. Stanisław 225, 226
Biskup Lubrański zakłada Akademię 309
Bitwa pod Grunwaldem 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 244; tabl. XIX
Bitwa pod Warną 254; tabl. XXIV
Carowie Szujscy przed Zygmuntem III 103,
104, 368
Chmielnicki i Tuhaj-Bej pod Lwowem 287
Chrzest Wł. Warneńczyka 261
Dymitr z Goraja i Jadwiga 264
Dzieje cywilizacji w Polsce 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323; tabl. XXXII,
XXXIV
Dziewica Orleańska 291, 292, 293, 294, 295,
296, 297
Gamrat i Stańczyk 247
Grunwald 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239,
240, 244; tabl. XIX
Grzymisława z Bolesławem Wstydlwym 253
Hołd pruski 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
272, 273, 274, 275; tabl. XXVI, XXVII
Iwo Odrowąż poświęca kamień węgielny 311
Jan Kazimierz 356
Jan Kazimierz na Bielanach 128, 129, 130
Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki 133,
134
Janusz, ostatni ks. mazowiecki 157
Joanna d'Arc 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297
Karol Gustaw i Starowolski na Wawelu 116
Kazanie Skargi 141, 142, 143, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 152; tabl. IV
Kinga św. 364
Konrad ks. mazowiecki 349
Konrad Wallenrod 139, 140
Konstytucja 3 maja 363
Kopernik 211, 212; tabl. XIII
Kordecki na murach Częstochowy 285
Kościelecki i Bethman 213
Kościuszko pod Racławicami 324, 325, 326,
327
Królowa Korony Polskiej 306
Ludwik św. wybierający się na wyprawę krzy-
żową 228
Maćko Borkowic 209; tabl. XVI

- Napad żaków na zbór 366
 Nocne przygody Jana Olbrachta 262
 Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką 155, 156
 Odrowąż Iwo poświęca kamień węgielny 311
 Odsiecz Wiednia 251
 Ostafi Daszkiewicz 220
 Otrucie królowej Bony 123
 Poczet królów i książąt 349, 350, 351, 354, 355, 356; tabl. XXXVII
 Polichromia kościoła N. P. M. 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344; tabl. XXXV, XXXVI
 Polonia — Rok 1863, tabl. III
 Portrety:
 Beaty z Matejków Kirchmayerowej 277
 Cieleckiej Z. 187
 Czartoryskiej ks. M. tabl. XVIII
 Dietla J. tabl. V
 Dzieci artyści (trojga) 185; tabl. X
 Dzieci artyści (czworga) tabl. XX, XXI, XXII
 Franciszka Matejki, ojca artyści 231
 Gropplera H. 207
 Gropplerowej L. 208
 Heleny z Matejków Unierzyskiej 313
 Jerzego, syna artysty, na koniu 276
 Kasztelanki (St. Serafińskiego) 224
 Krajewskiego H. 362
 Królów i książąt p. *zob.* Poczet
 Makomaskiej T. 158
 Matejki Franciszka 231
 Matejki Jana 93, 173, 275, 314, 373; tabl. I, XXXVIII
 Matejki J. dzieci 185; tabl. X, XX, XXI, XXII
 Matejki Jerzego 276
 Matejkowej Teodory 159, 160, 173
 Matejków rodziny 106
 Matejkówny Beaty 277
 Matejkówny Heleny 313
 Maurizia P. 127
 Maurizowej M. 126
 Moszyńskiego hr. P. 214
 Ojca artysty, Franciszka 231
 Pleszowskiej 111
 Podlewskiego K. 282
 Potockiego hr. Alfr. tabl. XXIII
 Potockiego hr. Artura 345
 Potockiej hr. Ad. 346
 Potockiej hr. Alfr. 369, 370
 Potockiej hr. Ant. 179
 Pułowskiej hr. M. 190
 Rodziny Matejki 106
 Rucińskiego 112
 Serafińskiego A. 188
 Serafińskiego L. 189
 Serafińskiej St. (kasztelanki) 224
 Sokalskiego 278
 Szujskiego J. 310
 Tarnowskiego hr. St. 347
 Własne 93, 173, 275, 314, 373; tabl. I, XXXVIII
 Zakaszewskiej (A. hr. Potockiej) 179
 Zamoyskiej hr. K. tabl. XIV
 Zyblikiewicza M. tabl. XXXI
 Żony artyści 159, 160, 173
 Poświęcenie dzwonu Zygmunta 215, 216, 217, 218; tabl. XVII
 Przysięga Chmielnickiego w Perejasławiu 305
 Rejtan 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170; tabl. VI
 Rzeczpospolita Babińska 259, 260
 Sejm w Gąsawie 162
 Sobieski pod Wiedniem 279, 280; tabl. XXV, XXIX
 Sobieski zdobywa sztandar 258
 Sobieski z rodziną w Częstochowie 118
 Spór Leszka Czarnego z Gryfiną 249, 250
 Sprowadzenie cystersów do Polski 330
 Stańczyk 138, 275
 Stańczyk i Gamrat 247
 Stańczyk udający ból zębów 108
 Stefan Batory 354
 Synowie Wł. Hermana 257
 Śluby Jana Kazimierza 378, 379, 380, 381, 382, 383; tabl. XXXIX
 Śmierć Przemysława w Rogoźnie 219
 Śmierć Tęczyńskiego 248
 Śmierć Urszulki 133, 134
 Śmierć Zygmunta Augusta 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304
 Ubiory w Polsce 122, 124, 125

- Uczta Wierzyńska 230
 Unia Lubelska 180, 181, 182, 183, 184; tabl.
 VIII
 Uniwersytet Jag. w XV i XVI w. 375
 Utopiona w Bosforze 210
 Wacław Wilczek 222, 223
 Wernyhora 281; tabl. XXX
 Widok Bebeku; tabl. XV
 Wiosna — Wianki 221
 Wit Stwosz jako dziecko 109
 Wit Stwosz ociemniały 155, 156
 Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa 284
 Wjazd H. Walezego do Krakowa 105
 Władysław IV 355
 Władysław IV pod Smoleńskiem 372
 Władysław Biały w Dijon 175
 Władysław Jagiełło 351
 Władysław Łokietek 350
 Władysław Łokietek zrywa układ 255
 Wnętrze sali zamkowej w Podhorcach; tabl.
 XXVIII
 Wnętrze tumb grobowej Kazimierza W.
 tabl. IX
 Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy 154
 Wyjście żaków krakowskich 367
 Wypędzenie Żydów z Krakowa 365
 Wyrok na Matejkę 171, 172
 Zabicie Leszka Białego w Gąsawie 256
 Zabójstwo św. Stanisława 376, 377
 Zamoyski idzie obwieścić wyrok śmierci Zbo-
 rowskiemu 120
 Zamoyski pod Byczyną 286
 Zaślubiny Kazimierza Jag. z Elżbietą austr.
 348
 Zborowski prowadzony na śmierć 121
 Zjazd wiedeński 252
 Zofia Szczecińska w obozie 263
 Zygmunt I; tabl. XXXVII
 Zygmunt I nadaje szlachectwo 117
 Zygmunt I słuchający dzwonu 283
 Zygmunt August i Barbara 115, 174; tabl. VII
 Zygmunt III 131

INDEKS OSÓB I MIEJSCOWOŚCI

Poniższy indeks nie obejmuje podpisów pod rycinami, "Wykazu uczniów", ani też Spisu reprodukcji i "Skorowidza"

- Abancourt d', de Franqueville H. 558, 596
Abel I. 65
About 346, 381, 578, 579, 580
Achenbach A. 186
Adam A. 186, 587
Aghte Kurt 279
Agnessens Ed. 438
Ainmüller M. 186
Ajwazowski 614
Alaux J. 583
Albert, książę pruski 378, 380, 381, 396
Alberti L. B. 3, 18, 22, 558, 581, 625
Alchimowicz K. 617
Aldona, żona Kazimierza W. 601
Aleksander W. 54, 626
Aleksander III (papież) 8, 10
Aleksandrowicz O. 573
Aliense 14, 132
Aligny, d' 553
Allemand P, F. 65
Alma Tadema 593
Altomonte 132, 630
Amerling 177
Amsterdam 596
Anczyc W. L. 595
Andriolli 568
Angelico Fra 623
Angoulême d', 352
Anna Jag. 231, 605
Anna św. 93
Anschütz 53, 182, 183, 551, 606
Antoniewicz-Bołoz J. 258, 259, 558
Antwerpia 45, 46, 50, 66, 68, 69, 74, 227, 228, 230, 586
Arbelles 4
Arca N. dell' 523, 629
Arkin D. 558
Arras 4
Arystoteles 501, 597
Aubusson 4
Audenarde 4
Austerlitz 25
Avesnes d', Buchard 46, 316
Axentowicz T. 617
Bacciarelli 121, 132, 135, 598
Bach J. S. 505
Bachelin L. 558

- Bain A. 603
 Bajkowski J. 573
 Baldwin-Baudouin 582
 Baley S. 592
 Baltimore 585
 Bandrowski J. 570, 573
 Baraniecki 553
 Barącz S. ks. 594
 Barbara św. 93
 Barbarigo Giovanni (Barbanzo) 588
 Barbarossa Fryd. 10
 Barberini 186
 Baron Charles 616
 Barry James 68
 Bartholdi 38
 Bartoszewicz W. 573
 Bassano da Ponte, Francesco 581
 Bassano da Ponte, Leandro 13, 581
 Bastien Lepage 593
 Bataille Nicolas De 4
 Batory Andrzej bp 609
 Batory Stefan 70, 84, 131, 138, 153, 156, 167,
 187, 273, 274, 275, 276, 279, 287, 295, 296,
 298, 302, 306, 317, 318, 471, 477, 513, 526,
 532, 547, 553, 573, 578, 579, 587, 593, 599,
 602, 613, 614, 619, 621, 628, 631, 635
 Batowski Z. 305, 558, 600
 Bayard 24
 Baziulich W. 573
 Beauvais 4
 Beethoven 505, 526
 Behem 170
 Beklemiszew 569, 588
 Bella Stefano Della 132
 Bellini Gentile 4, 8, 9, 616
 Bellini Giovanni 4, 8, 9
 Bellori Gian Pietro 627
 Bełtowski Juliusz 611
 Benczur G. 72
 Benda 614
 Benedyktowicz 568
 Berezowski 621
 Bergeret 33, 615, 616
 Berlin 50, 61, 118, 122, 276, 367, 387, 393, 397,
 404, 553, 554, 586, 614, 616, 620
 Berlioz H. 506
 Bernhardt E. 570
 Bernini 96, 300
 Berson M. 581
 Berwiński R. 118, 595
 Besnard 380, 593
 Bethman 611
 Betley W. 570
 Biasion 477, 486
 Biefve Ed. de 46, 50, 74, 324, 325, 586
 Bielany 190, 192
 Bielowski 211
 Bielska-Tworkowska L. 573
 Bielski 140
 Biernacki C. 565
 Bilińska A. 617
 Billardet 616
 Biondo M. A. 594, 626
 Bizański J. N. 605
 Blanc Ch. 33, 580, 584
 Blank A. 120
 Blass K. 65
 Blavet Emile 579
 Blechschmidt 612
 Blondel 352
 Błachowski S. 558
 Bobrinskij 589
 Bocheński Zb. 570
 Bock E. 558
 Bodzanta bp 608
 Boecklin A. 60, 593
 Boehm S. 474
 Bojanowski 608
 Bolesław Chrobry 129, 135, 180, 258, 566
 Bolesław Łysy Rogatka 297, 298, 316, 356, 607
 Bolesław Śmiały 297, 298, 316, 526, 596, 599
 Bolonia 368, 522, 553
 Bona Sforza 187, 192, 485, 601, 608
 Bondy 555
 Bonifacy św. 186
 Bonington R. P. 34, 68, 588
 Boratyński 172
 Borawski A. 572, 573
 Borkowic Maćko 296, 298, 300, 318, 599, 608,
 631
 Bouchot F. 583
 Bouillon Gotfryd De 54

- Boulanger Clément 355
 Boulanger L. 33, 355
 Boutarel P. De 580
 Brackeleer F. de 187, 586
 Brandt J. 122, 634
 Brangwyn 593
 Branicki 611
 Brezgo B. 602
 Brodowski A. 120
 Brodowski Józef 121
 Brodowski Tad. 120
 Brodziński K. 630
 Bronisława św. 465
 Brown Henriette 38
 Brožík Vaclav 73
 Briułow K. P. (Bruleau) 70, 120
 Bruksela 4, 23, 45, 46, 74, 555
 Bruni F. A. 70
 Brunne St. 571
 Brücke 488
 Brühl 601
 Brześć Kujawski 356
 Brzeziński St. dr 573
 Brzozowski St. 502
 Budapeszt 273, 352, 399, 552, 553, 554, 599
 Buisson Fr. 582
 Bunikiewicz W. 573
 Burne Jones 593
 Buszar L. 104
 Byron 331
 Buczyna 138, 154, 168, 412, 531
 Bydgoszcz 600
- Cabanel Al. 587, 614
 Camp Maxime de 232, 261, 578
 Canaletto B. B. 132
 Canova 185, 186
 Carbonero Moreno 68
 Carriere M. 183
 Casnedi Raf. 67
 Castro, Inez de 70
 Cecora 261, 465
 Cecylia św. 94
 Cederström G. 69
 Cellini Benvenuto 588, 616
 Cennini 624, 625
- Cerekwicki Sz. 574
 Čermak 73
 Cerri C. 626
 Cézanne 161, 345, 532, 545, 593
 Cezar 351, 614, 626
 Champier Victor 580
 Chantilly 37
 Chardin 21
 Charles Quint (V) zob. Karol V
 Charlet 332
 Chavannes, Puvis de 287, 345, 377, 593
 Chełmoński J. 617, 635
 Chennevières Ph. Marquis de 345, 579
 Cherbuliez Victor 579
 Chesneau E. 346, 578, 579
 Chicago 555
 Chlebowski St. 122
 Chłędowski K. 564
 Chmarzyński G. 574
 Chmiel A. 567, 572, 591
 Chmielnicki B. 187, 536, 608, 629
 Chocim 122, 132, 630
 Chodźko L. 594
 Chodowiecki 60
 Chopin 34, 95, 506, 538, 545, 561, 562, 627, 628
 Chromiński Tomasz (Sypniewicz) 595
 Chvojník I. 558
 Ciągliński 569, 589
 Ciechanowski St. 270
 Ciechowski 609
 Ciechoński 299
 Ciekliński Z. 573
 Cieszkowski Z. 381, 566, 631
 Clement Ch. 578, 579, 580, 614
 Cochin 18
 Cogniet L. 25, 26, 37, 72, 120, 122, 170, 187,
 192, 616
 Cohn J. 603
 Colleoni 316
 Conröder G. 587
 Constable 34, 37, 61
 Copley John Singleton 68
 Coppée Fr. 579
 Cornelius Peter v. 29, 45, 46, 49, 50, 54, 65,
 73, 168, 184, 185, 558, 633
 Corot 345, 593

- Correggio 328
 Couder 25, 583
 Courbet 45, 73, 545, 593
 Couture Th. 33, 69, 588
 Cranach L. 45
 Croce B. 603
 Cromwell 30, 170, 172, 331
 Cup F. 570
 Custine Marquis de 24
 Cynk Fl. 122, 192, 252, 587
 Cyryl św. 142, 554, 601, 617
 Cywiński Wł. 600
 Czachórski 53, 628
 Czajkowska S. z hr. Szembeków 600, 601
 Czarniecki 122, 129, 135, 587, 596
 Czartoryscy 167, 260, 416, 611
 Czartoryska Marcelina ks. 299, 607
 Czartoryski Ad. ks. 177, 252
 Czartoryski Michał ks. 611
 Czartoryski Witold ks. 584
 Czechowicz 177, 605
 Czerniewska L. 572
 Czernyszewski 70, 116
 Czesław św. 186
 Częstochowa 122, 153, 182, 465, 553, 617
 Czołowski A. 558
- Dandolo Enrico 8
 Dante 328, 529
 Darcel Alfred 580
 Dargel F. A. 614
 Dargenville A. J. Dezallier 22, 582
 Daszkiewicz 318
 Daszkiewicz Eustachy 607
 Daszkiewicz Ostafij 298
 David 23, 24, 68, 582
 Dąbkowski Leon 612
 Dąbrowski 606
 Dąbrowski Łukasz 607
 Dąbrowski Wacław 612
 Decamps Al. 22
 Dederen (Dedern, De Deren) Anna 297, 298,
 316, 356
 Defregger 53
 Degas 345, 545, 593
 Deger E. 587
- Delaborde H. 558
 Delacroix E. 24, 25, 34, 37, 45, 50, 69, 70, 87,
 95, 230, 235, 331, 339, 352, 355, 487, 488,
 513, 522, 524, 526, 545, 547, 558, 559, 583,
 584, 585
 Delaroche 3, 25, 26, 29, 30, 33, 37, 45, 50, 54,
 67, 72, 74, 99, 122, 170, 172, 175, 182, 187,
 192, 232, 234, 235, 236, 249, 331, 345, 355,
 415, 497, 498, 538, 539, 547, 558, 583, 584,
 586, 588, 621, 622, 633, 635
 Dembiński (gen.) 122, 598
 Denecourt-Colinet 558
 Denis St. 552
 Depelchin P. 346, 578, 579
 Deri Max 558, 591
 Desbiens Marcel 24, 583
 Descamps 331
 Desgoffe Blaise Al. 53, 234
 Devéria Eug. 25, 33, 331, 355, 383, 615
 Devriendt A. 46
 Dębiński Walenty 608
 Dębno 469
 Diderot Denis 18, 21, 22, 50, 116, 559, 582
 Dietl J. 470
 Dietrich J. 138
 Dietz Teodor 59, 587
 Djakovar 573
 Długosz Jan 551, 607
 Dobrowolski-Nałęcz M. dr 575, 576
 Dobrzański Łukasz (pułk.) 299
 Dobrzycki J. 559, 595
 Dohme R. 559
 Dolabella Tomasz 132, 172
 Dolce L. 626
 Doré G. 38, 72
 Drelenkiewicz Rekwart 574
 Drezno 182, 552
 Duchińska Sew. 622
 Dudryk A. J. 564
 Duguesclin 24
 Dulebianka M. 617
 Dunajewski 145, 554
 Duval Jobbé 580
 Duvergier de Hauranne E. 578
 Dürer Albrecht 4, 96, 184, 185, 317
 Düsseldorf 49, 65, 73

- Dworski Wł. 570
 Dyck Van 96, 184, 186, 616
 Dziewica Orleańska, zob. Joanna D'Arc
- Ebbinghaus E. 88, 603
 Echter N. 587
 Eckhardt J. dr 574
 Edward IV 30, 68
 Egmont 586
 Ehrensvörd K. hr. 68
 Eibenschütz dr 554
 Eitelberger R. v. Edelberg 594, 626
 Ekielski Wł. 469, 571
 Eliaz W. (Radzikowski) 122, 587, 614
 Elżbieta (królowa ang.) 30, 72, 331
 Elżbieta Rakuska 154
 Engerth Ed. 66
 Ensor 593
 Eryk XIV 69
 Essenwein A. 594
 Éssex Ant. 611
 Estreicher K. 559
 Estreicher St. 559
 Ettinger P. 559
 Etty W. 68
- Fabriano, Gentile da 9
 Fajans M. 104
 Falck J. 305
 Falkowicz 609
 Fantin-Latour 593
 Fechner G. Th. 166, 604
 Fénéon Félix 382
 Ferber Maurycy bp 620
 Ferdynand II 588
 Féron 583
 Ferrara 4
 Feuerbach 54
 Fiammingo Paolo 581
 Fiat St. 129, 559
 Fiedorow-Dawydow 559, 589
 Fierens-Gevaert 559
 Filip II 586
 Filippo, Fra 4
 Firlejowa Agnieszka 608
 Fischer 551
- Fischer E. K. 622
 Flandrin 616
 Flecherge, De la 579
 Fleury J. N. Robert 33, 230, 235, 614, 616, 633
 Fleury Tony Robert 267, 268
 Florencja 4, 368, 553, 554
 Florian św. 465, 554
 Focillon A. H. 66, 559, 588, 634
 Foltz Ph. 587
 Fontainebleau 552
 Fortuny Mario 68
 Fouillé 630
 Fouquier Henri 578, 579, 580
 Fourcaud 346, 372, 580
 Fournel Victor 578
 Fragonard E. 583
 Franchino Ub., Gen. 559, 634
 Franciszek I 25, 588
 Franciszek Józef I 261, 552, 554
 Franque P. 583
 Friedlein E. 105, 593
 Fromentin E. 22, 37
 Frostig J. 592
 Fryderyk I zob. Barbarossa
 Fryderyk II W. 61, 62, 65
 Füger H. 65
 Führich J. 65
 Fuseli H. 68
- Gadomski 554
 Gallait L. 46, 50, 72, 73, 74, 170, 187, 232, 234,
 235, 236, 269, 324, 325, 538, 539, 547, 586
 Galli Jan 610
 Gamberato Girolamo 581
 Gambetta 378
 Gamrat 131, 298, 608
 Gattamelata 316
 Gauerman 177
 Gauguin 545, 593
 Gautier Th. 28, 72, 232, 538, 578
 Gavard Ch. 559
 Gąsawa 356, 525, 587
 Gdańsk 332, 553
 Gebethner 153
 Gedroyć 617
 Geffroy G. 559

- Gérard Fr. bar. 25, 120, 352, 583
 Géricault Th. 24, 30, 352
 Gérôme J. L. 33
 Geronte 578
 Gerson W. 102, 104, 120, 122, 564, 593, 614, 617, 627
 Ghiberti Lorenzo 625
 Ghirlandaio 4
 Giambellino zob. Bellini Giov.
 Giannetti Raffaele 588
 Giebułtowska Teodora 141, 432, 435, 477, 514, 552, 553, 571, 573, 574, 590
 Giebułtowski St. 77, 140, 142, 149, 178, 192, 194, 207, 552, 607
 Gierymscy 53
 Gierymski Al. 498, 562, 602
 Gierymski Maks. 498, 562
 Gigoux Jan 415, 585, 616
 Gilewski Karol dr 299, 607
 Gilio Andrea 627
 Ginsburg 589
 Giolito de Ferrari Gabriel 626
 Giorgione 514, 616
 Giotto 96, 615, 616
 Giżanka 178, 179, 605
 Glaize 192, 616
 Głowacki 605
 Gobelins 4
 Goes H., Van der 46
 Goethe 529
 Gogh Van 532, 593, 629
 Gogol 69
 Gołębiowski 192, 606
 Gonse Louis 287, 578, 579
 Gorazdowski 607, 608
 Gorzkowski B. dr 573, 574
 Gorzkowski Marian 77, 87, 142, 170, 171, 179, 477, 488, 553, 566, 567, 568, 581, 590, 591, 599, 605, 610, 611, 612, 614, 616
 Goszczyński S. 195, 196, 197, 205
 Gottlieb 53, 553
 Goya 34
 Górka Andrzej 608
 Górka Łukasz 608
 Górczyński A. 605
 Górski K. M. dr 568, 569, 570
 Grabowski A. 78, 104, 131, 614
 Grabowski Michał 593
 Graff A. 582
 Grajewski L. 559
 Granada 68
 Granet 355, 615
 Greco, El 166
 Greuze 21, 96
 Grey Jane 30, 172, 331
 Groeger G. dr 574, 590, 591
 Groppler Henryk 299, 300, 552, 571
 Gropplerowa Ludwika 299, 300
 Gros bar. 23, 25, 29, 68, 186, 352
 Grottger 53, 121, 122, 188, 245, 249, 251, 257, 258, 259, 260, 464, 526, 529, 552, 562, 575, 612, 614
 Groux Ch. de 46
 Grunwald 167, 170, 179, 187, 191, 296, 298, 317, 332, 333, 334, 337, 338, 345, 346, 351, 352, 525, 532, 536, 547, 553, 565, 571, 575, 579, 593, 599, 601, 602
 Grützner 53
 Gryglewski 53, 222, 252, 306, 614
 Grzegorz św. 614
 Grzędzielski Wł. 570, 620
 Grzymiśława 609
 Guercino 96
 Guhl E. 559
 Guise de ks. 30
 Guizot Fr. 22, 23, 30
 Gumniska 332, 553
 Gunkel F. 587
 Gustaw Adolf 68, 104, 551
 Gustaw I Waza 27
 Guymon 397
 Günther H. F. K. 559
 Güttler J. dr 600
 Hadziewicz 104, 120, 122, 177, 605
 Hakowski Józef 611
 Hamel Maurice 427, 580
 Hauschild W. 587
 Hausner 145
 Hausner O. 554
 Haussard Prosper 22, 583
 Hausegger F. 502

- Haydon R. 68
 Hayez Fr. 67
 Heim J. F. 583
 Heine H. 497
 Helcel 211
 Heilmeyer Al. 559
 Hennequin Ph. A. 586
 Henner 38
 Henryk III 588
 Henryk IV 24, 25, 33, 352, 355, 588
 Henryk Brodaty 607
 Henryk ks. lignicki 608
 Henryk Pobożny 261
 Henryk Walezy 154, 170, 171, 191, 258, 486
 Herburt Jan 608
 Herkomer 593
 Hersent L. 27
 Herton Jeanne 271, 578
 Hess Eug. 587
 Hess H. 559
 Hess P. 59, 186, 187, 587
 Hesse Al. 615
 Hevesi L. 568
 Hiltensberger 184, 587
 Hirszenberg S. 617
 Hodler 593
 Hoesick F. 569, 570
 Holewiński 607, 608
 Homer 611
 Hopliński 477, 485, 486, 575
 Hozjusz, kard. 551
 Höckert J. P. 69
 Höyen 68
 Hubert św. 186
 Hughe R. 559
 Hugo Victor 583
 Hulewicz J. 559, 574, 603
 Humań 465
 Husarski K. 559
 Husarski W. 571, 573, 574, 583
 Huss 74
 Hymans H. 559

 Ilges W. F. 559
 Immermann 49

 Indy d', Vincent 509, 510
 Ingres 24, 186, 352, 583, 611, 615, 628
 Innocenty III 316
 Innocenty VI 588
 Isabey Eug. 33
 Israëls 593
 Iwan Groźny 67, 71, 298, 570
 Iwonicz 617
 Izabella Kat. 68

 Jabłoński Pawłowicz I. 77, 78, 81, 91, 94, 95,
 142, 153, 168, 170, 183, 186, 194, 202, 209,
 222, 477, 480, 482, 570, 591, 604
 Jacek św. 465
 Jadwiga, król. 172, 465, 555, 605, 608
 Jadwiga św., ks. śląska 122, 465, 587
 Jagiellonka Anna zob. Anna Jag.
 Jagiellonka Katarzyna zob. Katarzyna Jag.
 Jagiełło Wł. 135, 138, 170, 179, 191, 298, 332,
 337, 598, 614
 Jacquand 616
 Jakubowski J. Z. 578
 Jamot P. 559
 Jan Kazimierz 153, 154, 168, 170, 187, 190,
 191, 416, 464, 526, 551, 569, 587
 Jan III zob. Sobieski J.
 Jan z Licenbarga 356
 Jan Olbracht 601
 Jan ze Sprowy 608
 Jan z Dukli, św. 132, 465, 536, 630
 Jan św. 208
 Jan Kanty św. 465
 Janusz ks. mazowiecki 610
 Jaraczew 629
 Jaroszyński T. 212, 559
 Jasiński F. 145
 Jasiński Aleksander 612
 Jasiński F. S. 601
 Jaworski Fr. 569
 Jean Messire 346, 579
 Jellenta C. 568
 Jena 25, 26
 Jenike L. 564
 Jerome 351
 Jerozolima 54, 186

- Joanna d'Arc 3, 24, 30, 33, 93, 143, 150, 168,
 416, 425, 426, 477, 554, 555, 566, 571, 575,
 580, 593, 629, 633
 Joanna św. 617
 Johannot Tony 633
 Jollivet 30
 Jongkind 593
 Jordaens 96
 Jordan M. 559
 Joubert J. 582
 Józafat św. 465
 Józef ks. Poniatowski zob. Poniatowski
 Józefowicz K. 574
- Kaczurba St. dr 570
 Kadłubek Winc. 607
 Kaines Smith S. C. 559
 Kalwaria 73
 Kampf Artur 279
 Kaniewski 120, 177, 605
 Kapliński L. 122, 611, 614
 Kara Mustafa 59
 Karejew 589
 Karmański 607
 Karnkowski 227
 Karol I 30, 170, 331
 Karol V 25, 33, 46, 50, 66, 352, 586, 588, 616
 Karol XII 69
 Karol W. 30, 33, 614
 Karol Gustaw 175, 179, 180
 Karlsbad 555
 Katarzyna Jag. 587
 Katarzyna z Ostroga 227
 Kaulbach F. 59, 554, 587
 Kaulbach Wilh. v. 49, 54, 59, 73, 122, 183, 184,
 186, 408, 498, 553, 587
 Kazimierz Jagiellończyk 154, 599
 Kazimierz W. 135, 172, 261, 552, 598, 601, 609, 619
 Kazimierz św. 465
 Keyzer E. 560
 Keyzer N. de 46
 Kiejstut 614
 Kielisiński K. W. 105
 Kielb Z. 575
 Kiernicki St. 566, 584
 Kijów 129, 154, 258
- Kilian 212
 Kinga św. 465, 570, 617, 628
 Kirchmayer W. 555
 Kirchmayerowa Beata 438
 Klaczko J. 68, 102, 103, 104, 620
 Klages L. 88, 138, 560, 592
 Kleczyński J. 571, 572, 575
 Klejn 607
 Klimkiewicz W. ks. dr 575
 Klimunt 587
 Klinger 593
 Kloss W. 570, 571, 575, 606
 Kluczewski 607
 Kłuszyn 132
 Kmita P. 372, 608
 Knaus 73
 Knox John 68
 Knyszyn 179, 415
 Koch C. 559
 Kochanowska Ursz. 153, 172, 187, 192, 563,
 608, 615
 Kochanowski Jan 140, 154, 172, 187, 192, 554,
 563, 608, 615
 Kokular 120
 Kolberg Oskar 594
 Koller J. 571
 Konaszewicz 110
 Konrad ks. mazowiecki 607
 Konrad II ks. na Czersku 607
 Konstanca 74
 Konstanty w. ks. 596
 Konstantynopol 4, 8, 34, 352, 582, 585
 Kopczyński 180
 Kopera F. 560, 572
 Kopernik 154, 297, 298, 300, 302, 305, 306, 407,
 425, 552, 558, 565, 614, 628
 Kordecki ks. 261, 526, 607
 Korynt 267
 Korwin Maciej 587
 Korsak Jul. 102, 111, 121, 122, 177, 192, 596,
 605, 606, 614
 Kossak W. 570
 Kossowicz J. 564
 Kościelecki 611, 620
 Kościuszko 97, 138, 168, 416, 426, 427, 554, 555,
 566, 580, 593, 601, 611, 617

- Kórnicka Fundacja 601
 Kotsis Al. 131, 553, 614
 Kotzebue Al. 587, 614
 Kowalewski 617
 Kowalski L. 560
 Kozakiewicz S. 600
 Kozicki Wł. 117, 130, 485, 560, 598
 Koźmian J. 621, 622
 Köckert J. 587
 Krafft J. P. 65
 Krafft Per 68
 Krajewski M. 552
 Kraków 71, 96, 97, 101, 104, 117, 119, 129, 130,
 136, 137, 140, 141, 142, 144, 146, 149, 170,
 172, 176, 177, 181, 182, 183, 187, 191, 192,
 194, 196, 230, 231, 232, 235, 252, 261, 267,
 306, 332, 333, 404, 498, 551, 552, 553, 555,
 578, 587, 591, 600, 601, 605, 607, 618, 634
 Kramskoj J. N. 70
 Krasiczyn 298, 332, 553
 Krasiński Z. 261, 611
 Kraszewski J. I. 245, 553, 564, 604, 621
 Krelawuk J. 608
 Kreling J. 587
 Kremer J. 105, 139, 594, 605
 Kretschmer E. 80, 592
 Kreutzer 620
 Krobicki K. dr 575
 Kruszyński T. ks. dr 572, 575
 Kryciński W. 575
 Krzemiński St. 569
 Krzesławice 298, 332, 553
 Krzeszowice 298, 332
 Krzyżanowski 607
 Kucharski W. 571
 Kugler 61
 Kuhn A. dr 560, 635
 Kurzawa J. 575
 Kwiatkowski J. 570

 Laes A. 559
 Lafage P. 425, 580
 Lafenestre G. 269, 425, 578, 579, 580
 Lam St. 572
 Lange A. 604
 Lange F. 560

 Lange P. 523
 Larivière C. P. 583
 Lasalle-Bordes 585
 Laskowski O. 560
 Laurens J. P. 38
 Lebrun Charles 4
 Le Clerc Giovanni 581
 Lefort Paul 579
 Legros M. 351
 Leighton 593
 Lenartowicz T. 620
 Lenbach 614
 Leon XIII 142, 399, 554, 566
 Leonard św. 471, 617
 Leonard św. (krypta) 471
 Leonardo zob. Vinci, da
 Leopold, cesarz 122, 258
 Leopold, książę 66
 Leopolda Jan 608
 Leopolski W. 122
 Lepanto 46
 Lepszy L. 569
 Lesser Al. 104, 122, 564
 Lessing C. T. 60
 Lestang Parade 616
 Leszczyńska M. Z. 575
 Leszek Biały 356, 525
 Leszek Czarny 526, 608
 Levittoux Maria 299
 Lewental 553, 576, 607
 Lewitan 593
 Lewicki J. 105
 Leys H., bar. 45, 69, 187, 227, 228, 229, 585,
 586
 Liège, bp 355
 Liezen-Mayer Al. 72
 Lignica 261, 465, 531, 587
 Lisiecki T. A. 474
 Lisiewicz T. A. 471
 Lisowski Z. 601
 Liszt Fr. 34, 628
 Loeffler L. 65, 122, 131
 Londyn 28, 68, 136, 586, 602
 Lothówna H. 600
 Louvre 8, 368, 514
 Lubomirscy 132, 584

- Ludmiła św. 73
 Ludwik I baw. 184, 186
 Ludwik II baw. 54
 Ludwik VI 352
 Ludwik IX, św. 24, 298, 352, 607, 629
 Ludwik XIII 25, 352, 355
 Ludwik XVII 352
 Ludwik Filip 25, 29, 54, 107
 Lutrzykowski Fr. 274, 302, 328, 565
 Lützen 68
 Lwów 102, 105, 116, 119, 121, 132, 142, 146,
 154, 191, 258, 328, 367, 536, 552, 554, 555,
 594, 600, 612, 631
- Łaski Albert 608
 Łaski Jan 608
 Łazarz 608
 Łepkowski E. dr 333, 572, 575, 594
 Łepkowski J. 554, 560
 Łętowski L. 594
 Łodyńska M. 600
 Łokietek Wł. 104, 175, 179, 356, 525, 601, 608
 Łoskoczyński 607
 Łotocki Z. 575
 Łucki Al. 583
 Łuki Wielkie 273, 274
 Łuniński E. 569
 Łuskina E. 575
 Łuszczkiewicz Wł. 122, 168, 170, 176, 177, 192,
 551, 560, 564, 566, 567, 568, 570, 590, 594,
 598, 604, 605, 606, 617
- Machniewicz St. 569
 Machnicki 195, 196, 197, 198, 199, 202
 Maclise Daniel 68
 Madarász Victor 72
 Madryt 4, 74
 Magdalena M. św. 614
 Magenta 67
 Mahomet II 4
 Majewski K. 79, 573, 591
 Makart H. 53, 66, 352, 426, 558, 635
 Makomaska 431, 610
 Makowiecki T. 560, 619
 Makowskij S. 560
 Makowski T. 172
- Makowski W. 523
 Maks Emanuel (kurfürst) 59
 Maksymilian, arcyks. 412, 601
 Maksymilian I bawarski 54
 Maksymilian II 54
 Malborg 332, 553
 Malczewski A. 605
 Malczewski J. 619, 628
 Maleszewscy T. 552
 Mallery K. van 212
 Mallet 355
 Malmström A. 69
 Małgorzata Flandryjska 316
 Mandelgren N. M. 69
 Manet E. 345, 545, 593
 Mansfeld 212
 Mantua 4
 Mantz Paul 231, 236, 266, 312, 346, 379, 426,
 578, 579, 580, 585
 Mar 575
 Marcello 426, 580
 Marchal Ch. 38
 Marek ks. 84
 Marguerite de Navarra 588
 Maroko 37
 Martynowski F. K. 560
 Marysieńka kr. 184
 Masłowski 191
 Massaccio 4
 Massys Quentin 45
 Maszkowski Jan 121, 258
 Maszkowski Marc. 121, 474
 Maszyński 607
 Matějček A. 560
 Matejko Franc. (brat) 96, 138, 140, 141
 Matejko Franc. (ojciec) 176, 299, 551
 Matejko Tad. (syn) 436
 Matejkowa (Rossberg) Karolina 551
 Matejkówna Beata (córka) 436, 555
 Matejkówna Helena (córka) 436, 555
 Matejkówna Regina (córka) 299, 553
 Maurizio P. 187, 431, 572
 Mauzaisse J. B. 583
 Max G. 53
 Mayer dr 146, 552, 560
 Mazarin, kard. 30, 415

- Mazepa 33
 Mazurkiewicz S. dr 575
 Mączyński J. 594
 Märker Fr. 614
 Mecenseffy Langerowa H. 570
 Medici Maria de 368
 Mehoffer 471, 474, 575
 Meier-Graefe J. 50, 560, 584, 585
 Meissonier 34, 38, 62
 Ménard René 578
 Mengs 119
 Menjaud 352, 355
 Menzel Adolf 60, 61, 62, 65, 525, 547, 558,
 559, 560, 563, 635
 Metody św. 142, 554, 601, 617
 Meurville 425, 580
 Meyer Bruno 396, 630
 Meyerheim P. 560
 Michał św. 261, 465
 Michałowski Piotr 129, 136, 177, 497, 558, 561,
 562, 563, 595, 596, 605
 Michel A. 560, 633
 Michel E. 346, 580
 Michelangelo 34, 96, 305, 323, 324, 328, 371,
 522, 615, 616, 627
 Mickiewicz A. 146, 167, 328, 408, 469, 547, 554,
 555, 559, 575, 585
 Miechowski Z. 600
 Mielżyńscy 600, 601
 Mieczysław Stary 601
 Mignet Fr. 22
 Milikowski 105
 Millais 593
 Milleret dr 612
 Millet 593
 Milton 73
 Miłaszewska W. 575
 Minheymer 608
 Mirecki K. 605
 Młodnicki 53, 609
 Mniszchówna Maryna 132
 Mochnacki J. 554
 Mochnacki M. 155
 Mohort 596
 Molendziński K. 560
 Molmenti P. 67
 Monachium 28, 49, 50, 53, 54, 68, 69, 73, 74,
 80, 95, 122, 140, 180, 181, 182, 183, 187, 189,
 194, 258, 325, 526, 551, 552, 555, 587, 588,
 605, 606
 Monet 345, 545, 593
 Monné Wanda 563, 612
 Montaiglon Anatol de 306, 579
 Montalembert 28
 Montauban 611
 Morawski Fr. gen. 118, 595
 Morawski Szcz. 110, 111, 112, 115, 116, 538,
 560, 561, 594
 Morelli Dom. 67
 Moro Del, Giulio 581
 Morsztyn 110
 Moskwa 274, 602
 Moszyński Piotr hr. 299, 436
 Mozart 73
 Mróz St. 575
 Muczkowski 138, 194
 Munkacsy M. 72, 74, 459, 554, 559, 617
 Murawiew 260, 611
 Muther R. 66, 588, 561
 Müller A. 587
 Müller J. B. 559
 Mycielski J. 96, 129, 561, 617
 Mylius J. 212
 Nanez 602
 Napoleon 24, 30, 129, 172, 185, 186, 506, 596
 Navez 187, 192
 Neapol 70, 368, 553
 Nebbia Ugo 569
 Neron 67
 Nibelungi 184
 Niedziałkowski J. 554, 566
 Niemcewicz J. U. 96, 97, 601
 Niemirowicz-Danczenko 566
 Niewiadomski E. 561
 Niewiarowicz Wł. M. 584
 Nikolskij W. 561, 588
 Nijary Al. dr 568
 Nilson 187
 Norblin 119, 135
 Norblin Chrzanowska Z. 576
 Nordensvan G. 561

- Northcote J. 68
 Norwid Cyprian 103, 498, 561, 620, 621, 622
 Noskowski W. 595
 Nowaczyk St. 576
 Nowickij A. 561, 570
- Oboleński 276
 Odessa 107
 Odrowąż Iwo 609, 617
 Odrzykoń 194, 195, 196, 205
 Oldenburg R. 561
 Oleśnicki Zb. bp 298, 555, 608
 Oleszczyński 96, 105, 113, 551, 552
 Olszewski 607
 Olszewski M. 561
 Olszyński Marcin 102, 131
 Ongaro M. 561
 Opieński H. 619
 Orléans, duc d' 33, 355
 Orłowski Al. 136, 177, 605
 Orzechowski Tad. Oksza 299
 Osborn M. 562
 Ossolineum 110, 116, 552, 594
 Ossoliński Jerzy 132
 Ostróg 227
 Oświęcim St. 607
 Otton ks. 14
 Otto K. 587
 Ottowa St. 576
 Overbeck 28, 168, 169, 186, 498
- Pacini 70
 Paderewski J. I. 538, 545, 561
 Paelinck 586
 Pagliano El. 67
 Pajęczkowski F. dr 561, 594
 Palissy Bern. 616
 Palma il Giovane 14, 581
 Pankiewicz J. 617
 Pantielejew 589
 Pappenheim Henryk 258
 Papst 38
 Parkany 132, 630
 Paryż 4, 18, 25, 30, 45, 50, 62, 67, 68, 69, 70,
 72, 73, 74, 91, 92, 94, 103, 107, 122, 130,
 136, 170, 178, 182, 230, 235, 261, 267, 273,
 287, 306, 345, 352, 367, 368, 381, 387, 432,
 436, 454, 486, 513, 532, 538, 552, 553, 554,
 555, 587, 588, 596, 619, 631
- Pasek 113
 Patuzzi 259
 Paulhan Fr. 561
 Pauwels F. 587
 Paweł z Przemankowa 608
 Pawlikowski M. 561, 563, 616
 Pawłowicz Jabłoński I. zob. Jabłoński P. I.
 Pecht Fr. 587
 Pečirka J. 561
 Pelkinie 584
 Penther D. 183, 552, 616
 Perles M. 408, 555, 567
 Pératé A. 561
 Peszka J. 121
 Petersburg 4, 72, 74, 122, 438, 553, 554, 589
 Petrarka 73
 Philippe Auguste 24
 Philippe V 25
 Philippart G. 561
 Philippoteaux F. H. 583
 Philipps E. 561
 Piątkowski H. 568, 569
 Picasso 623
 Pichat O. 267, 578
 Picot F. E. 583
 Picton H. 561
 Pieńkowski St. 571, 576
 Pietsch Karol 612
 Pilat St. 117
 Pilecki Tytus 574
 Pillati H. 122, 132
 Piloty Carl Th. von 50, 53, 54, 59, 60, 66, 69,
 72, 74, 122, 184, 186, 269, 279, 280, 569, 587,
 606, 613, 614, 635
 Piloty Ferd. 587
 Piłsudski J. 500
 Piniński L. 562, 614
 Piotrowska-Głębocka I. 562
 Piotrowski A. 569, 570
 Piotrowski M. 122
 Pipan Jerzy 608
 Pisanello 9

- Pisani Vettor 588
 Pissarro 345, 593
 Piwarski 120
 Plater hr. 469
 Platon 175
 Płoczyński Al. 605
 Płoński 136
 Podczaszyński 104, 110, 118, 585, 593, 604
 Podhorce 552, 554
 Podlacha Wł. 573
 Podlewski Karol 454
 Poissy 33
 Pokorny 609
 Pokrzywnica 116
 Pol Wincenty 107
 Polkowski Ignacy ks. 566, 554, 601
 Pompei 70
 Poniatowski ks. Józef 34, 96, 97, 120, 138, 596,
 606
 Poniatowski ks. prymas 611
 Popiel Paweł 472
 Popiel T. 617
 Poraj J. S. 567
 Possewin 273, 274, 276, 628
 Potocey hr. 178
 Potocki hr. Alfred 352, 561, 594
 Potocki hr. Antoni 562
 Potocki Fr. Salezy 611
 Potocki hr. Maurycy 230, 552
 Potter P. 596
 Poussin 4, 34, 69, 355, 615, 616
 Powidzki J. 595
 Poznań 118, 195, 555, 584, 595
 Poznański Cz. 570
 Pradilla Fr. y Ortiz 68
 Praga 74, 144, 182, 273, 552, 553, 554, 613
 Praga (Warszawa) 465, 471
 Probst 183
 Prokesz Wł. 571
 Prus 576
 Pryliński T. 469, 553
 Pruszkowski T. 376
 Przemysław 297, 298, 314, 525
 Przemysł 471, 552
 Przepiórski 617
 Przesmycki Z. 561, 620
 Przeździecki 69, 570
 Przykorski 607
 Psków 70, 131, 273, 274, 295, 619
 Puc Bronisław 607, 609
 Puciata-Pawłowska J. 573
 Puget L. 572, 576
 Puzyna ks. bp. 610
 Pykosz A. T. 576
 Quaglio D. 186
 Querini-Stampalia 588
 Quinet E. 28
 Rachwał St. dr 576, 612
 Racine 23
 Raclawice 138, 532, 555, 566, 571, 600, 611, 619
 Raczyńscy hr. 584
 Raczyński A. hr. 28, 583
 Radzikowski Wal. zob. Eliaz
 Radziwiłł ks. 187, 227, 327
 Radziwiłłowie X.X. 172
 Radziwiłłówna Barbara 122, 172, 177, 178, 179,
 187, 206, 258, 605, 607, 608, 630 *
 Radziejowski St. 571
 Rafael 34, 69, 96, 117, 175, 305, 324, 328, 615,
 628
 Ranzoni E. 568, 632
 Rapaport 555
 Rassalski St. 576
 Rastawiecki 69, 170, 594
 Raumberg A. v. 587
 Rediger B. 571
 Redlich H. 614
 Regulski A. T. 607, 608
 Reims 425
 Reiss J. dr 505, 509, 562, 576
 Rejchan Alojzy 121
 Rejowicz J. ks. 610
 Rejtan 91, 156, 163, 167, 243, 249, 250, 251,
 252, 257, 261, 265, 267, 268, 273, 327, 486,
 522, 533, 547, 552, 587, 593, 599, 602, 607,
 609, 610, 611, 621, 622
 Rembieliński J. 576
 Rembrandt 45, 454, 531, 616
 Renoir 345, 593
 Renouard J. 583

- Revoil 616
 Ręgorowicz L. dr 571
 Ribera 616
 Ribot Th. 81, 88, 96, 562, 592, 593, 631
 Richter G. 587
 Riepin I. E. 71, 72, 547, 569, 576, 577, 589, 614
 Ridder A. de 559
 Ritter William 631
 Rivière Georges 382
 Robert Al. 192
 Robert H. 22
 Robert L. 187
 Robusti Domenico 10, 163, 166, 416, 454, 581
 Robusti Jac. zob. Tintoretto
 Rochegrosse 38
 Rodakowski H. 117, 122, 130, 131, 177, 178,
 328, 485, 486, 553, 560, 562, 596, 597, 598,
 605, 614
 Rogosz J. 565
 Rogowicz W. 573
 Rogoźno 297, 298, 314, 525
 Rokicki Cz. 576
 Roll A. 346
 Romano Giulio 627
 Roqueplan Camil 34, 616
 Rosales E. 68
 Rosen Georg hr. von 69
 Rosen J. 617
 Rosenthal L. 562, 583
 Rosetti D. G. 593
 Roth L. dr 576
 Rotter J. prof. 306, 566
 Rottmann K. 186
 Rousseau Jean 579
 Rousseau Th. 526, 529
 Rovere A. della 558
 Ruben Chr. 65, 66, 186, 188, 190, 191, 551, 606
 Rubens 4, 23, 34, 38, 66, 74, 96, 184, 186, 328,
 339, 368, 426, 586
 Rudolf (arcyks.) 555
 Rumohr bar. von 583
 Ruprecht K. 621
 Russ K. 65
 Rustem J. 119
 Rutowski T. 603, 569
 Rydel prof. 592
 Rygier T. 554
 Rzewuski 552
 Rzurowska J. 576
 Rzym 69, 74, 119, 121, 132, 135, 168, 274, 367,
 368, 400, 551, 554, 555, 604, 610
 Saint Victor, Paul de 83, 592
 Saint-Yenne, La Font de 22, 582
 Salomea św. 465
 Salvore 10
 Salzburg 552
 Sanciewicz Józef 612
 Sand George 23, 34
 Sanguszko ks. 192
 Sapięha Adam ks. 299
 Sargent 593
 Sarnecki Z. 621
 Saski Sylw. 571
 Sault C. de 230, 578
 Sawicki 605
 Scheffer A. 25, 178, 260, 331, 352, 497, 498,
 563, 583, 586
 Scheffer H. 583, 615, 621, 622
 Scheler M. 562
 Schiller 49
 Schmid M. 562, 633
 Schnetz 583
 Schnorr J. von Carolsfeld 59, 186, 324, 325, 587
 Scholander A. W. 68
 Scholz Robert 280, 613
 Schopin H. 25, 35, 583
 Schorn C. 186
 Schrandolph J. 559, 587
 Schroeder A. 562
 Schübeler 607
 Schwechat 258
 Schwind M. 28, 54, 60, 187
 Schwoiser E. 587
 Scott W. 331
 Scuri Enrico 67
 Sedan 381
 Segantini 593
 Seibertz E. 587
 Seneka 523
 Serafińska St. (Kasztelanka) 299, 323, 435, 436
 Serafiński Antoni 299

- Serafiński L. 178, 182
 Serafiński Stefan 207
 Serscheń 620
 Seurat 545, 593
 Seweryn T. 576
 Shakespeare 24, 49, 94, 162, 328, 505, 516, 529, 571, 575, 578
 Siemieński L. 180, 203, 206, 230, 243, 551, 563
 Siemiradzki H. 569, 570, 614, 628, 634
 Sienkiewicz H. 565
 Sienkiewicz J. 562
 Sierakowscy hr. 553
 Simmler J. 122, 179, 206, 560, 587, 605
 Sinko T. 195, 570, 609
 Sisley 345, 593
 Skalka (Kraków) 470
 Skarga 46, 80, 84, 150, 153, 167, 196, 206, 209, 211, 212, 214, 221, 222, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 243, 251, 261, 262, 266, 432, 486, 532, 538, 552, 554, 562, 564, 566, 569, 570, 571, 573, 576, 578, 593, 599, 608, 610, 614, 616, 621, 631
 Skarżyński Dionizy 611
 Skoczylas L. 562
 Skoczylas Wł. 573
 Slingeneyer E. 46
 Skrudlik M. dr 576, 577
 Słowacki 85, 94, 106, 547
 Smoleńsk 142, 194
 Smolik P. 577, 589
 Smolka St. 567
 Smuglewicz Fr. 119, 121, 135, 177, 605
 Sobeski M. 513, 572, 628
 Sobieski Jan 46, 57, 122, 129, 132, 167, 170, 182, 184, 187, 258, 332, 352, 399, 400, 488, 526, 532, 554, 565, 566, 576, 596, 611, 614, 629, 630, 631, 634
 Sobieszczanski F. M. 594
 Sokołowski Aug. 567
 Sokołowski Jak. 138
 Sokołowski M. 101, 140, 142, 568, 569, 570, 600, 621
 Somosierra 596
 Sondeilles, Pierre de 580
 Sosnowski Oskar hr. 610
 Sowiński L. (S. L.) 564
 Spalla 186
 Spiess A. 587
 Springer I. 562, 633
 Stachowicz M. 96, 117, 129, 136, 137, 138, 170, 559, 595
 Stambuł 300, 552
 Stańczyk 84, 110, 122, 138, 166, 172, 187, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 202, 205, 206, 298, 404, 532, 551, 552, 570, 572, 576, 609, 614, 619
 Stańczykowski L. 577
 Stanisław August 132
 Stanisław św. 97, 214, 221, 297, 298, 316, 465, 470, 526, 536, 599, 605, 614, 630
 Starowolski Szymon ks. 104, 175, 180, 551
 Starzyński J. 562
 Stasiak L. 571
 Stasow W. W. 70
 Stattler W. K. 106, 117, 122, 138, 168, 169, 175, 177, 481, 482, 551, 553, 562, 601, 604, 605, 606, 627, 634
 Sterling M. dr 562, 573, 577, 595, 596, 623, 624
 Sternschuss A. dr 568, 600
 Steuben 583
 Stieler R. 562
 Stockholm 69, 74
 Stokowski J. 577
 Stopa Ant. 570
 Strafford 30, 170, 331
 Straszak Łukasz 612
 Strassburg 552
 Straszyński L. 179
 Strauss R. 506, 510
 Streit F. 552
 Strossmayer bp. 554
 Stryjeńska Z. 563, 616
 Stryjeński Cas. 562
 Stryowski 553
 Stuart Maria 72
 Studziński Fr. 571, 612
 Stwosz Wit 139, 170, 486, 564, 598, 609, 615, 633
 Styfi J. 607, 608, 609
 Styka 634
 Suchodolski J. 122, 177, 562, 587, 605
 Sulzer J. G. 582

- Surikow W. I. 70, 71, 588, 589
 Surmacki 267
 Svitil-Karnik J. 577
 Sydow E. v. 562
 Sygietyński A. 562
 Sypniewicz (Chromiński) T. 595
 Szajnocha 211
 Szancer J. 573
 Szaraniewicz 555
 Szarfenberger Jan 607
 Szczepan św. 188
 Szczepanikowa R. 577
 Szczepański A. 564, 567
 Szczutowski St. 562, 571
 Székely 72
 Szemelowski Julian 613
 Szubert 333
 Szujscy (carowie) 132, 170, 171, 172, 601, 603
 Szujski J. 142, 208, 211, 564, 568, 609, 614
 Szujski Wasyl 587, 603
 Szukiewicz M. 80, 474, 562, 570, 571, 572, 573,
 575, 577, 600, 602
 Szwarz 477
 Szwedzicki Hilary 612
 Szydłowski T. 562, 571, 598
 Szymanowski K. 506, 562, 627
 Szymanowski W. 617
 Szymbarski 607

 Śmieciuszewski L. 577
 Światopełk ks. 154, 587
 Świerz-Zaleski St. 573, 577, 598
 Świerzyński 605
 Świetlik 612
 Świeykowski E. 562, 605

 Taillebourg 25
 Tannenberg 332, 553, 565, 633
 Tarnowski St. hr. 77, 80, 86, 142, 143, 150,
 154, 155, 194, 275, 300, 323, 327, 328, 425,
 477, 486, 497, 522, 524, 564, 565, 566, 567,
 568, 569, 570, 591, 592, 609, 611
 Tasso T. 67
 Tchorzniccy 189
 Tchorznicki (pułkownik) 95
 Tępa Fr. 102, 562, 593, 614
 Teresa św. 300

 Terrasse Ch. 561
 Tęczyński Andrzej 356, 525, 554, 587, 607
 Tęczyński Jan 608
 Tetmajer 474, 571
 Thierry Aug. 22
 Thiers 22, 37, 622
 Thonrädcl A. dr 588
 Tiepolo 34
 Thorwaldsen 185, 186
 Tikkanen J. J. 562
 Tintoretto Dom. zob. Robusti D.
 Tintoretto J. 9, 10, 14, 17, 531, 581, 616
 Tomkiewicz S. 562
 Tomkowicz St. 562, 571
 Toorop 593
 Topass J. 571
 Toruń 305, 332, 553, 571
 Tournai 4
 Tours 4
 Trawiński F. 632
 Trenkwald I. M. 66, 72
 Treter M. 562, 563, 570, 571, 572, 577, 623
 Tretiak 195, 197
 Triest 367, 553
 Trojanowski W. 563
 Trojden ks. czerski 608
 Trzebice 587
 Turner 34
 Turski J. K. 564
 Turwid M. 577
 Twardowski 172, 630
 Twardowski Juliusz 610
 Tycjan 9, 33, 34, 372, 615, 616
 Tyszewiczowa M. 600
 Tyszkiewicz hr. 553, 594

 Uhde Bernays H. 54, 561, 587
 Umiński P. 568, 611
 Unierzyska Helena 438
 Unierzyski 555, 592
 Ussi S. 67

 Valéry Paul 623
 Varchi 371
 Vasari 192, 627
 Vavasseur Gustave Le 312, 579
 Vassilachi Antonio 581

- Venturi L. 563, 625
 Vernet Horace 25, 26, 34, 37, 69, 120, 352, 497, 583, 615
 Véron E. 164, 165, 604
 Veronese P. 9, 13, 17, 34, 372, 581
 Versailles zob. Wersal
 Vicelin 62
 Vicentino M. A. 14, 581, 582
 Vigezzi Silvio 588
 Villepreux 554
 Vinci Leonardo da 339, 352, 415, 605, 615, 622, 624, 625, 626, 627
 Visconti Bernabo 588
 Vitet L. 23
 Vivarini 9
 Vollmar H. 563
 Voltaire 62, 397
 Vriendt Albrecht de 316

 Wacław św. 73
 Waetzold W. 563
 Wagner Al. 72, 73
 Wagner R. 506
 Wahlborn K. 68
 Wajda Piotr 612
 Waldman E. 563
 Waldmüller 72
 Waleczusz H. zob. Henryk Walezy
 Walicki M. 629
 Wallenstein 54, 184, 186, 606
 Wallis M. 562, 563, 571, 577, 618, 619
 Wankie Wł. 569, 571
 Waplewo 332, 553
 Wapowski 191, 192, 594, 607, 608
 Wappers I. 45, 73
 Warchałowski J. 563
 Warfiewicz 553
 Warna 122, 261, 352, 356, 465, 553, 602
 Warnieńczyk Władysław 259, 261, 601, 668
 Warszawa 71, 104, 118, 119, 120, 132, 136, 138, 142, 209, 231, 262, 266, 306, 332, 553, 598, 600, 610
 Wasilewski Z. 571
 Wasylewski St. 577
 Waśkowski A. 571
 Watts 593

 Watykan 399, 400, 554, 575, 634
 Wauters E. 46
 Wawel 97, 104, 129, 139, 142, 145, 146, 167, 210, 367, 469, 471, 553, 554, 600
 Wawrzeński M. 477, 568, 569, 570, 574, 591
 Wąsowicz 146, 552
 Wdowiszewski Z. 572
 Weinzieher M. 577
 Weiss W. 573
 Welehrad 554
 Wellisz L. 563
 Weloński P. 554, 555
 Wenecja 4, 7, 9, 50, 132, 185, 368, 438, 553, 588, 610
 Wentzel 596
 Wereszczagin W. W. 71, 562, 563, 614
 Werner B. E. 563
 Wernyhora 259, 298, 403, 404, 425, 554, 555, 556, 599, 600, 601, 607, 616, 630, 631
 Weronia 610
 Wersal 25, 269, 352, 381, 547, 552, 586, 595, 596
 West B. 68
 Westecker Wilh. 614
 Westminster 185
 Whistler 593
 Wichert Gustaw 612
 Wieczorkiewicz A. 577
 Wiedeń 46, 59, 66, 73, 120, 121, 122, 141, 145, 153, 170, 187, 188, 190, 191, 258, 261, 271, 273, 332, 352, 367, 399, 408, 435, 514, 552, 554, 555, 588, 599, 605, 606, 610, 616, 629, 634
 Wieliczka 611
 Wielogłowski M. W. 144
 Wiertz 46, 614
 Wierzynek 297, 298, 316, 317, 607, 617
 Wilanów 614
 Wilczek W. 297, 298, 315, 318, 525, 553, 587, 593
 Wild Karol 612, 613
 Wilhelm I cesarz 397
 Wilkie D. 68
 Wilno 119, 260, 273
 Winkler K. 577, 578
 Winterhalter 614

- Wirth L. 560
 Wiszniewski 138
 Wiśnicz 192, 194, 206, 209, 552, 575, 609, 617
 Wiśniowiec 437
 Witkiewicz St. 102, 116, 161, 333, 334, 338,
 529, 567, 568, 569, 570, 593, 596, 599, 607,
 611, 622
 Witold ks. 332, 333, 339, 356, 614
 Witwicki Wł. dr 569, 592
 Władysław Biały 608
 Władysław Herman 555
 Władysław Laskonogi 601
 Władysław Odonicz 607
 Władysław ks. śląski na Opolu 608
 Władysław IV 132, 587, 603
 Wodzinowski W. 571, 578, 617
 Woeringen 46
 Woermann K. 563, 634
 Wojciech św. 186, 464, 470, 587
 Wojnarowski J. 605
 Wolf G. J. 563
 Wolff 425, 580
 Wolff P. 372, 580
 Wolska M. 563
 Wolski Włodz. 585
 Wołogda 71
 Woronicz ks. 132, 137
 Wójcicki K. Wł. 565, 606, 607
 Wölfflin H. 510, 513, 563, 628
 Wrocław 62, 404, 554, 616
 Wundt 82, 488, 592, 603
 Wurzbach C. V. 564
 Wurzinger K. 66, 588
 Wyczółkowski Leon 635
 Wyleżyńska A. 570
 Wyspiański 77, 78, 101, 471, 474, 547, 560, 562,
 563, 573, 575, 577, 596, 616, 618, 619, 628
 Wyszomirski J. 578

 Zabel E. 563
 Zabłocki 607, 609
 Zachariewicz J. dr 578
 Zagrzeb 554
 Zahorska S. 156, 571, 572
 Zajkowski A. 607, 608, 609

 Zakopane 554
 Zaleski 605
 Zaleski Ant. 104, 177
 Zaleski Bron. 621
 Zaleski J. B. 554, 565
 Zamoyska Konstantowa hr. 299
 Zamoyski Jan 154, 168, 172, 187, 212, 214, 276,
 412, 510, 531, 566, 601, 620
 Zaplatalski J. dr 570
 Zara 8
 Zarembski M. 617
 Zasacki B. dr 570
 Zborowski S. 122, 187, 327
 Zebrzydowski Andrzej 110, 212, 608
 Zelenay T. 600
 Zenowiczówna M. 600
 Zetowski St. dr 578
 Ziani Sebastian 8, 10
 Zichy M. 72
 Ziegler 615
 Zofia ks. szczecińska 526
 Zofia (żona Jagiełły) 298
 Zoll Fr. 578
 Zrębowicz Roman 622
 Zuccari 14, 581
 Zuckerkandl B. 563
 Zygmunt I Stary 172, 177, 178, 180, 306, 366,
 368, 380, 382, 403, 404, 569, 605
 Zygmunt II August 172, 177, 178, 179, 187, 206,
 258, 415, 605, 607, 608
 Zygmunt III 132, 170, 184, 231, 587, 603
 Zygmunta dzwon 149, 185, 192, 297, 298, 306,
 313, 631

 Zaak 613
 Żebrawski T. dr 594, 624
 Żegota Pauli 105
 Żelechowski K. 571, 617
 Żizka 187
 Żółkiew 132, 552
 Żółkiewski St. 132, 170, 261, 587, 601, 603
 Żółkiewski Zygm. 612
 Żółte Wody 122
 Żywicki J. M. 578

JAN MATEJKO PEINTRE D'HISTOIRE (RÉSUMÉ)

Jan Matejko (lisez: Yan Mateyko), né à Cracovie en 1838 et mort également à Cracovie en 1893, appartient au nombre restreint des artistes polonais qui furent connus à Paris dans la seconde moitié du XIX-e siècle. Il exposa dans les Salons parisiens entre 1865 et 1889 et à plusieurs reprises obtint des prix et des décorations françaises. Théophile Gautier disait de lui dans le *Moniteur Universel* du 18 juin 1865 qu'il "réalise pleinement et avec des qualités en plus, l'idéal recherché par MM. Paul Delaroche et Gallait". Ce jugement porté par l'éminent écrivain sur les débuts au Salon d'un peintre jeune et inconnu prend une importance singulière dans le monde artistique de l'époque.

La biographie de l'artiste n'est pas riche en événements. Un travail inlassable remplit sa vie depuis les premières années de l'adolescence jusqu'aux derniers instants.

Matejko fait ses premières études artistiques à l'École des Beaux-Arts de Cracovie, mais ce qui l'attire encore plus que l'école ce sont les monuments de Cracovie. Tout jeune, avec cette passion qui lui est propre, il en reproduit des fragments dans de nombreux dessins et approfondit sa documentation dans les archives de la Bibliothèque des Jagellons à la lumière des vieilles chroniques polonaises.

Après avoir terminé ses études à Cracovie, le jeune artiste se rend en 1859 à Munich où il s'inscrit au cours d'Anschütz. Mais une maladie de deux mois et son ignorance de la langue allemande font que ce séjour lui est peu profitable. En 1860 il essaie de travailler à Vienne sous la direction de Ruben, mais huit jours après il se brouille avec son professeur au sujet d'un tableau de l'histoire polonaise et quittant l'Académie de Vienne, Matejko rentre à Cracovie. Dans les années 1865, 1867, 1870 et 1880 il fait de courts séjours à Paris. En outre il se rend en Italie, en Orient, à Constantinople, à Prague, Varsovie, Budapest et Danzig. En dehors de ces voyages il ne quittera plus sa ville natale qu'il aime ardemment.

En 1865 après avoir exposé au Salon de Paris son tableau "Le Sermon de Skarga" Matejko reçoit la médaille d'or; le grand tableau historique "Reytan" ("La Diète de Varsovie en 1773 —

la chute de la Pologne"), figurant à l'Exposition Universelle de 1867, obtient une récompense analogue. En 1870 il expose à Paris "L'Union de Lublin en 1569" et reçoit la Croix de la Légion d'Honneur. En 1873 il est élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, et en 1874 membre étranger de l'Institut, en remplacement de W. Kaulbach décédé. En 1878 à l'Exposition Universelle il reçoit la Grande Médaille d'Or; en 1880 un beau vase de Sèvres lui est donné, par le Gouvernement Français.

Matejko exposa à Paris plusieurs de ses plus grands tableaux, à savoir en 1865, 1867, 1870, 1874, 1875, 1878, 1880, 1884, 1887, et en 1889. Une liste détaillée à la fin de la présente monographie indique les plus importantes opinions de la presse française sur les oeuvres de Matejko, opinions souvent assez sévères, mais en général très compétentes et justes.

Notre artiste était membre de nombreuses Académies étrangères (entre autres de l'Académie de Berlin, bien qu'il fût Polonais), et de 1873 à 1893, Directeur des Beaux-Arts à Cracovie. Parmi ses nombreux élèves, un nom célèbre se détache: S. Wyspiański, peintre et poète de génie, dramaturge et réformateur du théâtre polonais, auteur entre autres de vitraux célèbres.

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE HISTORIQUE AU XIX-e SIÈCLE

La peinture historique, qui après 1830 domine l'art dans tous les pays d'Europe pendant une période d'au moins 50 ans, est-elle née subitement et d'une façon imprévue, comme l'expression spontanée de la culture du XIX-e siècle?

Est-elle essentiellement nouvelle? est-ce une acquisition toute fraîche et originale de cette génération d'artistes, qui entre en lice après la Révolution française?

L'oeuvre de Jean Matejko est-elle aussi inattendue qu'un météore ardent, qui éclaire subitement le firmament, jusqu'alors obscur, de l'art polonais?

Ce serait une grande erreur de répondre à ces questions par l'affirmative. Seul un observateur superficiel de l'évolution artistique du siècle précédent, se basant sur les opinions de quelques critiques et peintres de l'époque, pourrait le croire.

Les partisans de la peinture historique de l'époque, aussi bien chez nous, qu'à l'étranger, ont considéré cet art comme une conquête nouvelle; ils y croyaient encore fermement, même lorsque cette tendance avait fait son temps et commençait à appartenir au passé.

Cependant la peinture historique est aussi ancienne que la peinture à sujet laïque, elle remonte au moins au Moyen-Age, si nous passons sous silence des oeuvres analogues, existant dans l'art égyptien et dans l'art antique de la Grèce et de Rome.

On retrouvera sa genèse dans les miniatures des manuscrits enluminés du Moyen-Age, qui servaient souvent de modèle aux tapisseries historiées (entre autres à celles de Nicolas de Bataille, le célèbre tisserand parisien du XIV-e siècle) exécutées en grand nombre dans les célèbres ateliers de tisserands à Paris, Arras, Tournai, Bruxelles, Tours, Mantoue, Ferrare, plus tard à Florence, Beauvais, Aubusson, à la Manufacture des Gobelins à Paris, à Audenarde et dans beaucoup d'autres localités, et en outre, au XVIII-e siècle, dans les autres pays d'Europe, depuis Madrid jusqu'à Saint-Pétersbourg.

C'est dans l'art graphique qu'il faut encore chercher l'origine de la peinture historique, dans ces nombreuses gravures du XVI-e s. qui ont pour but de glorifier des faits guerriers et d'illustrer des événements historiques, anciens et contemporains.

Il suffit de mentionner ne fût-ce que les gravures de Dürer et les tapisseries, qui en furent tirées, il suffit de citer des noms tels que Charles Lebrun (1619—1690) et Rubens, dont le style essentiellement pictural régna après 1640 dans tous les ateliers de tapisseries, en remplaçant l'ancienne manière de N. Poussin.

Ces Arras et gobelins dépendent étroitement de la peinture et du style de l'époque. Inversement, les grandes compositions historiques, décorant les murs des palais pour remplacer les tapisseries très coûteuses, dont l'exécution exigeait trop de temps (quelquefois 10 ans et même plus), étaient souvent inspirées de ces tissus décoratifs.

De cette affinité entre la peinture et la tapisserie naît d'une part un style décoratif, maniant habilement les effets de perspective et d'autre part le goût des toiles historiques à grandes dimensions. Lebrun peint par ex. "La Bataille d'Arbelles", tableau de 4 m 70 sur 12 m 63 et une composition — pour la Manufacture Royale des Gobelins — "Le passage du Granique": de 4 m 70 sur 10 m 26.

Des compositions historiques gigantesques naissent en Italie, surtout à Venise, au Palazzo Ducale, où Gentile Bellini (1421—1507) avec qui collabore son frère Giovanni (1426—1516), devient le véritable créateur de la peinture historique de l'école de Venise.

La salle du Grand Conseil au Palais des Doges est la première grande galerie de tableaux historiques; ils décrivent l'histoire du pape Alexandre III, du Doge Sebastien Ziani et de la quatrième Croisade, couronnée par la conquête de Zara et de Constantinople au temps du Doge Enrico Dandolo au XII-e siècle.

Les exemples des tableaux historiques vénitiens nous renseignent exactement sur l'ensemble des conceptions, des accessoires et des moyens picturaux qui serviront dès lors à presque chaque peintre historique.

Ce qui nous frappe surtout, c'est la richesse du fond avec son architecture fantastique, le baroque de la composition et le désordre dans la disposition des éléments. Il arrive que les personnages placés dans le bas, ou dans le côté du tableau soient coupés par le cadre. Nous remarquons au premier plan des accessoires, armures et matériel de guerre, jetés ça et là, nous apercevons diverses scènes de genre, détachées de l'action principale et dispersant l'attention du spectateur; les scènes en plein air mettent en jeu des chevaux, des enfants et des chiens. Surtout des chiens!

Le trône du pape, de l'empereur, du doge, est ordinairement placé à la lisière du tableau et de profil. Si le trône est posé de face (Palma il Giovane) la majorité des personnages voulant faire voir leur visage, se détourne du personnage principal comme dans le théâtre ancien, ou bien dans un mauvais théâtre contemporain; parfois le mouvement est justifié par un geste — qui doit indiquer l'action au spectateur.

Il ne manque ici qu'un seul accessoire théâtral qui sera constamment employé à partir du XIX-e siècle: le fauteuil renversé sur le devant du tableau pour souligner le dramatique de la scène...

Au XIX-e siècle en France et ailleurs, nous aurons des dizaines et même des centaines de tableaux semblables.

Les peintures vénitiennes médiocres et plus que médiocres de la seconde moitié du XVI-e s. possèdent des qualités, que nous chercherions vainement chez les peintres du XIX-e s., qui cependant se distinguent par leurs connaissances historiques étendues. Ces Vénitiens, peintres secondaires, maniérés et imitant Véronèse et Tintoretto ont de l'humour, de la fantaisie, ils ont le charme de la désinvolture et la fraîcheur directe dans la manière de traiter le sujet.

Les scènes grotesques et les personnages bien connus des bordures et des encadrements des anciennes tapisseries revivent dans leurs tableaux et se mêlent à la foule, assistant avec elle à un événement historique.

Les physionomies et les costumes des gens du XII^e s. sont ici contemporains à l'entourage des peintres — donc à l'époque du *seicento*. De cette façon ces gens semblent plus vivants, ils ont un caractère spécial.

Nous ne rencontrons plus ces qualités chez les peintres historiques du XIX^e s. Ceux-ci connaissent les découvertes et les études archéologiques. Ce sont des peintres érudits, pour lesquels la précision historique est un dogme inébranlable, un principe essentiel de l'art.

Les postulats de la vérité historique, de l'authenticité des costumes et des accessoires sont déjà posés vers la moitié du XVIII^e s. En 1765 Cochin s'occupe de ce problème et prononce à l'Académie parisienne un discours: "Sur le costume dans la peinture".

L'approfondissement des sciences archéologiques et historiques au XIX^e s. fournit aux peintres d'histoire des sujets nouveaux et abondants. Cependant les critères de vérité et de précision historique, imposés aux peintres par l'esprit du siècle, mirent à sec les sources de leur liberté artistique, reculèrent à l'arrière-plan les questions purement plastiques et forcèrent — du moins les talents plus faibles — à prendre l'attitude artificielle et fautive de pseudo-érudits. On s'exprimait difficilement au moyen de la forme et de la couleur en adoptant d'avance un programme raisonné.

Ce symptôme était d'autant plus dangereux, qu'à cette époque s'affirmait un accroissement du sentiment national. Pour se faire remarquer par les masses démocratiques l'art était obligé de raconter, d'informer et d'émouvoir. Il ne suffisait pas de résoudre des problèmes purement artistiques. On réclamait ce que L. Alberti définissait par le mot: *L'istoria*, c. à d. un sujet précis, un temps et un lieu définis et un thème anecdotique, qui s'adresserait au cœur, à l'imagination ou du moins au cerveau du spectateur.

Ces mots d'ordre, les convictions et les croyances profondément enracinées et soutenues par l'autorité de tel ou tel autre critique, par les artistes, les savants et les hommes d'État, servaient favorablement le développement de la peinture historique.

L'influence de David et de son école donnait à cette peinture du début du siècle un aspect de classicisme, qui n'était pas démenti par le choix des sujets, tirés pour la plupart de l'antiquité. Il en fut ainsi jusqu'en 1815. Les changements politiques, qui s'opèrent surtout dans les années 1824 à 1830, amènent une transformation. Le classicisme cède la place au romantisme, qui dédaignant la Grèce et Rome, s'intéresse au Moyen Âge et aux époques plus proches, à la période entre le XII^e et le XVI^e siècle; on en avait assez de cet "éunuque du classicisme", comme disait Georges Sand.

Le plan de Louis Philippe de créer à Versailles une "Galerie des Batailles" entièrement consacrée à la gloire des Armes Françaises fut réalisé par le roi en 1833—1834. L'ouverture solennelle eut lieu en 1837. Cette galerie fut ensuite complétée par la Galerie de l'Histoire de France.

Cet événement eut un grand retentissement, non seulement en France, mais dans toute l'Europe. Encore une sanction pour la peinture historique et cette fois de la part d'une tête couronnée! Aussi la popularité de cette peinture croît-elle rapidement. Les conditions favorables se multiplient. La conception archéologique de l'art, l'ignorance et le mépris de l'art anglais ainsi qu'une trop grande admiration pour la peinture scientifique et idéologique de l'Allemagne assurent une extension de plus en plus grande à cette "peinture des catastrophes historiques" comme l'appela plus tard avec ironie Schwind.

L'influence des peintres d'histoire français, surtout des peintres romantiques et pseudo-

romantiques, s'exerce sur toute une génération. Des reproductions et des gravures circulent dans toute l'Europe.

La Belgique crée elle aussi une école de peinture historique (Gallait, Biefve, H. Leys etc.) et ces deux pays serviront d'exemple à la peinture allemande, autrichienne, italienne, espagnole, anglaise, suédoise, russe, hongroise, tchèque. Vers la moitié du XIX-e s. une tendance analogue se manifestera en Pologne.

C'est le sentiment national qui dans beaucoup de pays est à l'origine de cette soif d'une peinture purement nationale, propre à reconforter le cœur et l'esprit. Mais en dehors de la France et de la Belgique, les autres pays manquent de tradition artistique dans ce domaine. Aussi leurs peintres travaillent-ils des sujets de leur histoire en empruntant la forme et les moyens d'expression surtout à Delaroche, Biefve et Gallait, et plus tard, en seconde main, à Piloty. Cela semble d'autant plus naturel que presque tous ces peintres, en faisant leurs études à Paris, Anvers, Bruxelles ou Munich subissent l'influence des maîtres français, belges ou allemands. Depuis Madrid et Rome jusqu'à Stockholm et Saint-Petersbourg, tous ces peintres appartiennent à une même famille dont les membres, tout en traitant des sujets différents, se servent du même langage ou plutôt du même dialecte plastique. Dans ces conditions se détache d'autant plus nettement la personnalité de Matejko qui rejeta les exemples étrangers pour laisser à son oeuvre un style individuel.

CHAPITRE II

LA PERSONNALITÉ DE MATEJKO ET SON MILIEU

Matejko s'écartait, même à première vue, du type ordinaire de l'homme. Sa santé extrêmement précaire, que des années de privations n'avaient fait qu'aggraver, l'obligeait à vivre presque en anachorète. Cela contribua à préciser chez lui les traits qui dans la terminologie de Kretschmer (*Körperbau und Charakter*, 1922) caractérisent le type du "schizotymique" à complexion asthénique.

Matejko était un solitaire, presque un ermite, paisible et renfermé, singulièrement inabordable et silencieux. La conversation s'engageait-elle, il s'exprimait de façon complexe, confuse et vague.

C'était un être remarquablement affectif et émotif, susceptible de ressentir plus intensément qu'un autre toute sensation pénible ou agréable. Il y avait chez lui une prédominance très nette de sensibilité intérieure avec tendance à la contemplation, à l'opposé des natures actives, soumises aux influences de la vie extérieure.

Quant au peintre, Matejko était le type du visuel, doué d'une mémoire prodigieuse qu'il cultiva dès son jeune âge en copiant et dessinant tout ce qui éveillait son intérêt. C'est de cette façon que naquit son archive de dessinateur, le fameux "Petit Trésor" (appelé aussi "Dictionnaire de Matejko") dont il savait se servir au moment opportun.

Matejko était un peintre-né qui "pensait par images" — il ne fut jamais le théoricien qui "opère dans le domaine de la fantaisie avec des idées abstraites". Son talent se basait sur une vision imaginative et non spéculative des choses, sur un esprit inductif et non déductif. Il était le type de l'artiste-observateur, parfois plein d'invention, et non le type de l'artiste-érudit à tendance analytique.

Matejko emploie dans sa peinture une forme réaliste connue — bien que nouvelle en Po-

logne — mais il n'imité jamais personne, il possède la maîtrise de la forme au plus haut degré et il a su créer un style éminemment personnel. Mais possédé par l'amour de la patrie, consacré tout entier à une mission fictive, obsédé par ses idées d'historiosophie, il avoue sincèrement :

"Je ne puis faire comme je le voudrais. Je ne compose ni ne peins comme je comprends la perfection artistique d'un tableau. Je tends à quelque chose de plus important que cette perfection, à l'expression des personnalités et des groupes plutôt qu'à la pureté des lignes et à la beauté de l'ordonnance".

Il s'agissait pour lui de "l'expression des personnages et des groupes" non seulement dans le sens artistique mais surtout dans le sens de ses idées historiosophiques.

"C'est l'amour de la patrie, écrit son biographe Stanislas Tarnowski, qui le fit ce qu'il est; cet amour est l'âme de son âme et celle de ses tableaux, il constitue l'élément dynamique de son esprit créateur et de son intuition. Mais cet amour n'a-t-il pas conduit parfois le peintre dans des directions et des chemins faux? C'est le Polonais qui créa en lui le peintre, du moins le forma, l'enflamma et lui donna des ailes... sans aucun doute le patriote polonais domina complètement le peintre et maintes fois au détriment de ses conceptions artistiques".

Si ce n'avait été ce sentiment unique de la patrie qui poussa Matejko jusqu'à sacrifier l'essence même de l'artiste et qui lui faisait déplorer l'excès de fantaisie et mépriser "la perfection artistique d'un tableau" — son art eût porté un caractère essentiellement différent.

Ce patriotisme, si puissant qu'il nous rapproche des sommets de notre poésie romantique, assujétit en Matejko tous les autres mobiles. Il devint la source manifeste et en même temps le but définitif de tous les efforts de l'artiste et aboutit à une disposition mentale voisine de l'obsession.

Ce fut cependant — pour employer un terme de Ribot — une obsession créatrice, car elle enrichissait l'invention du peintre en lui suggérant des idées nouvelles et de nouveaux sujets. Malheureusement elle lui voilait souvent les devoirs essentiels de l'Artiste.

Mais étant donné le caractère de Matejko, il ne pouvait en être autrement. Cet homme, d'une rare trempe de caractère, était doué d'une volonté de fer qui domina toute son activité et pendant toute sa vie la maintint invariablement, avec une étonnante logique, dans une seule et même direction.

En 1863 quand il eut défini les buts et les devoirs de son art, conçu comme une mission patriotique, il n'abandonna pas ces principes jusqu'à sa mort. "Les Français ont leur Delacroix — disait-il — et il est tout pour eux. Nous autres Polonais, nous sommes allés plus loin, car nous avons créé une véritable peinture historique, basée sur l'historiosophie et c'est pour cette raison, qu'on ne nous comprend pas encore". Matejko croyait profondément que "la peinture de l'avenir serait essentiellement historiosophique, didactique", et voyant le manque de compréhension qui l'entourait il pensait que son art ainsi conçu "devançait son temps et indiquait les voies de l'avenir".

L'intelligence innée, que l'artiste possédait à un degré élevé et qu'il enrichissait et formait par de nombreuses études historiques et artistiques, fut toujours subordonnée au sentiment.

C'est pourquoi dans la vie comme dans l'art Matejko manqua d'un facteur d'équilibre qui lui eût permis d'élargir son horizon au-delà de ses préjugés. Mais il n'y prêtait pas attention. Il s'orientait mal dans les questions les plus simples lorsqu'elles n'avaient pas trait à ses principes et convictions artistiques — il s'orientait mal dans ces convictions mêmes!

Tout ce qu'il savait, il le devait à lui-même et à ses lectures, pour lesquelles dans les dernières années de sa vie il n'avait pas assez de temps. Matejko connaissait bien Shakespeare et notre

poésie romantique, il s'en délectait (c'est Słowacki qu'il estimait le plus) car cette poésie répondait à ses aspirations romantiques.

Il lisait surtout des oeuvres historiques et d'anciennes chroniques. Il ne s'en séparait pas même en voyage, les étudiant en route. De cette façon il rétrécissait son horizon et s'occupant d'un même but, il ne vivait que dans le passé de la Pologne; il discutait souvent à ce sujet et, pensant à des personnages historiques, il ajoutait quelquefois: "Je les vois comme des vivants".

Matejko avait un goût prononcé pour la musique, il jouait du Chopin. Ce goût qui est un témoignage flatteur de la culture de son esprit et de son coeur lui était commun avec Eugène Delacroix, également amateur de musique et de Chopin en particulier.

Si nous considérons le genre d'intelligence de Matejko, le degré et l'étendue de ses connaissances et ses traits innés d'entêtement, d'ambition, d'orgueil et même de suffisance — nous comprendrons aisément sa crainte malade des influences étrangères et la terreur panique de toute imitation.

A l'objection que les chefs-d'oeuvre des maîtres anciens se distinguaient — à l'opposé de l'entassement des personnages chez Matejko — par une composition claire et simple, il répondait: "Je ne veux pas imiter même les vertus des autres".

Evitant toute influence, et n'ayant de nature aucune tendance à l'imitation, il voulait être sciemment un peintre indépendant. Mais ce n'était qu'en apparence, car son originalité voulue était en réalité une originalité toute subjective. L'esprit du siècle et l'influence du milieu agissaient et Matejko s'y soumettait sans le savoir.

Le milieu polonais de la moitié du XIX-e s. avait un caractère nettement différent des autres milieux européens. La nation, accablée par les défaites politiques et surtout par les conséquences de la révolution manquée de 1830, se tourne vers le passé. On se livre à l'étude attendrie d'une histoire glorieuse qui apparaît comme le symbole unique de l'indépendance perdue. Elle devient un trésor national.

Les hommes agités par les oeuvres de la poésie romantique polonaise, qui les nourrissait de ravissantes visions du passé, voulaient les contrôler, les voir, leur donner corps, les enfermer dans une forme réelle.

Le désir de posséder un art national régnait dans tous les esprits; c'était le rêve de la génération de l'époque.

Le mouvement artistique prenait de l'ampleur dans les principales villes polonaises: à Varsovie, Poznań, Cracovie, Lwów, Wilno, et surtout là, où existaient des écoles artistiques.

La plus ancienne, l'école de Wilno, existait comme Section des Beaux-Arts, attachée à l'Université depuis 1795. Malheureusement, l'Université de Wilno fut fermée en 1832 et par conséquent fut fermée aussi la Section des Beaux-Arts. Et ce foyer artistique, jadis si animé, disparut pour longtemps.

L'école de Varsovie, attachée à l'Université ne dura que de 1818 à 1831. A côté d'A. Blank, son directeur, elle possédait un artiste de grande classe, particulièrement comme peintre de portraits: A. Brodowski, élève de Fr. Gérard; c'est lui qui rattacha l'école varsoviennne au classicisme français et la maintint depuis 1819 à un niveau très élevé. A partir de 1819 Varsovie possède des expositions d'art périodiques. En 1844 une nouvelle école est ouverte. Après sa liquidation par suite de l'insurrection de 1863, l'École de Dessin est seule à soutenir la tradition artistique de l'ancienne capitale. Aussi est-ce dans les écoles privées et les ateliers de quelques artistes que se forment les jeunes peintres varsoviens.

A Lwów Jan Maszkowski, peintre médiocre mais bon pédagogue est directeur de l'École de Dessin jusqu'en 1865.

Quant aux écoles de Cracovie, elles ne sont pas à la hauteur de leur tâche, bien que l'Université des Jagellons ait fait appel dès 1745 à l'Association ou corporation des peintres cracoviens pour "donner à cet art des maîtres affranchis l'importance des arts affranchis". L'École des Beaux-Arts proprement dite fut rattachée en 1818 à l'Université comme faculté autonome.

Entre 1852 et 1863 lorsque Matejko par son premier chef-d'œuvre "Stańczyk" affirme sa maturité artistique, il existe déjà en Pologne une pléiade de peintres historiques qui travaillent dans différents centres. Tous, ils traitent des sujets historiques polonais dans une forme étrangère qui dépend des pays où ils ont étudié et des influences qu'ils y ont subies (celles de Delacroix et Cogniet à Paris, de W. Kaulbach et C. Piloty à Munich et Vienne, etc.).

Le plus grand de ces artistes fut Henri Rodakowski, excellent peintre de portraits dont le "Portrait de la mère d'artiste" mérita les éloges d'Eugène Delacroix. Il excellait également dans les études réalistes de la campagne polonaise, mais en tant que peintre d'histoire il ne possédait pas d'expression personnelle. Rodakowski n'était un grand artiste que lorsqu'il se trouvait en contact direct avec la nature — autrement il ne sortait pas du cadre de la routine académique, banalisée dans toute l'Europe. Toute sa peinture historique était "un raisonnement à froid" comme disait de lui le frère de l'artiste.

C'est au XVIII^e siècle qu'un Français, Norblin, révéla aux Polonais l'intérêt que pouvait présenter pour un peintre leur pays pittoresque et son peuple.

Bacciarelli et Norblin, chacun dans un autre sens, tracèrent les voies que devait suivre la jeunesse artistique de la nouvelle génération.

Les uns se dirigeaient vers Rome par le chemin du classicisme, et même dans cette tendance, ils réussirent parfois des œuvres qui annonçaient déjà la future peinture historique et patriotique. Ainsi François Smuglewicz avec sa "Pologne enchaînée", ses tableaux et dessins représentant nos grands rois: Boleslas le Vaillant, Casimir le Grand, Jagełło, Jan Sobieski, etc.

Les autres, à l'exemple de Norblin, transposèrent avec l'impartialité du réalisme le type humain et le paysage de leur pays, en aspirant à la vérité d'expression sans idéaliser ni styliser l'objet de leur peinture. Ils donnèrent naissance à un art caractéristique, l'art d'expression, dont les représentants les plus éminents furent Alexandre Orłowski et Marcin Płoński.

A cette vérité d'expression chacun aspirait à sa manière, aussi bien Michel Stachowicz, autodidacte naïf et l'artiste de génie que fut Pierre Michałowski. Tous deux naissent à Cracovie. Mais le talent de Michałowski s'épanouit à Paris tandis que Stachowicz — à part une excursion à Varsovie — ne dépassa pour ainsi dire jamais les barrières de Cracovie. C'est pourquoi, Paris et Londres connaissaient Michałowski mieux que Cracovie; par contre Stachowicz peintre sans instruction, dont les compositions d'un réalisme naïf que l'on pourrait qualifier aujourd'hui d'art "populiste" rappellent les fameuses images d'Epinal — joua un rôle important dans sa ville natale.

Quant à Matejko, son art, la formation de son style personnel et son expression plastique sont influencés par les antiquités de Cracovie, accumulées dans mainte église de la vieille capitale et dans la Cathédrale de Wawel. Et tout particulièrement les œuvres de Wit Stwoszc sculpteur du XIV^e s., auteur d'un rétable célèbre en l'Eglise Notre-Dame de Cracovie influencèrent Matejko. Ces sculptures, à l'expression étrangement puissante qui se dégage des traits du visage, des mouvements et des draperies, répondaient au caractère de Matejko et à ses aspirations artistiques. Ce sont elles précisément (et non pas l'art munichoïse, viennois ou parisien), qui manifestement marquèrent l'artiste de façon profonde et durable.

On peut suivre cette influence pendant toute la vie de Matejko jusqu'à ses dernières années, jusqu'à sa décoration murale de l'Eglise Notre-Dame, exécutée entre 1889 et 1891.

Le milieu de Cracovie, bien que petit et pauvre, amoindri par les calamités de la guerre et les échecs politiques, lui fut très profitable. Cracovie fournissait à l'artiste d'inépuisables ressources d'invention historique, un climat favorable au travail de l'imagination, enfin un point de départ et un contrôle matériel à son intuition historique.

C'est pourquoi Cracovie devint son plus grand amour, c'est pourquoi l'artiste rêvait de sa ville natale dans chaque capitale de l'Europe même lorsque son tempérament de peintre l'entraînait vers d'autres pays.

Matejko croyait invinciblement en l'avenir de la Pologne et voyait sa résurrection d'une manière réelle. En offrant à la Pologne, par l'intermédiaire de la Diète de Galicie à Lwów "La Constitution du 3 Mai" il exprima non pas l'espoir, mais la certitude "qu'avec un changement favorable des circonstances, avec la permission de Dieu, son tableau serait suspendu au Château Royal de Varsovie".

Matejko était en général très généreux. Jusqu'en 1887 il fit cadeau de 36 toiles. Parmi les bénéficiaires il y avait entre autres le Pape Léon XIII, l'Empereur d'Autriche (à l'occasion d'une visite dans l'atelier du peintre) et des membres de la famille impériale.

Matejko désirait ardemment offrir à la Nation Française son tableau de "Jeanne d'Arc", comme don de la Pologne en signe d'amitié et de gratitude pour l'aide et le refuge que la France avait prêtés aux émigrés polonais de 1830. Des raisons politiques s'y opposèrent et Matejko le déplora sincèrement.

Il se montra toujours loyal envers les autorités ecclésiastiques, gouvernementales et municipales de Cracovie, à condition qu'on ne portât pas atteinte à ses projets, à son ambition et au droit qu'il croyait légitimement le sien, d'être "le gardien des tombes et le gardien du passé historique de la Nation".

Il possédait un caractère de fer, cet artiste à la santé défaillante, dont l'amour de la Patrie fut si grand qu'il devait rester un des plus nobles exemples dont la Pologne du XIX-e s. pût s'enorgueillir. C'est ce caractère inflexible et ce sentiment ardent pour la Pologne qui donnent à son oeuvre un cachet personnel.

CHAPITRE III

L'OEUVRE DE J. MATEJKO

L'oeuvre de Matejko, c'est plus de 30 ans d'activité intense, de constantes luttes intérieures où l'artiste s'élevait parfois au sommet de l'exaltation artistique pour s'abandonner ensuite à une tristesse profonde, à de mélancoliques rêveries allant jusqu'à l'apathie et au désespoir.

Et la trace tangible de son génie, ce sont ces toiles historiques, pas toujours grandes de dimensions, mais toujours grandioses par la puissance de l'atmosphère qu'elles révèlent, par l'unité du sentiment qu'elles contiennent, par la force de l'expression... Son oeuvre, c'est près de 100 tableaux à l'huile, environ 90 portraits, des dizaines de croquis à l'huile et une quantité de dessins atteignant le chiffre de 6.000 et comprenant des études, des croquis, des ébauches d'idées, des projets de compositions, de personnages, de décors, d'autels, de vitraux etc.

Les oeuvres de Matejko ne sauraient être examinées sous l'angle d'un naturalisme objectif (réalisme de Munich) ou d'un naturalisme subjectif (impressionnisme français), à plus forte raison on ne saurait leur appliquer les principes coloristiques de Cézanne ou des post-impression-

nistes. Le problème artistique de Matejko fut tout autre. Il s'agissait pour lui, comme il le disait lui-même, d'atteindre à la perfection dans "l'expression de la personnalité et du groupe".

Le critère exact de son oeuvre serait par conséquent dans le degré de l'expression atteinte et le rapport de cette expression plastique avec les principes et le style de l'artiste.

Suivant le degré d'expression obtenue par l'artiste au service d'un idéal supérieur, l'activité de Matejko pourrait être divisée en trois périodes.

De 1853 à 1862 période de tâtonnement et de recherches, période de formation scientifique et technique, d'éducation de la main et de la mémoire. Elle s'achève par un premier chef-d'oeuvre renfermant une profonde idée symbolique:

"Le bouffon Stańczyk" (1862).

De 1863 à 1883 c'est l'apogée du génie de Matejko, l'âge d'or où l'artiste atteint le plus haut degré de son expression dans ses chefs-d'oeuvre:

"Le sermon de Skarga" (1864), "L'Union de Lublin" (1869), "Batory" (1871), "Grunwald" (1878), "L'Hommage du Duc de Prusse" (1882) et "Sobieski à Vienne" (1883).

De 1884 à 1893 — période de dispersion de son attention et de ses forces accompagnée d'un intérêt subit pour les arts décoratifs. C'est l'époque de ses préoccupations sociales, politiques, religieuses, scientifiques, entremêlées de soucis matériels et domestiques, de maladies fréquentes, de nombreux malentendus. Il exécute des travaux gratuits pour les églises catholiques et orthodoxes. C'est aussi l'époque où l'artiste semble douter de la force de son art, de la valeur de sa forme et de sa technique; il commence à entrevoir la justesse des principes du plein air. Des oeuvres plus ou moins manquées, pauvres d'expression, de composition conventionnelle, bien souvent fausses et inexactes dans leur conception même, sont le fruit de cette dernière période. C'est "L'Hetman Zamoyski à Byczyna" (1884), "Jeanne d'Arc" (1886), "Kościuszko" (1888), "La Constitution du 3 Mai" (1891).

La mort de l'artiste qui survient le 1 novembre 1893 vient interrompre les travaux de sa dernière grande toile: "Les vœux de Jean Casimir".

Sitôt que l'artiste eût achevé l'un de ses premiers tableaux un fait en apparence insignifiant se produisit qui devait influencer l'évolution de son talent. "Quelqu'un offrit à Jan des reproductions photographiques de quelques tableaux de Delaroche: *Cromwell devant le cercueil de Charles I, Lord Strafford béni par l'archevêque prisonnier avant son exécution, Jeanne Grey à l'échafaud* et le portrait à mi-corps de *Napoléon à la tabatière*" — nous dit dans ses Mémoires un ami de Matejko I. P. Jabłoński.

Ces reproductions impressionnèrent Matejko. Il fut frappé surtout — fait important pour son évolution postérieure — de découvrir là le moyen d'exprimer des choses puissantes à l'aide d'une composition comportant peu de figures. Cette découverte transforma la méthode de Matejko: il réduisit dans ses tableaux historiques le nombre des personnages. Mais là s'arrête toute l'influence de Delaroche. Du reste le premier tableau du peintre français ne fut exposé à Cracovie qu'en 1858. Influence il y eut toutefois, si bien que pendant un certain temps, bien court il est vrai, Matejko renonça à sa mise en scène tumultueuse rappelant un V-e acte d'opéra, et suivant Delaroche s'appliqua à résumer un moment dramatique de l'histoire à l'aide de deux ou trois personnages à peine.

Des passages de lettres écrites par Matejko à ses amis illustrent admirablement son état d'âme lors de son séjour à Munich (8. III. 1859):

"Munich ne me satisfait nullement. Ecole assez médiocre, bien peu de vie, quant au profit, j'ai peur d'y penser, toujours soucieux de pouvoir rapporter quoi que ce soit à mon pays pour ne pas tromper ses espérances, s'il en a quelques-unes à mon égard. Quant à moi je n'y vois

aucun profit, ce genre d'étude est excessivement ennuyeux et de beaucoup trop lourd pour nous autres. Si je le pouvais, je serais allé aujourd'hui même en France, car c'est là que je vois le seul but que je voudrais tant atteindre — Delaroche — que j'ai pu mieux connaître ici d'après des photographies et des gravures; c'est ce que mon âme désire, vers quoi se tendent toutes mes forces — et je ne sais si Dieu jamais me permettra d'atteindre le niveau de ce grand maître de France, j'exige peut-être beaucoup trop, c'est trop de vanité de ma part... Je m'ennuie énormément, bien que j'aie des Polonais autour de moi... Seule l'idée qu'un jour, Dieu me permettra de revoir mon pays natal et de lui rapporter le fruit du travail et des fatigues endurées pour lui, me ranime et m'encourage à poursuivre mon labeur".

De la lettre suivante (7 IV 1859) nous apprenons: "Cette école ne répond pas beaucoup à mes idées, celle de mon pays était supérieure. A présent je m'applique aux études, car je ne veux pas m'inscrire dans une "Meisterschule" comme on les appelle ici, de crainte de subir l'influence étrangère. Les moyens techniques de ces écoles ne me plaisent pas du tout, j'aurais attendu autre chose. Chez moi je peins des croquis, actuellement je fais un projet à l'huile de mon futur tableau: "Le dernier Chevalier du Christianisme" ("Le roi Sobieski à Częstochowa").—

Après son retour à Cracovie il donne ses premiers chefs-d'oeuvre.

"Batory", représentant le roi de Pologne Stéphane Batory à Psków en train de recevoir les boyards russes après une victoire éclatante sur Moscou, fut achevé en 1871 et exposé d'abord à Cracovie, puis à Vienne, Prague, Budapest et enfin à Paris, en 1874.

Dans ce tableau le peintre nous fait assister non seulement à la victoire du guerrier sur son ennemi, mais en quelque sorte au témoignage de la puissance et de la majesté de l'État Polonais. Cette force et cette dignité marquées dans l'attitude du roi, et surtout dans l'expression du visage, dont le regard à peine saisissable à travers les paupières mi-closes semble pourtant lancer des éclairs — sont d'autant plus impressionnantes qu'elles ne se manifestent à l'extérieur par aucun effet éclatant, mais au contraire paraissent profondément dissimulées dans l'âme du roi.

A Paris "Batory" n'eut pas une bonne presse. Placé en face d'un tableau de Puvis de Chavannes il était destiné à choquer par le réalisme primitif du détail et par son allure sévère, privée de finesse et de charme. Louis Gonse semble avoir touché juste lorsqu'il dit dans son grand compte-rendu de la *Gazette des Beaux Arts* du 1 juin 1874: "Oui, le *Roi Batory* est le produit caractéristique d'une race toute différente et c'est là justement son grand mérite pour l'art polonais".

Le plus grand tableau de Matejko (5 m. sur 10 m.) représentant la bataille de Grunwald où la Pologne anéantit la puissance de l'Ordre Teutonique, déclina contre le peintre de fortes et nombreuses critiques. Elles étaient formulées du point de vue naturaliste. Erreur profonde puisque l'art de Matejko n'avait jamais visé à une reproduction fidèle de la réalité. Du reste aucun peintre d'histoire ne voit jamais la réalité "telle qu'elle est" et s'il se sert de figures, de formes et d'objets réels c'est uniquement pour matérialiser sa vision intérieure. Quant à Matejko, plus que tout autre, il fut un visionnaire, un expressionniste et non un naturaliste. S'il avait recours au réalisme dans la composition et le détail, c'était pour donner au spectateur l'illusion plus complète d'une vérité historique. Mais son instinct inné dont aucune école artistique n'avait pu arrêter l'impulsion, le poussait à ciseler chaque forme, à éblouir le spectateur par la richesse du détail, ce qui en définitive, détruisait l'harmonie de l'ensemble, le ramenait trop terre à terre en lui enlevant beaucoup de son caractère primitif. C'est que l'artiste, à mesure que son travail avançait, oubliait le but essentiel qu'il s'était imposé, et se laissait entraîner par son tempérament de peintre comme s'il avait surtout cherché à faire une "nature morte" avec les différents accessoires historiques. Ceci explique que même de très bons critiques, tel Stani-

slas Witkiewicz, se soient mépris sur le caractère de son art en croyant que Matejko cherchait avant tout "à se rendre maître de la réalité et de la vie dans la peinture".

Aussi le "Grunwald" de Matejko doit-il être considéré sous un angle très spécial. Non pas comme une reproduction plus ou moins fidèle de la réalité de 1410 mais comme une vision toute personnelle de cette lutte sans merci qui opposa dans une rencontre gigantesque deux peuples, symboles de deux civilisations, de deux races, de deux mondes différents. C'est là qu'il faut voir l'explication de ces nombreuses "erreurs" historiques et de ces "détails naïfs" que lui reprochèrent et que lui reprochent encore aujourd'hui certains critiques.

Toutefois, en dépit de son réalisme excessif, en dépit des détails surchargés et du mauvais coloris, malgré le manque de mesure artistique dans la gradation, "Grunwald" reste la vision la plus impressionnante que Matejko ait su évoquer.

Cette intensité d'expression que l'artiste a su renfermer non seulement dans les visages des guerriers combattants mais encore dans le mouvement des foules, dans le jeu des muscles tendus, dans l'affolement des chevaux, cet effet de terreur et de tumulte dans la mêlée infernale, contribuent à ce que ce même "Grunwald" où il fut si facile de trouver tant de défauts, mérite d'être comparé aux plus grands chefs-d'oeuvre de la peinture batailliste.

Ce qui sépare "Grunwald" des normes réalistes généralement appliquées dans les mises en scène de batailles, ce qui est même nettement contraire à ces normes, constitue précisément la valeur incomparable de cette vision grandiose, le secret de sa puissante expression qui surprend les spectateurs comme un orage et l'empêche de se reconnaître dans les détails de la composition.

Exposé à Paris en 1880, "Grunwald" par sa conception nettement différente et même opposée à la mentalité française, ne pouvait s'attendre à un accueil enthousiaste.

Ce tableau, venant après les oeuvres de Manet, Degas, Corot, Monet, Cézanne (1868: "Léda", 1873: "La maison du pendu"), Sisley, Pissarro, Renoir, Puvis de Chavannes — fut à Paris un anachronisme évident.

Cependant plusieurs critiques tout en attaquant "Grunwald" comme composition d'ensemble, lui reconnurent des qualités toutes particulières.

Fourcaud écrivait dans "Le Gaulois" du 30 mai 1880:

"Mais ces qualités outrancières, ces furies de couleur, cette recherche d'exaspéré mouvement, ce besoin de tout caractériser par le menu, cette rutilance simultanée de toutes les parties du tableau, vont nous apparaître exaltés, au delà du vraisemblable, dans la "Bataille de Grunwald". La page est vaste, presque démesurée, haute de cinq mètres, large de dix. Au premier moment elle vous éblouit, elle vous effare, elle vous force à baisser les paupières devant son rayonnement d'ardente fournaise. (Description).

"...Certes il faut du temps et de l'attention pour débrouiller l'énorme fourmillement d'une telle bataille. Ce tableau déroute, étonne, aveugle, repousse, attire, se pose comme un problème ou plutôt comme un conflit de problèmes absorbants; il est sauvage, il est furieux, il est héroïque et démoniaque. Ce n'est pas, qu'on souffre le mot, une oeuvre d'esprit latin, et ce n'est pas davantage une oeuvre d'esprit germanique, rien n'y est apaisé. La couleur crépite. Il y a surabondance de richesses, les verts, les rouges, les bleus, les jaunes sonnent des fanfares orgiaques; le peintre assène aux spectateurs autant et d'aussi flagrants coups de couleur que ses héros se donnent de coups d'épées et l'on commence par être étourdi et par crier merci. Mais qu'on domine le premier étourdissement et tout change: on est envahi par l'exubérance de la vie, on tombe en arrêt devant la frappante justesse des mouvements, on est stupéfait du caractère des types allemands, polonais, lithuaniens, tchèques, ruthènes, tartares, on subit l'entrain de la com-

position, on ne se lasse point d'admirer la franchise du dessin, on dégage des morceaux d'une harmonie surprenante.

"Sans doute on voudrait plus d'air et d'espace, on voudrait que les chevaliers puissent respirer comme ils se battent, dans un paysage d'une coloration moins arbitraire, mais pour le reste, est-on bien fondé à demander à l'artiste autre chose que ce qu'il a voulu rendre? Son but évident a été de nous faire assister au fracas, à l'enragement d'un combat pour la patrie, et sans contredit il y est parvenu. Si la scène, dans sa vie criante a la portée d'un symbole, tant mieux, car jamais il ne fut défendu à un artiste d'approfondir la vérité jusqu'à en faire jaillir le symbole. Je n'admets pas qu'on soutienne que c'est ici un ouvrage d'un art suranné, hormis qu'on me cite dans aucune école, un ouvrage de ce goût à part, et de cette effervescence qui appartient à M. Matejko. Au surplus, je serais heureux de savoir lequel de nos peintres se chargerait de venir à bout d'une entreprise de semblable intérêt. Celui-là seul serait en état de mesurer exactement l'immense mérite du maître de Cracovie, et nous verrions s'il tirerait un meilleur parti d'effet humain d'une facture très grasse, que M. Matejko, de son dessin méticuleux, et de ses frottis nerveux, rehaussés d'empâtements clairs".

Une autre grande toile historique de Matejko, "L'Hommage du Duc de Prusse à Cracovie" (1882), caractéristique par la somptuosité extérieure, la splendeur, l'éclat et la richesse des couleurs (des fragments, non de l'ensemble) évoque les chefs-d'œuvre des Vénitiens, du Titien et de Véronèse, mais aussi les tableaux vénitiens de la Salle du Grand Conseil.

Au Salon de Paris 1884 on plaça de nouveau en face du tableau de Matejko une oeuvre de Puvis de Chavannes; l'effet en fut pénible.

Mais personne à Paris ne remarqua la noble intention de Matejko. Précisément au lendemain de Sedan et de l'offensante paix de Versailles, l'artiste voulait rappeler aux Français le peuple ami qui jadis fut si sévèrement puni d'avoir prêté confiance à la Prusse. Mais l'orgie des coloris effaça aux yeux des spectateurs français le sujet et l'intention du tableau.

Berlin adopta une attitude plus positive à l'égard du chef-d'œuvre de Matejko, il en comprit la force sévère et primitive. Et malgré un sujet qui rappelait à la Prusse sa défaite, on le présenta à l'Empereur pour la Grande Médaille d'Or. L'Empereur refusa, bien entendu, mais le triomphe de Matejko n'en fut pas moins grand.

En été 1882 Matejko commence sa grande toile: "Sobieski à Vienne", qui fut offerte en 1883 par une délégation polonaise au Pape Léon XIII et se trouve actuellement au Vatican.

Ce tableau, dépourvu de tout élément dramatique, exécuté par l'artiste pour commémorer le deuxième centenaire de la victoire de Vienne, était destiné avant tout à remplir une mission politique: celle de proclamer à la face du monde et des murs du Vatican que la Pologne, de tous temps rempart de la chrétienté et dernier bastion à l'Est de la civilisation occidentale, vivait toujours, et continuait à créer malgré la perte de son indépendance. Il devait tout particulièrement rappeler à l'Autriche, nation copartageante, le danger qu'avait couru en 1683 Vienne cernée par les Turcs et délivrée par le roi de Pologne. Voilà comment Matejko cherchait dans son art un moyen de servir sa patrie. Il travaillait au-dessus de ses forces, faisant appel à toute son énergie "pour ajouter au moins une poignée de sable aux fondements de notre Église Nationale".

Dans la troisième période de vie (1884—1893) l'oeuvre de Matejko peut être défini comme une espèce d'art didactique ou d'art appliqué. Le rôle de l'émotion diminue ou même disparaît presque complètement. L'artiste fait appel à la raison, souvent à l'effet pictural dans ses projets de fresques ou de décors, mais jamais plus il ne fait appel au coeur ni au sentiment.

Il raconte et décrit tel un narrateur épique, sans émouvoir ni surprendre par l'expression

dramatique du sujet. Mais surtout il s'applique volontiers à enseigner. Dans ses 12 croquis pour *l'Histoire de la civilisation en Pologne* complétés de notices historiques, dans une série de 11 cartons pour l'École Polytechnique de Lwów, où, second Kaulbach, il essaie de représenter l'évolution historique des connaissances humaines, la tendance didactique est très nette. Il s'adonne en outre à des études héraldiques qui lui serviront à représenter sur la voûte de l'Église Notre-Dame les armes de la bourgeoisie de Cracovie et à placer sur ses frises 64 blasons différents. Il étudie d'autre part l'iconographie des rois de Pologne pour reproduire leurs images d'après ses lectures historiques. Enfin, dans une vaste composition, il se propose de représenter l'Influence de l'Université en Pologne au XV^e s.

A cette époque il prend une part très active à tout ce qui concerne la conservation et la restauration des monuments historiques.

Ses toiles historiques de l'époque, grandes ou petites, de même que ses nombreuses compositions religieuses ne semblent plus dictées par une nécessité intérieure, mais simplement par des circonstances extérieures.

Les tableaux religieux furent pour Matejko un objet de culte, mais point un problème artistique. Baroques par leur style et leur conception ils sont peu caractéristiques.

Il ne faut pas oublier que ce grand autodidacte qui n'avait pour ainsi dire aucune école, fut aussi un architecte passionné. La grande fresque monumentale, adaptée à la vieille architecture hanta son imagination dès sa plus tendre jeunesse. Le vitrail fut son domaine préféré. Ce fut tellement une passion pour lui qu'il fonda une bourse pour encourager les jeunes à étudier ce genre. C'est la genèse de l'admirable évolution du vitrail polonais dont Wyspiański et Mehoffer, élèves de Matejko, furent les représentants les plus éminents.

De 1889 à 1891, malgré un grand nombre d'autres travaux, Matejko exécute son projet de la décoration murale pour l'intérieur de l'Église Notre-Dame de Cracovie, qui fut bientôt réalisé. Malheureusement les couleurs ne résistèrent pas à la morsure du temps, de sorte qu'à l'heure actuelle une disparition complète menace le chef-d'oeuvre.

Cette polychromie d'il y a 50 ans produit encore aujourd'hui une très grande impression. C'est un hymne merveilleux chanté par l'artiste en l'honneur de la Vierge, c'est, éclatante par la gamme des coloris, une pieuse litanie à Marie, que des Anges, agenouillés sur des corolles de fleurs, emportent vers les voûtes célestes. C'est là une réalisation d'une beauté à la fois noble et originale, qui par sa poésie charmante égale les plus beaux missels du Moyen-Age.

Ainsi, entre 1889 et 1891 naquit en Pologne sur les échafaudages de Notre-Dame de Cracovie un nouvel art religieux dont la tradition devait être si brillamment soutenue dans les fresques et les vitraux de Wyspiański et de Mehoffer, tous deux élèves de Matejko.

En 1892, un an avant sa mort, Matejko reconnaît avec tristesse qu'il avait "travaillé beaucoup trop peu" qu'il aurait pu faire davantage. Et pourtant durant sa vie, trop courte, il fut toujours en proie à une fiévreuse activité. Il ne se contentait jamais d'une seule grande composition, il lui fallait travailler en même temps à plusieurs toiles. Car il ne faut pas oublier qu'à côté de sa carrière de peintre d'histoire dont nous venons de parcourir les étapes, Matejko excellait encore dans le portrait. Mais ce fut toujours pour l'artiste un genre de second ordre. Il estimait que seuls ceux qui n'avaient pas le sens de la composition ou qui étaient incapables de mettre dans leur art une note personnelle originale, pouvaient s'évertuer à faire des portraits qui en somme ne sont qu'une reproduction de la réalité. C'est ainsi en effet que Matejko concevait le portrait, du moins jusqu'en 1885. Il se bornait à reproduire de manière tout objective le côté extérieur et pour ainsi dire optique du modèle sans se soucier de sa psychologie individuelle.

Cependant avec le portrait de sa femme en toilette de mariée exécuté en 1865 survient un

changement évident, mieux encore: une crise. Heureuse conséquence sans doute du premier voyage de l'artiste à Paris en 1865. Il a dû subir malgré lui l'influence des admirables portraits d'école française ancienne et moderne. Avec le temps, les portraits de Matejko gagnent en expression et se rapprochent de ses tableaux historiques. Cependant jamais Matejko ne sut rendre le charme féminin ou la simplicité de l'enfance. Il imposait à son modèle le caractère et l'expression qu'à son avis *il devait avoir*. On raconte qu'une fois, lorsqu'un ami lui faisait remarquer (et tel était également l'avis des autres) que le portrait qu'il venait de faire d'une dame de la haute société n'était point ressemblant, l'artiste répondit placidement: "Tant pis pour elle, car une dame d'une telle famille et portant un tel nom *devrait* ressembler à mon portrait".

CHAPITRE IV

LA FORME ET LE STYLE

Le dessin et la peinture étaient deux domaines nettement différents pour Matejko qui ne savait passer spontanément de l'un à l'autre.

La personnalité de l'artiste apparaît très marquée dans les dessins faits pour son propre usage (notes de projets, croquis de personnages historiques, esquisses de compositions). Là encore Matejko est plutôt peintre que dessinateur, cherchant avant tout l'effet plastique sans se soucier des contours et des ombres. Le changement de coloris qui apparaît après le séjour de Paris dans le portrait de sa femme et dans son "Wit Stwosz" (1865) consiste en ce que la palette de l'artiste prend de la clarté et de la lumière. Cette évolution apparaît nettement lorsque l'on compare le "Sermon de Skarga" (1864) avec "Reytan" (1866).

Dès sa plus grande jeunesse l'artiste se plaisait à reproduire des effets de draperie; il chercha ensuite, dans ses toiles, à obtenir une intensité de couleur, égale à celle des vitraux éclairés par les rayons du soleil, mais il n'aboutit qu'à obtenir un ton jaunâtre dans l'ensemble. N'étant pas satisfait il chercha alors à remplacer les tons bronzés des cadres par des tons noirs. Il étudia les combinaisons de couleurs chez les fleurs, estimant que la nature ne pouvait se tromper dans la juxtaposition des tons. Il prenait volontiers les dahlias et les pensées comme modèles, prétendant que ces fleurs, davantage que les autres, permettaient d'observer les couleurs. Mais entre toutes il aimait les iris, le violet étant sa couleur préférée. Les tons mauves de la plupart de ses tableaux en sont une preuve.

Matejko empruntait volontiers la formule réaliste pour matérialiser sa vision de la Pologne de jadis. Car l'essence de son art c'est une idée profonde à la recherche d'une forme extérieure. Voilà pourquoi cette conception ne pouvait s'exprimer que dans un art ayant pour sujet la Pologne, qui fut toujours la principale préoccupation de l'artiste. Voilà encore pourquoi dans toute son oeuvre Matejko attachait plus d'importance au sujet qu'à la forme. Grandes ou petites, toutes ses toiles sont des exemples typiques de la peinture "de sujet" ou même de la peinture "de programme".

L'analogie de sa peinture avec la littérature et surtout avec la musique est frappante, puisque l'intensité de l'expression fut le problème principal de son programme artistique.

On peut dire de Matejko qu'il fut le représentant d'un art nordique, car rien vraiment ne le rattachait à l'art classique des races méridionales.

Son style est difficile à définir, car il est irrégulier et fort compliqué. Il possède bien des traits de l'ancien baroque septentrional et en même temps du romantisme moderne du XIX-e s.

Par moment il rappelle Rubens, parfois Delacroix ou encore les maîtres vénitiens du XVI-e s. Ailleurs la force de son expression et son dynamisme puissant permettent de le placer aux côtés de Michel Ange et de Shakespeare. Par contre dans certains tableaux il ne s'élève guère au-dessus du niveau des peintres d'histoire plus ou moins médiocres de l'époque de Delaroche. Et parfois ses tendances historiosophiques, par trop visibles, enlèvent à ses oeuvres une partie de l'expression qu'il aurait voulu y mettre.

Sa maîtrise véritable se manifeste rarement dans l'ensemble de la composition et souvent, au contraire, dans les détails toujours parfaitement étudiés, surtout dans les têtes, très caractéristiques.

Ses personnages ont des traits si décidés, si personnels et différents les uns des autres, qu'on n'en rencontre point de semblables au XIX-e s. dans l'art du monde entier. Matejko ne reproduit jamais un type courant, il crée de grandes individualités. Il n'idéalise jamais ses modèles, bien au contraire il tend à les caractériser si fort que souvent ils approchent de la laideur!

Si Matejko avait vécu et travaillé à Paris à l'époque de Delacroix on l'eût certainement qualifié de *peintre convulsionnaire*...

Le pathétique est le trait caractéristique de presque tous ses personnages. Qu'ils soient bons ou méchants, puissants ou misérables, vieux ou jeunes, fiers et nobles ou vils et ignobles — "tous portent leur conscience sur le visage".

Pour se rendre compte combien la force dans l'expression des visages fut grande chez Matejko, il suffit de comparer ses tableaux à ceux de Delacroix, qui ne sut pas l'égaliser dans ses compositions, même les plus dramatiques. La différence devient plus frappante encore à côté des personnages de Menzel, bien que l'artiste allemand semblât ciseler les visages de ses modèles.

Son art incomparable de l'expression dramatique se révèle avec le plus de puissance dans la mise en scène des foules, dans les batailles, les mêlées furieuses, le tumulte.

Matejko fut un des représentants les plus éminents de la peinture polonaise et lorsque, dans ses toiles grandioses, il ressuscitait le passé glorieux de sa patrie, il était en même temps le plus merveilleux interprète de sa génération.

Matejko fut bien souvent incompris ou sous-estimé à Paris. Le caractère purement national de notre peinture, expression plastique de la génération de 1830 (de même que notre poésie romantique en était l'expression littéraire) — devait sembler étrange aux Français. C'est pourquoi Matejko ne saurait être jugé avec des critères français, car l'art polonais, résultat d'un état d'âme spécial et miroir d'une race septentrionale se trouve à l'opposé du génie latin.

L'oeuvre de Matejko dans ses moments les plus caractéristiques est l'expression directe et spontanée de l'âme polonaise au XIX-e s.

Son art possède pour la Pologne une valeur impérissable — il saura émouvoir les générations futures de même qu'il nous émeut nous-mêmes aujourd'hui.

Seul Delacroix a dépassé Matejko dans la peinture d'histoire. Mais il ne fut pas à proprement parler un peintre d'histoire, puisque le sujet, historique ou non, n'était pour lui qu'un prétexte à tableau.

On compare parfois Matejko à des artistes tels que Delaroche, Piloty, Makart etc. C'est là une erreur, basée sur la parenté des sujets. Car Matejko les dépasse tous, non seulement par la profondeur du sentiment et par la noblesse de son intention patriotique, mais surtout par l'ampleur de son talent et la puissance de son pinceau.

Aussi peut-on, en comparant son oeuvre à celle des autres peintres européens, affirmer que Matejko bien que le dernier, fut en même temps le plus grand peintre d'histoire du XIX-e s.

SPIS RZECZY

	Str.
Przedmowa	V
Rozdział I: O malarstwie historycznym	1
Rozdział II: Osobowość Jana Matejki i jego środowisko	75
Rozdział III: Twórczość	147
Okres pierwszy: 1852 do 1862	168
Okres drugi: 1863 do 1883	206
Okres trzeci: 1884 do 1893	404
Rozdział IV: Forma i styl	475
D o d a t e k:	
Ważniejsze daty i fakty z życia J. Matejki	551
Uczniowie J. Matejki	556
Literatura:	
A. Literatura ogólna	558
B. Literatura dotycząca Matejki	563
Tablice synchronistyczne:	
I. Matejko i niektórzy współcześni mu malarze polscy	po 580
II. Matejko i niektórzy współcześni mu malarze obcy	przed 581
Przypisy	581
Spis reprodukcji:	
A. W tekście	636
B. Poza tekstem	648
Skorowidz ważniejszych prac Matejki reprodukowanych w tej książce	650
Indeks osób i miejscowości	653
Résumé (w jęz. francuskim)	671

TEGOŻ AUTORA INNE PRACE OSOBNO WYDANE:

- Przegląd treści dziesięciu roczników czasopisma etnograficznego pt. "Lud" (1895—1904)*, Lwów 1907.
- Zbiór Szopek w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium*. Lwów 1909.
- Przyjaciel Słowackiego Wojciech Korneli Stattler* (z 2 repr. na osobnych tablicach). Lwów 1909.
- Przewodnik po Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie* (z 12 repr.). Lwów 1909.
- François Br. Gérard i portret jego pędzla w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie* (z 2 reprodukcjami na osobnych tablicach). Lwów 1910.
- Pamiętki po Słowackim w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie* (z 15 repr. portretów rodzinnych oraz rysunków własnoręcznych Słowackiego na osobnych tabl.). Lwów 1910.
- Album mistrzów dawnych* (z 50 reprodukcji na osobnych tabl.). Lwów 1911.
- Album de l'exposition des maîtres anciens* (avec 50 planches). Léopol 1911.
- Typy ludowe Franciszka Tepy* (z 6 reprodukcji). Lwów 1911.
- January Suchodolski*, korespondencja artysty z lat 1849—1869. Lwów 1911.
- Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie* (z 24 repr. w autotypii podw. na osobnych planszach). Lwów 1912.
- I. P. Jabłońskiego Wspomnienia o Matejce* (wydanie krytyczne z manuskryptu, poprzedzone wstępem), z portretem J. Matejki przez Jabłońskiego w reprodukcji trójbarwnej. Lwów 1912.
- W sprawie Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*. Lwów 1912.
- Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie 1912*. Wydanie drugie, uzupełnione, z 20 repr. w druku trójbarwnym i 85 w autotypii. Lwów 1912 (opr. wspólnie z Wł. Bachowskim).
- Muzea współczesne*. Studium muzeologiczne. (Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój). Kijów 1917.
- Watteau* (z portretem artysty podług obrazu Bouchera). Kraków 1921.
- Wł. Łoziński: Salon i kobieta*. (Z estetyki i dziejów życia towarzyskiego). Rycin 113, z tych 29, po części barwnych, na osobnych tablicach; przygotował do druku i wydał... Lwów 1921.

- Wł. Łoziński: Życie polskie w dawnych wiekach.* 241 rycin, po części barwnych, z tych 24 na os. tabl. Wydanie IV, przejrział, oraz w dziale ilustracyjnym uzupełnił... Lwów 1921.
- Zadania i przedmiot estetyki.* Szkic programu badań. Lwów 1921.
- Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej.* Warszawa 1922.
- Muzea prowincjonalne.* Zasady organizacji. Warszawa 1923.
- Sylwetki portretowe z czasów Stanisława Augusta.* Album 59 sylwetek ze słowem wstępnym St. Wasylewskiego — opracował i wydał... Lwów 1923.
- Ksawery Dunikowski, Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb.* Z 30 rotograviurami i licznymi rycinami w tekście. Lwów-Warszawa 1924.
- Sztuka sylwetkowa, jej historia i estetyka.* Lwów 1924.
- Zbiory Państwowe w Zamku Kr. w Warszawie.* (Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze). Z 35 rycinami. Warszawa 1924.
- Grafika Leona Wyczółkowskiego* (35 reprodukcji w tekście i 3 rotograviury na osobnych tablicach). Kraków 1925.
- Falst, Charakterystyka jego działalności artystycznej w latach 1876—1926.* Z 1 planszą barwną, 1 rotograviurą oraz z 32 reprodukcjami w tekście. Warszawa-Kraków 1926.
- Nieznany cykl Artura Grottgera: Warszawa II.* (Tekst M. Tretera, z 13 rycinami i 7 planszami). Lwów-Warszawa 1926.
- Monografie artystyczne.* T. I—XXII, pod redakcją M. Tretera. Tom VI: Konrad Krzyżanowski. Z 32 reprodukcjami. Warszawa 1926.
- Sztuka polska i polskie życie.* (Dział sztuki na P. W. K. w Poznaniu i Dziesięciolecie 1918—1928). Dwie rotograviury na osobnych tablicach i 95 rycin w tekście. Warszawa 1930.
- La Peinture polonaise contemporaine* (Tendances et groupements), avec 16 similigravures. Paris 1930.
- Die neuere Malerei in Polen.* (Das XIX Jahrhundert: Die Kunst als Faktor des Nationalbewusstseins. Farbe und Empfindung. Form und Rhythmus. Konstruktion und Abstraktion). Mit 6 Abbildungen. Berlin, Leipzig, Prag 1930.
- Samtida Konst i Polen.* Ett urval bilder med inledande text av... (A. B. Malmö Ljustrycksanstalt). Malmö 1930. — Z 231 rotograviurami.
- Rozwój sztuki polskiej 1863—1930.* Sztuka a nastroje pokolenia 1863 r. Grottger. Matejko. Zwycięstwo realizmu. Polski impresjonizm. Forma i rytm. Grafika polska XIX i XX wieku. Rzeźba polska od r. 1863. Architektura polska po roku 1863. Sztuka stosowana i styl polski. Z 160 rycinami w tekście. Warszawa 1932.
- Leon Wyczółkowski.* Dvě stati. Psano pro "Hollar" jako original. Přeložil J. Zdenko Svoboda (I. M. Treter: L. Wyczółkowski, k jeho osmdesátým narozeninám. — II. L. Puget: Ten, jenž si hraje). Z 6 repr. Praha 1932.
- Le décor du théâtre moderne en Pologne.* Avec 12 gravures. Varsovie 1933.
- Teatr a sztuki plastyczne.* Uwagi o scenografii polskiej. 31 reprodukcji w tekście oraz 5 rotograviur, z tych jedna barwna. Warszawa 1933.
- Pawilon Wenecki sztuki polskiej.* Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej. (Fakty - Dokumenty - Opinie). Z 16 ilustr. Kraków-Warszawa 1933.
- Wincenty Drabik.* (Scenograf i człowiek teatru). Z 16 rotograviurami. Kraków-Warszawa 1934.
- Odkłamanie sztuki.* Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji. Przepaść między społeczeństwem a sztuką i zasadniczy zwrot opinii. Stanowisko krytyki włoskiej. Organizacja XIX Biennale. Ekspozycje muzealne polskie a obce. Pawilon polski i sukces naszych artystów. Opinie prasy. Głosy malkontentów a wystawy "TOSSPO". Kraków-Warszawa 1935.

Polnische Kunst. I. Malerei und Bildhauerkunst. II. Graphik. III. Alte Volksholzschnitte. (Dwa wydania). Berlin 1935.

Władysław Skoczylas, maliř a grafik. Přeložil J. Zdenko Svoboda. Z 11 repr. w tekście, 1 na podw. tablicy i z 2 drzeworytami oryg. na osobnych tablicach. Praha 1935.

La pittura polacca contemporanea. Con 60 illustrazioni. Varsavia 1936.

Polish Art: Graphic Art — Textiles (Old Folk-Woodcuts, Modern Graphic Art, Woollen and Linen Textiles). With 16 illustrations. Warsaw 1936.

Twórca scenicznej przestrzeni. I. Rola artysty-plastyka w teatrze. II. Indywidualność twórcza i środki wyrazu. (Os. odb. z dzieła zbiorowego: "Wincenty Drabik 1881—1933", wyd. staraniem Komitetu Uczczenia Pamięci W. Drabika, obejmującego poza tym teksty pióra L. Schillera i Wł. Zawistowskiego oraz 119 repr. rotograwiurów, z czego 17 czterobarwnych). Warszawa 1936.

Estonian Art. Reprinted from "Baltic Countries". Toruń-Gdynia 1936.

Le mouvement artistique en Pologne ("L'Exposition 1937 et les Artistes à Paris". Avec une préface de Jean de Bosschère). Z 3 repr. Paris. 1937.

Polskie malarstwo łowieckie na Międzynarodowej Wystawie w Berlinie. Lwów 1938.

W PRZYGOTOWANIU:

La peinture moderne en Pologne (1894—1938). Ouvrage orné de plus que 300 gravures et de XX planches hors texte, dont 4 en couleurs. Éditions "TOSSPO", Varsovie. — Librairie Polonaise à Paris, 123, Boulevard Saint-Germain, VI-me.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

1712 25 kpd.

S. 61

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

III 15151
L. inw.

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000297897