

HENRYK SŁOCZYŃSKI
Kraków

„EROS W ROZPACZY” CZY SUMIENIE NARODU. *STAŃCZYK NA BALU U KRÓLOWEJ BONY JANA MATEJKI*

Abstract

Henryk Słoczyński: „*Eros in Despair*”. Jan Matejko’s „*Stanczyk on Queen Bona’s Party*”, “Historyka” XXXIX, 2009: 43–66.

The Author discusses very popular interpretations of historical picture by Jan Matejko titled *Eros in Despair*: Jan Matejko’s *Stanczyk on Queen Bona’s Party*. This is one the most known historical picture in Poland associated with extremely reach symbolic meaning. Słoczyński argues that major part of existing interpretations are rather a result of sublimation of Polish history as well as anticipation of the symbolic character of later Matejko’s masterpieces than the opinion based on a correct analysis of the discussed picture

Key words: Jan Matejko, visualization in history, interpretation of historical picture
Słowa kluczowe: Jan Matejko, wizualizacja w historii, interpretacja obrazu historycznego

Namalowany u progu wielkiej kariery *Stanczyk na balu u królowej Bony gdy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* to niewątpliwie szczególna pozycja w ogromnym dorobku Jana Matejki. W obrazie ukończonym w 1862 roku, a wystawionym parę miesięcy później, już po wybuchu powstania styczniowego, artysta ukazał zamyślnego bohatera, który boleśnie przeżywa fakt wskazany w rozbudowanym tytule, kiedy obok dworskie elity oddają się beztroskiej zabawie, nie bacząc, że nad przyszłością ojczyzny zawisły ciemne chmury. Nietrudno było związać wymowę takiej konfrontacji z wróżącą nieszczęście kometą, by odczytać z płótna zapowiedź upadku, do którego prowadzą „winy własne” Polaków. Zwłaszcza z perspektywy nieco późniejszego *Kazania Skargi*, którego bohater piętnuje wady narodowe i zaniedbania polskiej polityki oraz przepowiada złowrogie skutki tego stanu rzeczy, takie przesłanie dzieła mogło się wydać oczywiste. Nic dziwnego zatem, że *Stanczyka* uważano często za pierwszą próbę osądu ojczyściej przeszłości w twórczości malarza-historyka, zapowiedź bądź nawet właściwy początek jego „rozrachunkowego”, „krytycznego” programu, realizowanego przez kilka lat po powstaniu, którego sztandarowym dokonaniem był zwłaszcza *Upadek Polski (Rejtan)*.

Wypada tu zastrzec, że częste stosowanie takich terminów jak „rozrachunek z przeszłością” czy „rewizjonizm historyczny”, bez bliższego określenia czego dotyczy, bywa nieraz mylące, bo przecież desygnowany przez nie krytycyzm z natury rzeczy nie obejmuje ogółu zjawisk czasu przeszłego. Pojęcia te, używane bez konkretyzacji, mogą nieść jakiś sens tylko wtedy, gdy określają odrzucenie bezkrytycznego uwielbienia przeszłości, które stanowi na tyle uznaną normę, że ukazywanie jakichkolwiek istotnych rys na kryształach spuścizny dziejów objęte jest jakąś formą kulturowego zakazu. Można więc uznać zasadność prób wydobywania jakiejś ogólnej postawy „rozrachunkowej” u schyłku romantyzmu, kiedy siła swoistego imperatywu apologii dziejów narodu powodowała, że każdy wyraźniejszy głos krytyczny, nawet jeśli był daleki od radykalizmu, mógł się jawić jako wyraz dążeń do burzenia jego ideowych fundamentów. Nie należy jednak takiej kontestacji utożsamiać z intuicyjnym odczuwaniem ciężenia przeszłości, postrzeganej jako obszar kumulacji nieodgadzionych i groźnych sił, z postawą bezradnego załamania rąk nad fatalizmem dziejowych przeznaczeń.

Tego rodzaju percepcję przeszłości miał na uwadze — jak się wydaje — nieobciążony polską tradycją patrzenia na Matejkę, niemiecki badacz Christoph Heilmann, który w lakonicznym spostrzeżeniu łączył ze *Stańczykiem* motyw bohatera szukającego „właściwej drogi życia [...] wzbogacony o brzemie, jakie stanowi historia i jej nieuchronny tok”¹. Idąc tym tropem warto postawić pytanie: czy istnieją podstawy, by nie kontentując się tego typu ogólną formułą, upatrywać w obrazie Matejki konkretnych problemów historii narodowej? W poszukiwaniu odpowiedzi warto odwołać się do prostego zestawienia *Stańczyka* ze *Skargą*, gdzie twórca wyraźnie usiłował sprecyzować charakter zła przeszłości i określić jego społeczną topografię w ówczesnej Polsce². To stanowi o rozrachunkowej tendencji dzieła, a tego właśnie brak w *Stańczyku*, gdzie ci, przeciw którym mają się kierować wyrzuty błazna, stanowią anonimowy i pod względem społecznym nieokreślony tłum. Ogólnikowość materii obrazu nie pozwala wpisać go w spory wokół dziejów Polski, prowadzone w tamtej epoce (czy też kiedykolwiek). Brak podstaw, by sądzić, że artysta chciał napiętnować obojętność na sprawy publiczne i kastowy egoizm elity arystokratycznej bardziej niż niezdolność do ogarnięcia spraw państwa i syte samozadowolenie „narodu szlacheckiego”, sięgającego po pełnię przywilejów. W pierwszym przypadku wymowa obrazu byłaby w planie ogólnym bliska ideom Lelewela (z zastrzeżeniem, że ten, demonizując rolę obcego „duchowi narodu” czynnika arystokratycznego, nie dostrzegł jeszcze zagrożenia z tej strony w początku XVI w.). Przyjmując drugą możliwość, należałoby mówić o związku z krystalizującą się wówczas koncepcją Szujskiego, z którym Matejko był zresztą blisko zaprzyjaźniony i który znacząco oddziałał na szereg jego późniejszych kompozycji.

¹ Ch. Heilmann, *Monachium i nowe malarstwo historyczne około lat 1840/1850*, [w:] *Wokół Matejki*, Kraków 1994, s. 42.

² Świetna interpretacja Jarosława Krawczyka (*Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 83–118) nie wyczerpała jednak bogactwa treści dzieła; próba jej uzupełnienia zob. H. M. Słoczyński, *Jan Matejko*, Kraków 2005, s. 25–26.

Konstatację, że w *Stańczyku* brakuje minimum diagnozy sytuacji historycznej, wskazania sił, których rola została poddana ocenie (co jest niezbędne, by można mówić o polemicznym ostrzu, o intencji rozrachunkowej w ścisłym sensie), wypierają rezultaty dotychczasowych badań. Żadnemu z komentatorów nie udało się — co zostanie niżej pokazane — rzetelnie udokumentować w materii obrazu jakiejś bogatszej treści, co jednak wielu spośród nich nie przeszkodziło głosić, że krytyka artysty ma wyraźny wektor. Sądy, przeciw jakim grupom czy zjawiskom miała się ona kierować, były zróżnicowane, ale zgodnie przypisywano ciągłość historyczną czy powtarzalność domniemanego jej przedmiotu. Wskazywano, że to, co zostało napiętnowane w epoce opisanego w tytule zdarzenia, miało odpowiednik w czasie powstania dzieła, a zatem głos malarza wpisał się w palące sprawy współczesne. Późniejsza niebywała popularność twórczości Matejki i stempel wzorcowego patriotyzmu generowały pokusę, by przedstawiać twórcę, nierzadko traktowanego jak wieszcz narodu, jako rzekomego prekursora czy zwolennika określonych racji politycznych. Wśród jego licznych i trudnych do jednoznacznego odczytania dzieł przedstawiciele różnych orientacji potrafili znaleźć coś dla siebie, dokonując nieraz rażących symplifikacji i dowodząc „umiejętności” niedostrzegania ich rozbudowanej treści i złożoności przekazu.

Oba wskazane wcześniej potencjalne warianty odniesienia *Stańczyka* do problematyki XVI wieku miały w ideowo-politycznej rzeczywistości drugiej połowy XIX wieku nader aktualną wymowę. Spektrum możliwości posłużenia się potencjałem dzieła w celach ideologicznych było jednak (rzecz jasna) szersze, a dochodzące z czasem do głosu, nowe perspektywy ideologiczne kusily do przypisywania artyście postaw, o jakich mu się nie śniło. Aby uprawdopodobnić takie czy inne przesłanie nie wystarczyła jego nazbyt zdawkowa treść, pozostawało więc imputowanie jej w drodze odwoływania się do pośrednich przesłanek. Przesłanie obrazu preparowano więc, czerpiąc z późniejszej twórczości Matejki oraz świadectw biograficznych, przy czym źródła te traktowane były z uderzającą dowolnością. A przy tym nawet tej nieskomplikowanej treści obrazu nie potrafiono odsłonić na podstawie źródeł, co nie byłoby wcale trudne, gdyby tylko badaczom naprawdę o to chodziło.

Najlepiej ilustruje to fakt, że bodaj nikt nie odwołał się do źródłowego pierwowzoru wyobrażonej sceny: do anegdoty, którą w swej kronice — szczególnie przez Matejkę ulubionej — zapisał Marcin Bielski. Istnienia tego przekazu nie trzeba było domyślać się ani też odkrywać dzięki szczególnej erudycji. Mówi o tym (choć nie podając treści i nie precyzując, o którą kronikę chodziło) relacja Izydora Jabłońskiego, przyjaciela artysty i najbliższego świadka jego ówczesnych malarskich poczynań. Według anegdoty błazen odarty z szat przez jakichś opryszków poskarżył się królowi, a gdy ten wyraził ubolewanie, miał odpowiedzieć: „Barziej królu ciebie drażni niż mnie. Anoć wydarło Smoleńsk, a przecię milczysz”. Przywołanie utraty kresowej twierdzy w tytule obrazu dowodzi bezdyskusyjnie jego związku z tym przekazem. Co ciekawe, opis właśnie tego wydarzenia autor kroniki skomentował sentencją: „Jakoż to Stańczyk był błazen osobliwy”³, która ogólnie odpowiada statusowi

³ M. Bielski, *Kronika*, t. II, Sanok 1856, s. 1061; por. J. Krzyżanowski, *Błazen starego króla*, w tegoż: *W wieku Reja i Stańczyka*, Warszawa 1958, s. 339.

tej postaci w twórczości autora *Holdu Pruskiego*. Próba „rozrachunkowego” odczytania *Stańczyka* w kontekście cytowanego źródła winna byłaby uznać bohatera za jednostkę bardziej świadomą zagrożenia interesu publicznego niż koronowany sterownik nawy państwa, który nie potrafił zdobyć się na stosowną odpowiedź na akt ekspansji wroga. Ostrze krytyki kierowałoby się więc — czy to wyłącznie, czy tylko przede wszystkim — przeciw królowi.

Trudno orzekać, czy badacze upatrujący w kompozycji ideologiczne ostrze nie wykorzystali takiej możliwości przypisania jej szerszego spektrum znaczeniowego z powodu niedostatku erudycji, czy raczej dlatego, że traciłaby wtedy narzucaną jej wyrazistość. Nie chodzi jedynie o to, że *Stańczyk* okazałby się wtedy mniej przydatny do perswazji w duchu tej czy innej doktryny. Ważne jest też to, że zauważywszy tak nietypowy (zarówno w relacji do obiegowych poglądów, jak i kontekście późniejszych dzieł artysty), skierowany przeciw Zygmuntowi I aspekt krytyki, należałoby podjąć próbę jakiegoś wyjaśnienia. Trudno byłoby wtedy uniknąć pytania: czy być może twórca nie potrafił wypowiedzieć się precyzyjnie środkami malarskimi, albo też nie miał jeszcze wtedy ustalonych przekonań historycznych w stosownym zakresie? A jeśli to drugie, to: czy rzeczywiście u genezy obrazu stał jego zamiar rozrachunku z ojczystą przeszłością? Może zatem Matejko nie próbował skonkretyzować przedmiotu krytyki, gdyż nie było to dla niego najważniejsze, może w obrazie chodziło w istocie o coś innego, a wymiar historyczny był kwestią wtórną i pełnił jedynie rolę kostiumu i anegdoty?

Wskazane wątpliwości powodują, że tym większej wagi nabiera weryfikacja intencji artysty poza samą twórczością — w jego biografii. Problem koherencji „rozrachunkowej” interpretacji obrazu z przeżyciami, dążeniami i przekonaniami twórcy w okresie jego malowania zyskuje rangę podstawową, skoro wgląd w dobrze poświadczoną materię biograficzną ujawnia fakty, których nie sposób pogodzić z takim odczytaniem dzieła. Forsowanie tezy o tak czy inaczej skierowanym ostrzu „rozrachunkowym” łączy się z ignorowaniem czy wręcz fałszowaniem wymowy świadectw życia artysty w tym czasie. Nie ma w nich jakichkolwiek przesłanek, by twierdzić, że Matejko przeżywał wtedy dojmująco sprawy ojczyzny, skąd miała płynąć inspiracja do rewizji dziejów narodowych. Są natomiast jednoznaczne dowody, że był bez reszty pochłonięty nieodwzajemnionym uczuciem do Teodory Giebułtowskiej, „zarznięty już wtedy po krtań w swojej przyszłej”, jak to niezbyt elegancko ujął jego przyjaciel i naczynny świadek spowodowanej tym frustracji⁴. Nasuwa się przeto pytanie: jaki wpływ miała ta sprawa, absorbująca wówczas bez reszty artystę, na najważniejsze z dzieł, które stworzył w owym okresie?

Stanisław Tarnowski napisał po latach, że po *Stańczyku* artysta stworzył „obrazy większe, świetniejsze, sławniejsze. Piękniejszych i głębszych nie było”. Jeśli nawet uznać ten sąd za przesadny, należy przyznać, że wyobrażenie wewnętrznej rozterki bohatera, jego głębokiego smutku, zachowało i dzisiaj siłę wzruszania widza. Tarnowski uznał także, że choć przełom w twórczości Matejki stanowiło *Kazanie*

⁴ I. Jabłoński Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 44.

Skargi, to *Stańczyk* był jego „przedświtem”, zapowiedzią rozbudowanej później krytyki anarchicznego dziedzictwa Rzeczypospolitej. Sugerował, że bohater obrazu ucieleśnia sumienie narodu, że artysta włożył weń „te wszystkie złe przecucia, które dręczyły mądrych w XVI wieku”, ich trafne, choć mgliste obawy, że Polska zmierza ku „przepaści nieszczęścia”. Autor z jednej strony nie krył odczucia, że przesłanie obrazu jest niejasne, ale w podsumowaniu nie zawahał się napisać, że „na *Stańczyku* mogliśmy się poznać wtedy dopiero, kiedy po roku 1863 zaczęliśmy tak rozmyślać i tak się bać o przyszłość, jak on”⁵. Przekonanie, że bohater obrazu, przeciwstawiany „lekkiej bezmyślnej rzeszy”, wyraża troski artysty, zwłaszcza w kontekście sugestii, że młody malarz miał być z góry pewien wyniku powstania⁶, zda się implikować niewypowiedzianą wprost ocenę. Ta „bezmyślna rzesza” miała oznaczać niechybnie ogół Polaków, którzy w bezrozumnym, egzaltowanym patriotyzmie doprowadzili do tragicznej w skutkach walki orężnej. Tak to refleksje wokół obrazu posłużyły Tarnowskiemu do usytuowania *Stańczyka* na gruncie potępienia *liberum conspiro* i wręcz do sugestii, że Matejko wyprzedził Szujskiego, dzięki któremu hasło to miało w parę lat po powstaniu zyskać wielki rozgłos.

Refleksje Tarnowskiego kierowały odczytanie obrazu na drogę ryzykowną, by nie powiedzieć — karkołomną. „Bezmyślne” jest tu postępowanie bliżej nieokreślonych kręgów w XVI stuleciu, ignorujących rodzące się zagrożenie państwa, i „bezmyślna” jest także postawa znacznej części społeczeństwa na początku lat 60. XIX wieku, która usiłowała wymusić koncesje zaborczej władzy na drodze pokojowych manifestacji, nie dostrzegając groźby, że logika wypadków doprowadzi do walki z góry skazanej na klęskę i do bezmiaru nieszczęść. Ale są to przecież na tyle różne rodzaje „bezmyślności”, że nie sposób sprowadzać ich do wspólnego mianownika. Fakt, że pierwsza oznaczała patriotyczną obojętność, zaś druga — patriotyczną egzaltację, tworzy zasadniczą różnicę, nawet jeśli w obu przypadkach konsekwencje byłyby negatywne (choć i tu wszelkie porównania są ryzykowne). Logika tego wywodu prowadzi do wniosku, że Matejko piętnował nadmiar patriotycznego zapału, przypominając oplakane skutki patriotycznej obojętności; z propozycjami Tarnowskiego trudno się zatem zgodzić.

Fakt, że związek idei *Stańczyka* z potępieniem *liberum conspiro* autor wskazał w formie mglistej aluzji dowodzi, że był świadom delikatności materii. Tarnowski nie był też chyba dogłębnie przekonany o trafności swej interpretacji w duchu „patriotycznego bólu” i empatii „najczarniejszej trwogi” elity intelektualnej XVI wieku o los Polski. Wygląda wręcz na to, że rozważał potraktowanie bolesnej zadumy bohatera obrazu również w jakiejś mierze jako wyrazu osobistych rozterek artysty. Wydobył bowiem ich wymowne świadectwa, którymi były wypełnione ówczesne listy Matejki, i zauważył, że brak tam właściwie śladów zainteresowania rozwojem sytuacji politycznej, która pochłaniała wówczas opinię publiczną. Jednak mimo to i mimo

⁵ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 63–67.

⁶ *Ibidem*, s. 62–63.

sposrzeżenia, że Stańczyk jest *alter ego* artysty⁷, autor ostatecznie nie dostrzegł w twarzy bohatera — będącej zarazem obliczem twórcy — innych cierpień niż wynikających z postawy Polaka-patrioty. Odnosi się wrażenie, że znaczenie czynnika prywatnej motywacji Matejki Tarnowski starał się świadomie pomniejszyć, ale i tak wyróżnia się pozytywnie na tle następców, całkowicie ignorujących takie przesłanki.

Tadeusz Sinko próbował ćwierć wieku później odpowiedzieć na pytanie: dlaczego właśnie postać Stańczyka stała się wyrazicielem odczuć malarza? Nie podzielał już wątpliwości Tarnowskiego i uznał jednoznacznie, że Matejko w obraz z 1862 roku „włożył wszystkie swe narodowe troski i obawy” — o osobistych nawet nie wspominając⁸. Nie sposób dociec, na ile pominięcie tego czynnika wynikało z presji mitu Matejki, narodowego herosa, któremu wedle standardów patriotycznej poprawności wręcz nie wypadało wyrażać w twórczości uczuć ze sfery prywatnej (a chyba nawet w ogóle ich posiadać). Nie da się tego określić również w przypadku innych autorów piszących o obrazie, wolno jednak sądzić, że generalnie właśnie tego typu wymogi wpływały na pomijanie w literaturze możliwości zasadniczego ukonstytuowania idei obrazu przez czynnik intymnych odczuć i przeżyć twórcy. Matejkę jeszcze za życia zaliczono do narodowego panteonu, stał się on monumentem z brązu, tym, dla kogo nic prócz dobra ojczyzny nie ma znaczenia. Odmawiano mu nawet niekiedy prawa do ujawnienia trywialnego fizycznego cierpienia, poprzedzającego moment śmierci, oraz do troski o dzieci w jej obliczu, stosownie preparując obraz ostatnich chwil życia⁹. Nie dziwi więc skrzętne ukrywanie faktu, że w wypełnionym przez dramatyczne wydarzenia 1863 roku zdecydował się ostatecznie dać pierwszeństwo sprawom osobistym. Żadne z biograficznych opracowań nie wspomina o tym, że całe tragiczne powstańcze lato Matejko spędził na długich wakacjach z ukochaną, w bezpiecznej odległości od świsających kul i szczęku oręża.

Wydane w ostatnim roku istnienia II Rzeczypospolitej monumentalne dzieło Mieczysława Tretera ukazało Matejkę w kategoriach ideału obozu legionowego, jako bez mała prekursora Piłsudskiego — kogoś, kto swym dziełem pragnął pobudzić naród do walki, uratować go przed pograżeniem się w toni obojętności i pogodzeniem się z niewolą¹⁰. Ta idea przewodnia określiła odczytanie *Stańczyka*: podobnie jak u Sinki, do którego odwoływał się autor, artysta miał niejako wcielić w postać bohatera „swoją własną duszę i własne swoje troski patriotyczne” — o innych znów się nie

⁷ Biograf pisał, że Matejko dał bohaterowi „całą swoją duszę”, chociaż nie zauważył, że obraz jest autoportretem; stwierdził zaś, że jest nim postać Stańczyka w *Holdzie Pruskim* (S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 63). Fakt, że Stańczyk był autoportretem „do lustra robionym”, jak pisał Jabłoński, nie budzi żadnych wątpliwości. Tarnowski zapewne znał długo nie eksponowany obraz jedynie z nienajlepszych reprodukcji. To zaś, że Stańczyk w *Holdzie* jest także autoportretem, nie jest wcale oczywiste, por. J. Krawczyk, *op. cit.*, s. 83; H. M. Słoczyński, „*Hold Pruski*” *Jana Matejki*, [w:] *Czas i wyobraźnia*, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1996, s. 232.

⁸ T. Sinko, *Genealogia Stańczyka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 27, s. 425. Warto zaznaczyć, że według autora postać Stańczyka wyraża skumulowany „żał do przeszłości, za to, że pozwoliła upaść zamkowi”, tj. wielkości narodu, Sinko nie odwoływał się zaś do kategorii „rozrachunku”.

⁹ J. Krawczyk, *op. cit.*, s. 11–12.

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

wspomina¹¹. Takie przesłanie nie zostało jednak uzasadnione pogłębioną analizą obrazu, miała ją zaś zastąpić teza, że wyrażał on kongenialnie ideę *Króla Zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego. Treter, idąc za intuicjami Sinki i Józefa Tretiaka, nie próbował tej tezy racjonalnie uzasadnić, ale przedstawivszy obszernie fragmenty noweli, uznał na koniec bez konkretyzującego komentarza, że wyjaśnienie genezy obrazu rysuje się w ich świetle w sposób oczywisty. Pytał retorycznie:

Czy słowa takie nie musiały głęboko wzruszyć Matejkę, a nawet wstrząsnąć jego psychiką? Czy wyjaśnienie genezy *Stańczyka* jakie dają nam nawet te urywki, nie jest zarazem określeniem stanowiska Matejki wobec dziejowej polskiej przeszłości, wiary w jego patriotyczną misję, jego opętania miłością Ojczyzny?¹²

Bezspornie zarysowany w *Królu Zamczyska* zrąb swoistego programu ochrony ruin świetnego niegdyś zamku ojczystych dziejów, nadania im siłą wyobraźni kształtu ideału, by uratować zawartą w przeszłości esencję narodu i jego wiarę, by doprowadzić do odrodzenia ze zdrowego korzenia przeszłości w kształcie bez skazy, można odnosić do ogółu dążeń i działań Matejki. Z tego jednak nie musi wcale wynikać, by założenia takie stały także u źródeł *Stańczyka*. Bynajmniej nie przesądza tego fakt, że bohaterowi noweli, obląkanemu Machnickiemu, pojawiała się widmo błazna Jagiellonów, że on sam w jednej ze scen ukazał się w stosownym dla tej profesji kostiumie, że przez otoczenie był uważany za wariata. Tylko opierając się na wyczerpujących analizach i konkretnych zestawieniach porównawczych można by określić zakres zbieżności przesłania obu tych dzieł, ale tego nie dokonali Sinko i Treter, ani też następni badacze.

Z nie mniej wyraźną intencją, a bardziej bezceremonialnie ferował sądy i dokonywał kwalifikacji dzieła jeden z głównych promotorów stalinowskiej „humanistyki” w powojennej Polsce, Kazimierz Wyka. Treścią *Stańczyka* nie zajął się wcale, co nie przeszkadzało mu posługiwać się jego przykładem jako jedną z ważniejszych ilustracji swych tez. Stwierdził, że dzieło to — obok *Skargi* i *Rejtana* — pozwala „wyraźnie” uznać Matejkę za „reprezentanta galicyjskiego drobnomieszczaństwa i jego krytycyzmu wobec politycznego i historycznego prymatu szlachty”¹³. Sąd o obrazie został więc wpisany w całkowicie fałszywą tezę, że to nieokreślone bliżej w historycznych realiach, za to zgodne z marksistowskim schematem walki klasowej „drobnomieszczaństwo” było wówczas społeczną dźwignią prób krytycznego przewartościowania dziejów Polski. Szkoda tu miejsca, by dowodzić rzecz od półtora wieku oczywistą, że to Szujski, ideowy przywódca ugrupowania, nieco później nazwanego „stańczykami”, które Wyka bez wnikania w niuanse uznał za reprezentację broniącego swych pozycji obozu feudalnej reakcji, tworzył wówczas podwaliny krytycznej oceny przeszłości.

Ważnym elementem rozrachunkowego projektu młodego historyka — a jeśli idzie o potencjał oddziaływania na sprawy aktualne, zapewne najważniejszym — była kry-

¹¹ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów–Warszawa 1939, s. 193.

¹² Ibidem, s. 202.

¹³ K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953, s. 25.

tyka egoistycznego zmonopolizowania państwa przez szlachtę. Można to uznać za paradoks, ale krytyka napotkała na zdecydowany opór kręgów demokratycznych, które można zasadnie uznać za reprezentację „drobnomieszczaństwa”. Kręgi te opierały swą wizję przyszłej Polski na recepcji Lelewelowskiej interpretacji historii, odwołującej się do odwiecznego „ducha gminowładczego”. Traktowanie dawnej Rzeczypospolitej jako upostaciowania owego „ducha” wykluczało możliwość zasadniczej krytyki ustroju oraz postawy ogółu „ludu szlacheckiego”. Logika syntezy Lelewela czyniła zaś tyle możliwy, co konieczny, gwałtowny atak na dążenia i rolę arystokracji; to właśnie ją, a nie cały uprzywilejowany i rządzący stan, obarczono odpowiedzialnością za wadliwy układ społeczny i katastrofę państwa. Ograniczona tu do paru zdań refleksja o istocie ówczesnych sporów o przyszłość Polski i ich związku z odczytaniem tradycji, musi rzecz jasna upraszczać problem. Ale nie chodzi tu przecież o jego względnie pełny obraz, lecz tylko o wskazanie faktu, że z perspektywy marksisty sytuacja, w której elity reprezentujące kręgi zachowawcze inicjują radykalne przewartościowanie dziedzictwa, stanowi ideologiczny skandal, któremu nie wolno przyznać prawa obywatelstwa. W zderzeniu dogmatu z niepokorną rzeczywistością ta ostatnia nie miała szans: stworzony przez Wykę opis kontekstu społeczno-politycznego, w którym pojawił się program Matejki, wyrażony jakoby w *Stańczyku*, niewiele miał wspólnego z sytuacją na ziemiach polskich w trzeciej ćwierci XIX wieku.

Wyka uznał obraz Matejki za oczywisty wyraz krytycznej oceny przeszłości, w ogóle nie odnosząc się, jak wspomniano, do tego, co malarz na nim przedstawił, natomiast słuszności takiego odczytania dzieła miało pośrednio dowodzić twierdzenie, iż artystę zwalczali przedstawiciele kręgów konserwatywnych, co oznaczało, że jego wizja przeszłości była dla nich niewygodna. Tu jednak autor uciekł się do oczywistych kłamstw; tak bowiem trzeba nazwać twierdzenie, że kariera Matejki „już przed rokiem 1860 posuwała się wśród utarczek osobistych z Siemieńskim [...], wyrazicielem oficjalnego smaku krakowskich salonów arystokratycznych”. Otóż żadnych „utarczek” tam nie było, sądy publicyści „Czasu” zawierały początkowo uwagi krytyczne, w pełni zresztą trafne, ale bardzo wcześnie docenił on wyjątkowy talent Matejki, a sam zainteresowany cenił jego opinie¹⁴. Oceniając zaś *Stańczyka*, Siemieński wprawdzie zauważył, że twórca zda się piętnować „wyższe jakieś stany”, bawiące się beztrzesko „kiedy ojczyzna szwank ponosi”, jednak zamiast potępić go za to z przyczyn klasowych, jak wedle Wyki być powinno, nie przeszkodziło mu to ocenić, że „artysta o doskonałość trąca”. Następnym zaś obrazem, *Skargę*, którego rozrachunkowy charakter rzecz jasna rozumiał, entuzjastycznie podsumował słynnym werdyktem, że „historia Polski ma już swego malarza”.

Opinia o „mieszczańskiej”, „postępowej” krytyce przeszłości i feudalno-arystokratycznym, „wstecznym” sprzeciwie wobec niej, to stalowe, stalinowskie wędzidła dogmatu, które prowadzą Wykę po problematyce politycznej i ideowej, współtworzącej kontekst początków historiozoficznej twórczości Matejki. Pełni również rolę końskich okularów, co pokazuje znakomicie potraktowanie *Rejtana*. Autor nie za-

¹⁴ I. Jabłoński, *op. cit.*, s. 47.

uważał, że sprzeciw wobec obrazu wyrażały szerokie kręgi opinii, ani tego, jak liczni krytycy, zgromadzeni pod sztandarowym hasłem „policzkować trupa matki [ojczyzny] nie godzi się” (w tym sam autor tego hasła, Kraszewski), bliżsi byli demokratycznej i „postępowej” stronie niż zachowawczej. Nie wspomniał także, że niewątpliwym inspiratorem oraz nader przychylnym komentatorem obrazu był rzekomy rzecznik arystokracji, bliski przyjaciel malarza — Szujski¹⁵. Przemilczał zresztą w ogóle, że już na kilka lat przed powstaniem przyszedł historyk postulował rewizję romantycznej apologii dziejów ojczystych, zaś jego późniejsze poglądy skwitował lekceważącą i zacierającą ich istotę wzmianką o „pozornym oskarżeniu przeszłości” przez stańczyków¹⁶.

Teza, że „koncepcja Stańczyka” była wyrazem negatywnego stosunku Matejki do szlacheckiej przeszłości narodu miała dla Wyki status aksjomatu i swoistej miary zarazem. Pisał na przykład o Unii Lubelskiej, że:

... nie ma wśród zebranych osoby Stańczyka, lecz jego duch krytyczny kładzie się bólem wyjątkowo dotkliwym na zadumanych twarzach wszystkich uczestników podniosłej sceny.¹⁷

Autor jednak stanął przed problemem, jak ów symbol krytycyzmu historycznego znalazł się na sztandarze ugrupowania rzekomo wrogiego takiemu krytycyzmowi, dlatego z inicjatywy Szujskiego posłużono się nim w *Tece Stańczyka*. I tu okazało się, że nastąpiło bezprawne jego zawłaszczenie wraz z podstępą podmianą znaczenia. Wyka, jeden z głównych rzeczników reinterpretacji polskiej kultury w duchu stalinowskiej „nowej wiary”, mnożył oskarżenia o „transplantację Stańczyka do cudzego ogrodu, przemycenie postaci Stańczyka, o włamanie literackie do zasobu symbolów polityczno-historycznych, będących własnością demokratów”. W rezultacie na drodze tych perfidnych manipulacji z tego ideowego skarbu demokratów uczyniono „symbol mądrości politycznej i oportunistu”¹⁸. Jednak tego, kto by oczekiwał przedstawienia wyjaśnień, dlatego bohatera obrazu Matejki należy uważać za symbol demokratyczny, czekał zawód. Cały wywód Wyki wokół *Stańczyka* opiera się na dogmatycznym założeniu ścisłego *iunctim* między postawą demokratyczną a krytyką szlacheckiej przeszłości. Jego niewyeksplikowana, ale dobrze widoczna logika przedstawia się następująco: skoro „obóz” arystokratyczno-konserwatywny, wrogi krytycznej ocenie przeszłości, potępił obraz i utrudniał karierę młodego twórcy, to jest to najlepszy dowód intencji rozrachunkowej. Tym samym musiało ono być przejawem przekonań demokratycznych artysty, te zresztą były niezbędnym warunkiem podjęcia idei rozrachunku. Jeśli uwzględnić, że Wyka stawiał znak równości między środowiskami skrajnie zachowawczymi a „stańczykami”, to wszystkie składniki jego rozumowania były fałszywe.

¹⁵ Szujski napisał zarówno objaśnienie (*Obraz Jana Matejki „Upadek Polski”*) jak i recenzję dzieła w *Kronice Literackiej* „Przeglądu Polskiego”; zob. J. Szujski, *Dzieła*, seria I, t. 7, Kraków 1889, s. 120–122, 115–118.

¹⁶ K. Wyka, *op. cit.*, s. 55.

¹⁷ *Ibidem*, s. 28, 54.

¹⁸ *Ibidem*, s. 55–56.

Swoistym substytutem argumentacji w kwestii demokratyzmu Matejki i jego bohatera miało być nawiązanie do tezy o zainspirowaniu obrazu przez *Króla Zameczyska*. Autor noweli mógł uchodzić według ówczesnych polskich standardów za demokratę wręcz wzorcowego, tyle tylko, że w pojawiającym się bohaterowi powieści widmie Stańczyka trudno odnaleźć jakiś rys partyjnych sympatii. Co więcej, przesłanie utworu, ideę ochrony korzenia tradycji, by wyhodować z niego roślinę przyszłości, nie sposób uznać za specyficznie demokratyczne. Idea ta może oczywiście sprawie demokracji służyć — pod warunkiem, że tę uzna się za istotę dziedzictwa i zadekretuje konieczność jego kontynuacji, jak to czynili leleweliści. Jednak w *Królu Zameczyska* takie myśli nie zostały wprost wyrażone, choć niewątpliwie Goszczyński w jakimś stopniu je podzielał. Zapewne hasło: „pilnuj korzenia, tam życie, należy uznać za wyraz demokratycznej wiary, że tylko przez lud zdoła się Polska odrodzić”¹⁹. Demokratyczny akcent dzieła stanowi ocena Machnickiego, że gdyby każdy z obojętnych na los ojczyzny obywateli był takim wariatem jak on, to „wkrótce powstałby jeden ogromny, nieśmiertelny król-miliony”²⁰. Słowa te są zapewne dla przesłania noweli istotne, ale nie ma podstawy, by uznać, że niemająca z nimi bezpośredniego związku postać Stańczyka mogła być czy to pomyślana przez autora, czy uznana przez czytelników za symbol demokratów. Gdyby nawet tak miało być, nie stanowiłoby to jeszcze dowodu, że demokratyczne przesłanie należy łączyć z bohaterem obrazu Matejki.

Wracając do demagogicznych oskarżeń o „kradzież” Stańczyka, trzeba podkreślić, że przed obrazem Matejki postać tę czytelnicy znali nie tylko dzięki *Królowi Zameczyska*. Stańczyk był także bohaterem powieści *Jan z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicza i *Stańczykowa kronika* Józefa Ignacego Kraszewskiego, zaś publikacje takich poszukiwaczy dawności jak Ambroży Grabowski czy Kazimierz W. Wójcicki upowszechniły związane z nim anegdoty. Był więc postacią znaną, w dodatku jako ktoś, kogo nawet w tak pośredni sposób jak u Goszczyńskiego z ideałami demokratycznymi nie dało się kojarzyć. A przynajmniej kojarzyć pozytywnie, bowiem w powieści Niemcewicza wystąpił jako krytyk demokracji szlacheckiej. Autor kazał mu wypowiedzieć kwestię:

... nie lubię pychy przewodzeń i rozwiązłej swywoli, bo te prędzej czy później rozszarpanie i jarmo włożą na karki nasze.

Błazen zapowiada także proroczo, że:

... za najmniejszą burzą cały okręt przewróci się do góry nogami [!] i winnych i niewinnych pograży w bezdennych otchłaniach swoich [!] a wtenczas za swawolę zapłacimy niewolą.²¹

Niemcewicz wyznaczył zatem Stańczykowi rolę Skargi²², a jeśli by zakładać obecność idei rozrachunku historycznego w obrazie Matejki, to taka jego treść, jaką wy-

¹⁹ J. Tretiak, *Wstęp* do: S. Goszczyński, *Król Zameczyska*, Kraków 1922, s. 28.

²⁰ S. Goszczyński, *Król Zameczyska*, oprac. M. Ingot, Wrocław–Kraków, 1961, s. 81.

²¹ J. U. Niemcewicz, *Jan z Tęczyna*, Sanok 1855, s. 17–18.

²² J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 370.

raża *Jan z Tęczyna*, byłaby najbardziej prawdopodobna. Wolno też sądzić, że artysta znał powieść Niemcewicza, choć nie ma bezpośredniego dowodu (tak jak zresztą brak takiego dowodu w odniesieniu do *Króla Zameczyska*). W obu przypadkach domniemania te oparte są na przesłankach tej samej natury: jeśli o oddziaływaniu noweli Goszczyńskiego ma świadczyć zainteresowanie artysty ruinami Odrzykononia, to sentyment do ruin Tęczynka, gniazda rodowego tytułowego bohatera powieści Niemcewicza, mógłby świadczyć analogicznie²³.

Przedstawione fakty stawiają we właściwym świetle wydany przez Wykę wyrok na Szujskiego za rzekomą kradzież. Apelacja musi doprowadzić do jego uchylenia: skazany nie popełnił przestępstwa, bo zgłaszanie pretensji do demokratycznej własności przekracza tu granicę absurdu. Za to samozwańczy oskarżyciel i sędzia w jednej osobie jeśli nie dopuścił się ewidentnych nadużyć, to wykazał zadziwiającą niekompetencję. Trudno jednak przypuszczać, by tak wytrawny znawca literatury mógł nie wiedzieć o kreacji błazna Jagiellonów w *Janie z Tęczyna*. Powinien także wiedzieć, że Szujski, idąc w ślad za Rejem i Niemcewiczem, jeszcze przed powstaniem obrazu Matejki, umieścił Stańczyka wśród wybitnych postaci epoki, znanych z politycznej bystrości i troski o sprawy publiczne, takich jak m.in. Modrzewski, Górnicki, Skarga²⁴. Wyce poświęcono tyle uwagi, by pokazać zarys piramidalnej konstrukcji dowolnych domysłów i ewidentnych fałszów, zbudowanej na fundamencie zadekretowania określonej, „słusznej” ideologii historycznej obrazu. Casus ten jest zarazem wymowną egzemplifikacją problemu mylących formuł typu „rozrachunek z przeszłością” czy „krytycyzm historyczny”, których użycie bez określenia przedmiotu upraszcza złożone kwestie. Z wywodu partyjnego autora logicznie wynika, że powieść Goszczyńskiego — prawdziwy hymn na cześć ojczystej przeszłości — inspirowała obraz, będący jakoby wyrazem ostrego krytycyzmu wobec teje.

Rozdzwięk między biografią Matejki a upowszechnioną interpretacją *Stańczyka* był jednak na tyle wyraźny, że u badacza bardziej wnikliwego i zdolnego do wyjścia poza schematy musiał obudzić wątpliwości. W rozważaniach Mieczysława Porębskiego wśród przesłanek powstania obrazu pojawiają się obok zaabsorbowania artysty sprawami ojczyzny, która „cierpi i walczy”, także jego perypetie miłosne. „W świecie wewnętrznym artysty dąsy panny Teodory znaczyły z pewnością wiele” — pisał autor. Zarazem użyte sformułowanie, sprowadzające całą sprawę do „dąsów” rozkapryszonej panny, wygląda na świadomy zabieg, mający deprecjonować jej wagę. Porębski kwestionował poniekąd autentyczność cierpienia Matejki, wątpiąc, czy „spowiadał się rzeczywiście swoimi własnymi słowami” w ówczesnych listach i pytając czy to „nie przemawia przypadkiem Gustaw z IV części *Dziadów*. Gustaw, który już wie, że będzie Konradem, ale nie wie jeszcze jak i na jak długo”²⁵. Fragment jednego z tych listów, głoszący, że przyszłe obrazy „wirywane dziwnej duszy

²³ Tęczynek był jednym z tych miejsc, które artysta szczególnie lubił i często odwiedzał w młodości (J a b ł o ń s k i, *op. cit.*, s. 44). Później był to cel wycieczek uczniów SSP, organizowanych przez dyrektora Matejkę.

²⁴ J. S z u j s k i, *Portrety przez Nie-Van-Dyka, Dzieła*, seria III, t. 1, Kraków 1885, s. 6–7.

²⁵ M. P o r ę b s k i, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 147.

mojej, będą smakiem (!) przypominające zapach (!) krwi”, kryje zdaniem badacza „spóźniony, wtórny program romantyczny”. Program ów miał się opierać na niejasnym wyobrażeniu „zmagania się sił, przeznaczeń” i był pozbawiony widzenia „konkretnych przyczyn, rozgraniczeń, realnych konturów tego, co nazywa się historią”. Jedynym malarskim efektem tych założeń, takiego stanu świadomości, miał być właśnie *Stańczyk*²⁶. Trudno tu nie zauważyć, że taka konstatacja mglistości zarysu historii w obrazie stanowi niewypowiedzianą otwarcie krytykę interpretacji Wyki, który widział tam ujęcie na tyle wyraziste, że nie wahał się przypisać mu jednoznacznej orientacji „klasowej”.

Uwagi Porębskiego oddzieliły faktycznie *Stańczyka* od następnych podejmujących wielkie problemy historii obrazów — *Skargi* i *Rejtana*. Jednakże autor, choć odwołał się do istotnych elementów, podsuwających odczytanie dzieła z perspektywy cierpień miłosnych Gustawa, cofnął się przed sformułowaniem wniosku, który leżał w zasięgu ręki. To, że w latach przedpowstaniowych malarz cierpiał jak Gustaw, a nie Konrad, jest w świetle jego listów na tyle oczywiste, co oczywista jest dowolność doszukiwania się zapowiedzi przeobrażenia artysty w Konrada. Taką perspektywę — przyjmując szeroki, najogólniejszy zakres symboliki, łączonej z bohaterem Mickiewicza i traktując go jako upostaciowanie idei poświęcenia się służbie dla ojczyzny — można zapewne łączyć z dawniejszymi marzeniami i planami Matejki, lecz nie z przeżyciami z roku 1862, gdy powstawał *Stańczyk*. W ówczesnych listach artysty — jak wspomniano — brak oznak zainteresowania tym, czym żyła wówczas opinia polska. Inaczej było jeszcze wiosną roku poprzedniego, gdy manifestacje warszawskie wstrząsnęły nim na tyle, by stać się impulsem do alegorycznej kompozycji z postacią unoszącą do Boga krew poległych, nawiązującej do *Psalmsów* Krasieńskiego. Od pierwszego ze znanych listów z 1862 roku (z 13 marca), uderza ton rozpaczony i beznadziejności, wyraźnie kontrastujący z pełnym humorem ostatnim publikowanym listem z 1861 roku (z 14 października). W liście marcowym pisze do Stanisława Giebułtowskiego o utracie nadziei, a swe dzieła — „obrazy mojej duszy” — porównuje do „zwierzynieckiego dzwonu za topielców. Nie dbam co świat o mnie mówi” — pisze dalej — „jam dawno umarł, więc odsuwam się, nie chcąc go zarazić”²⁷.

Tarnowski, cytując obszernie z korespondencji młodego artysty przykłady bezpośredniego deklarowania stanu „bezpociechy, bezcelności”²⁸ oraz świadczące o tym pośrednio wynurzenia, postawił pytanie „czy to nie miłość?”. O tym, że właściwym tego stanu psychiki powodem była miłość do młodziutkiej Teodory, siostry adresata listów, biograf nie mógł wątpić, niemniej na pytaniu poprzestawał. A przy tym, jakby starając się znaczenie potencjalnej odpowiedzi pozytywnej osłabić, wskazywał na wpływ śmierci ojca na nastroje artysty. Ewidentnie dla patriotycznej reputacji postaci, która niebawem miała znaleźć się w narodowym panteonie, byłoby lepiej, gdyby depresja w okresie, gdy rozstrzygały się sprawy ojczyzny, nie była spowodowana miłosnym zauroczeniem. Ale ta „linia obrony” artysty nie mogła przynieść powo-

²⁶ Ibidem, s. 147.

²⁷ Z listów Jana Matejki, Kraków 1895, s. 34 (list z 13 III 1862).

²⁸ Ibidem, s. 34 (list z 13 III 1862); S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 63.

dzenia: Franciszek Matejko zmarł jesienią 1860, a nie 1861, jak napisał Tarnowski²⁹, a korespondencja z okresu pomiędzy tymi datami nie wskazuje, by przyszły twórca *Skargi* był bez reszty pogrążony w sierocej rozpacz. Co do źródeł nastrojów młodego malarza nie miały wątpliwości osoby, z którym pozostawał wtedy w bliskim kontakcie: Izydor Jabłoński i rodzina wybranki. Dobrze znał ich przyczynę adresat listów, ksiądz Stanisław, określający przyjaciela mianem „smętnego amanta siostruni”, zaś Stanisława Serafińska, autorka cennych wspomnień opartych na rodzinnych źródłach, pisała o „udręczeniach Erosa w rozpacz”³⁰.

Tarnowski, konstatując zastanawiający brak w korespondencji Matejki śladów przejścia się dramatyczną konfrontacją społeczeństwa z zaborcą w Królestwie, tak że artysta „mógłby się wydać daleki od tych wrażeń”, przekonywał, że to tylko pozory³¹. Jednak świadectwo listów trudno czytać inaczej, jak tylko jako wyraz obojętności na wszystko, co wykracza poza wymiar osobistego doświadczenia. Doświadczenia, które jest przeżywane w kategoriach totalnego nieszczęścia i bezdennej rozpacz, jakkolwiek jego realne uwarunkowania nie są ujawniane. Wiosną 1862 roku Matejko komunikował zamiar wyjazdu do Francji i przewidywał, iż może nie wróci, a tylko adresat-powiernik będzie pamiętał, „że kiedyś żył człowiek, co czuł może za trzech i upadł złamany ciężkością i uczuć i bólu”³². Z całą pewnością nie chodziło o „uczucia i ból” patrioty, nie nad Sekwaną przecież rysowała się wówczas możliwość działania na rzecz sprawy narodowej, czy to środkami artysty, czy konspiratora. „O stanie dzisiejszego położenia naszego” w jego listach z roku 1862 przeczytać można bodaj tyle:

Byłem dziś na przyjęciu X. biskupa Gałęckiego przez kapitułę; nie będę ci pisał, com widział i słyszał, bo na to i miejsca mało, i słów brakuje; tyle ci tylko powiem, że można oszaleć, jeśli kto ma trochę wiary.³³

Nic nie wskazuje, by te słowa należało uznać za oznakę głębi spojrzenia, za refleks przemyślanej diagnozy sytuacji, której wtedy nie ujawnił; to raczej dowód poczucia chaosu i bezradności, braku busoli na burzliwym morzu wypadków.

Rozpacзлиwa ocena stanu spraw osobistych, ale pewnie również poczucie zagrożenia losu zbiorowości, które mogło nasilać przygnębienie, generowały postawę eskapistyczną — aż do jej skrajnej formy włącznie. Postawa ta bodaj wzmagala się w miarę, jak nasilenie działań konspiracyjnych i wzrost napięcia zdawały się przybliżać możliwość wybuchu powstania, choć niekoniecznie taka zbieżność musiała oznaczać związek przyczynowy. „Gdyby można było, to bym gdzie uciekł” — pisał, dodając, że ulgę mogłyby mu przynieść „szum i porwanie świata”. A dalej: „jak w malignie widzę co się dzieje — a nie mam sił do obudzenia”³⁴. Poczucie bezrad-

²⁹ S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 60.

³⁰ S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 98.

³¹ S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 61.

³² *Z listów Jana Matejki*, s. 35 (list z 13 III 1862).

³³ *Ibidem*, s. 37 (list z 11 XII 1862).

³⁴ S. Serafińska, *op. cit.*, s. 108 (list bez daty, prawdopodobnie z grudnia 1862, nie ogłoszony w wydaniu listów z 1895 r.).

ności i zagubienia towarzyszy mu ciągle, a w każdym razie nie jest jednorazowym przypadkiem: „cofam się od ludzi, jak szermierz mdlejący, przez tłum opadnięty, ludzie zarzucają mnie coraz nowymi dla mnie interesami i co krok się czuję coraz więcej zaplątany w sieci, co stanowią tę płataninę przeróżną, którą świat stanowi”³⁵. Trudno pogodzić z tego rodzaju deklaracjami głębokie i bezinteresowne zaangażowanie sprawami narodowej wspólnoty, co wydaje się warunkiem niezbędnym, by przyjąć, że u genezy *Stańczyka* tkwiła intencja diagnozy historycznych uwarunkowań jej losu, by twórca czuł powołanie i zdolności do odegrania roli sumienia narodu bądź nauczyciela mądrości politycznej.

Eskapistyczne skłonności dochodziły do ostateczności, do deklaracji pragnienia śmierci czy wręcz zapowiedzi samobójstwa. „Chciałbym, abym jak najmniej ludzi obchodził, a gdyby można, zupełnie zginął” — pisał do Giebułtowskiego³⁶. Supozycję: obrazy „wrywane dziwnej duszy mojej, będą smakiem przypominające zapach krwi”, którą Porębski uznał za wyraz programu, dopełnia warunek z niezrozumiałych względów pominięty u tego autora: „jeśli życiu mojemu będzie się chciało dłużej płatać, bo i to mi obojętne”³⁷. Taki kontekst pozbawia jakiegokolwiek oparcia sugestię, że Matejce chodziło o krew, która zostanie obficie przelana w zbliżającej się walce powstańczej: kandydat na malarskiego wieszczka narodu sugerował tam możliwość samobójczej śmierci. Na dodatek ów młody człowiek, przekonany od dzieciństwa, że bez religii, i to katolickiej, nic wartościowego nie można stworzyć, czyni to — co nadaje sprawie szczególny posmak — w liście do katolickiego kapłana. To niechybnie perspektywa odebrania sobie życia ma naznaczyć krwią tę twórczość, która może jeszcze powstać przed podjęciem ostatecznej decyzji. Ta ewentualność została zresztą przedstawiona w trybie warunkowym, co znaczy chyba, że śmierć może nastąpić względnie szybko i nie zdoła już namalować niczego. Być może deklarowanie pragnienia śmierci nie zasługuje na dosłowne traktowanie, skoro artysta chcąc jakoby „zupełnie zginąć” ostatecznie nie dał większych szans losowi i po wybuchu walk nie wybrał się tam, gdzie trup padał gęsto, chociaż i wówczas zdarzały mu się podobne oświadczenia³⁸. Dowodzi to jednak, że osobiste rozczarowania przeżywał głęboko i podpowiada, że to one inspirowały i określiły ton tak osobistego obrazu, jakim był *Stańczyk*.

Wgląd w ówczesny stan ducha i umysłu Matejki nie daje podstaw, by przypisywać mu trzeźwy ogląd sytuacji i zdolność do jej oceny w perspektywie „długiego trwania” dziejów narodu, co jakoby wyrażać miał *Stańczyk*. Jak ktoś o tak niskiej samoocenie, osoba, której świadomość wypełnia permanentne poczucie bezradności i zagubienia w rzeczywistości, mogła jednocześnie tworzyć z ufnością, że wyraża głębszą myśl o dziejach narodu, dążąc do wstrząśnięcia jego sumieniem? Jak pogodzić współistnienie przekonania, że ma się do zaoferowania społeczeństwu fundamentalną prawdę o jego losie, przekonania wymagającego zda się wysokiego poczucia

³⁵ Z listów Jana Matejki, s. 36 (list z 11 XII 1862).

³⁶ Ibidem, s. 36.

³⁷ Ibidem, s. 37 (list z 11 XII 1862).

³⁸ Ibidem, s. 41 (list z 2 V 1863).

własnej wartości, z oświadczeniem, że odsuwa się od świata „nie chcąc go zarazić? Jeżeli chcesz, możesz mnie rzucić jak zgniły owoc, co zaraża powietrze zgnilizną” — pisał do księdza Giebułtowskiego u schyłku 1862 roku, kiedy wedle wszelkich danych akurat kończył *Stańczyka*. Do tajników ludzkiej psychiki należy podchodzić ostrożnie, nie wydaje się, by stworzono narzędzia badania, pozwalające na uzasadnienie jakichś stanowczych twierdzeń w rozważanej tu kwestii. Być może nie należy się dziwić, że Matejko próbował realizować wieszczce ambicje, choć ciągle zmagał się z poczuciem otaczającego go chaosu wydarzeń, od którego „można oszaleć”. Trudno jednak uznać, że artysta może uważać się za „zgniły owoc” i zarazem tworzyć dzieło, mające nieledwie proroczco odsłaniać istotę bytu narodu, nie stawiając siebie w sytuacji zasadniczego wewnętrznego fałszu. Jeśli bohater obrazu to *alter ego* artysty, jeśli wyraża jego uczucia, to jego ból i rozpacz odzwierciedlają znane z biograficznych świadectw „udręczenia Erosa”.

Materiał biograficzny mówi wyraźnie, że Matejko nie miał podstaw uważać się za tego, kto potrafi odnieść przenikliwie rozpoznanie przeszłości do aktualnych spraw; każe też wątpić w opinię, że te problemy mocniej go absorbowały. Ta konstatacja rzuca snop światła na kwestię rzekomego istotnego związku obrazu z ideami *Króla Zamczyska*. Według tych, którzy tę tezę głosili, Stańczyk Matejki pozostaje w zasadniczo tej samej relacji do otoczenia, co Machnicki w powieści. Każdy z nich jest typem samotnego bohatera, wrażliwego i widzącego rzeczy głęboko, jedynym sprawiedliwym pośród beztrósko bawiącego się bezmyślnego otoczenia. Odczytanie obrazu oparte na tej analogii stawia pytanie o prawdę aktu twórczego szczególnie ostro. Czy Matejko dając Stańczykowi swą twarz, tak właśnie chciał określić swój stosunek do współczesnych? Wolno wątpić, w każdym razie nie miał prawa tak siebie postrzegać; tam, gdzie w jego listach można podejrzewać refleks spraw publicznych, widać niemoc intelektu i woli, a nie wcześniej dojrzałą mądrość tego, który z góry wiedział o nieuchronnej klęsce i daremności ofiary. Dziejąca się historia jest tam obecna bodaj znacznie częściej niż to jest bezpośrednio uchwytne; wolno sądzić, że jej przeżywanie wzmagą tak dojmująco obecne poczucie niepewności, lęk przed przyszłością. I wyrazem lęklivego czarnowidztwa właśnie, a nie przenikliwości, jest często przytaczana reakcja na widok obozu Langiewicza, dokąd wraz z Szujskim dostarczyli broń. Przeciwnie niż pobudzony do optymistycznych oczekiwań towarzysz, Matejko miało wtedy zyskać pewność ostatecznej klęski³⁹.

Jak wspominałem, Matejko nie nazwał powodu rozdarcia swej duszy w listach do przyjaciela i powiernika, którego darzył wielkim zaufaniem. Trudno więc sądzić, że mógłby być skłonny ukazać je, nawet pośrednio, w wystawionym na widok publiczny obrazie. Z drugiej strony widoczna w korespondencji intensywność emocji domagała się niechybnie artystycznej ekspresji. Trzeba dodać, że nie są znane żadne inne próby zawarcia „udręczeń Erosa” w jego ówczesnej twórczości. Motyw miłości pojawił się za to niedługo później, gdy w życiu artysty weszła ona w nową fazę szczęśliwego rozwiązania. (O szczęściu można mówić rzecz jasna z perspektywy

³⁹ S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 62.

zawarcia upragnionego małżeństwa, a nie jego późniejszego rozkładu). Matejko portretował siebie z żoną w szkicu do motywu najsłynniejszych w dziejach Polski kochanków — Zygmunta Augusta z Barbarą — dopiero wtedy, gdy jego uczucie znalazło spełnienie, gdy jego ukazanie w historycznym kostiumie nie narażało na potencjalne szyderstwa. Natomiast dopóki cierpiał udręki braku wzajemności, unikał jawnych nawiązań do wątków miłosnych. Przedstawienie „smętnego amanta” byłoby dlań zapewne równoznaczne z wystawieniem się na śmieszność, miał bowiem prawo obawiać się, że w środowisku niewielkiego miasta, gdzie wszyscy się znali, byłby skojarzony z przedstawioną sytuacją, nawet gdyby bohater miał rysy nordyckie i posturę osiłka.

Chociaż *Stańczyka* malował twórca zdeterminowany bez reszty przez cierpienia wzgardzonej miłości, nie można przecież przeczyć, iż problematyka historyczna jest w obrazie ewidentnie obecna. Jego bohater nie jest abstrakcyjnym błaznem a postacią historyczną znaną ze źródeł, ukazaną w określonej historycznej chwili, wobec konkretnego wydarzenia. To mówi przecież rozbudowany do skomprimowanego opisu tytuł: *Stańczyk na balu u królowej Bony gdy wieść przychodzi o utracie Smoleńska*. Jaka jest zatem relacja tej ujawnionej w werbalnym komunikacie historycznej treści do uwarunkowanego głębokimi intymnymi odczuciami zobrazowania postaci-autoportretu? Nasuwa się zatem wniosek, że treść historyczna miała w obrazie pełnić rolę kamuflującej zasłony dla ekspresji intymnych odczuć. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że znana jest skrytość Matejki, jego skłonność do ukrywania swoich uczuć i oczekiwań, która ukształtowała się w dzieciństwie pod surową ręką ojcowską. Takie usposobienie jest źródłowo dobrze potwierdzone; Tarnowski pisał nawet, że artysta „często dyssymulował i naprowadzał na mylne zrozumienie swej myśli i woli”⁴⁰.

Przekonanie o historiozoficznym założeniu *Stańczyka* mogło wydawać się o tyle realne, że znajdowano biograficzne przesłanki, jakoby w 1861 roku malarz porzucił zamiar stworzenia serii dzieł o wymowie apologetycznej i podjął decyzję o realizacji „programu rozrachunkowego”. „Nadesłane mu przez Gebethnera fotografie poległych w wypadkach warszawskich — napisał Jabłoński — 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”⁴¹. Choć Jabłoński był w tamtych latach w stałym kontakcie ze swym sławnym przyjacielem, a jego wspomnienia uchodzą słusznie za bardzo wiarygodne, fragment ten należy potraktować z rezerwą. Po pierwsze, trzeba najpierw zauważyć, że autor informował w trybie przypuszczeń; napisał „może one wpłynęły” i postawił znak zapytania. Po drugie, spisana po czterdziestu latach od tych wydarzeń relacja zawiera nieścisłość chronologiczną. Jabłoński kojarzył nadesłanie fotografii ofiar i zmianę programu Matejki z czasem „przed rozpoczęciem na większą skalę obrazu *Kazanie Skargi*”, co — jak

⁴⁰ Ibidem, s. 454.

⁴¹ I. Jabłoński, *op. cit.*, s. 47.

skądinąd wiadomo — stało się jesienią 1863 roku. Początek pracy nad *Skargą* dzieli więc od wypadków warszawskich (wiosna 1861 r.) ponad dwa lata; Jabłońskiego zawiodła pamięć i pomyłkowo sugerował bezpośredni związek.

Tę sugestię zupełnie pozbawia wiarygodności charakter owego inspirowanego fotografiami poległych obrazu „ducha Ojczyzny”. Wedle logiki przypuszczeń Jabłońskiego winien być on egzemplifikacją programu wyznania win przeszłości. Kompozycja znana jako *Z „Psalmów przyszłości”* Krasińskiego, namalowana wkrótce po wypadkach warszawskich (datowana na 1861 r.), bez wątpienia wyraża reakcję artysty na to tragiczne wydarzenie. Tytuł ten pozwala bez ryzyka pomyłki wskazać pierwowzór dzieła: postać kobieca w koronie i z kielichem w ręku pośród aniołów i ziemian to czytelne zobrazowanie fragmentu *Psalmu dobrej woli*. To Matka Boska Królowa Polski, „gdy z dusz onych rzeszą. / Co wokół wieńcem powietrzniwym śpieszą”, unosi się do nieba, niosąc „krew krzyżowanych na tysiącach krzyży” Polaków, prawych poddanych Boga. U Krasińskiego wyobrażoną przez malarza wizję poprzedza przypomnienie zasług narodu: „— wspomnij, żeśmy dawne sługi — / Że, nim wiek począł się ten dziejów drugi, / My w przeszłym wieku Twój nakaz już czcili”. Nie ma podstaw, by wątpić, że Matejko usiłował w ślad za poetą przedstawić taką właśnie Polskę. Polskę, która nie zatraciła powierzonej przez Boga misji „by wwiodła w miłość i mir ludy bliżnie / Niezatraconej prawości przykładem”. Nie ma tu miejsca na myśl o zasłużonej karze; to obraz nieszczęść zesłanych na sprawiedliwych, które stanowią niezwykle ważną pozycję w providencjalnej ekonomii dziejów. Raduje to siły zła, niezdolne pojąć, iż moc, która wypłynie z tych cierpień warunkuje przyszły triumf uciśnionych, że Bóg „rozkazał człowieczej iściźnie, / By nędzna siłą i kolebką małą, / Przez moc ofiary się wyanielała”⁴². Warto także przypomnieć znamieny fakt, że pod koniec życia artysta planował darować ten obraz premierowi Wielkiej Brytanii, Williamowi Gladstone’owi w podziękę za przychylne słowa o Polsce, z intencją przypomnienia jej dawnych zasług⁴³. Przesłanie tej kompozycji jest pierwszorzędnym dowodem, że w 1861 roku Matejko był daleki od idei rozliczania narodowej przeszłości. Wymowa *Z „Psalmów przyszłości”* znakomicie współgra ze słowami wypowiedzianymi przez artystę 2 lata później, tuż po ukończeniu i wystawieniu *Stańczyka*. „Boże, pókiż nas tak trzymać będziesz! — biadał w maju 1863 roku. Ciągłe się krew leje, a ciągle mało i mało. Jeżeli nasze przodki widzą, ile nas boleści szarpie, myślą, że to może największa nagroda za ich zacne czyny — muszą im serca pękać, później goić, by na nowo pękać”⁴⁴.

Jest to niezwykle ważne świadectwo, jedyny zapis świadomości historiozoficznej w korespondencji Matejki z tego czasu. Stanowiąc wyraźne zaprzeczenie idei „win własnych” narodu, uzupełnia wiedzę o stanie przekonań artysty w tamtym okresie. Nie sposób być może całkowicie wykluczyć sytuacji, że w *Stańczyku*, którego idea i realizacja przypadły na okres między dwoma tak dobitnymi enuncjacjami artysty

⁴² Z. Krasiński, *Psalm dobrej woli*, w: *Pisma*, t. V, Kraków 1912, s. 78–80.

⁴³ H. M. Słoczyński, *Wernyhora — wieszczba lirnika i wizja malarza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3–4, s. 253.

⁴⁴ *Z listów Jana Matejki*, s. 42–43 (list z 6/7 V 1863).

w duchu apologii przeszłości Polski, mógł jednak wyrażać myśli przeciwne. Odczucia i przekonania Matejki podlegały wtedy presji przeciwstawnych impulsów i mogły generować sprzeczne intencje twórcze. Jednakże Z „*Psalmów przyszłości*” oraz słowa o krwawej klęsce jako niesprawiedliwej odpłacie za „zacne czyny przodków” są znaczącym argumentem przeciw upatrywaniu w *Stańczyku* zamysłu rozliczeń z przeszłością.

W zestawieniu nieszczęść Polaków z „zacnymi czynami” przodków — jakkolwiek wyrażone było w formie modlitwy — zawiera się kontestacja wyroków Opatrzności. To oczywiście bardzo nieśmiały bunt, nie tylko w relacji do Mickiewiczowskiego Konrada, z którym Matejkę z tego okresu porównywano. Artysta, który już w szkole wiedział, że „bez religii i do tego katolickiej, nic nie można zrobić, co by się nawet miernem zwać mogło”⁴⁵, mógł jednak zwątpić w teodyceę chrześcijańską jedynie przygodnie, pod wpływem silnego impulsu, doświadczenia zagrożenia klęską i nowymi ofiarami. Wiarę w słuszność boskich zrządeń przywróciło mu odbycie spowiedzi, zarazem określając kierunek twórczości. Prawda sakramentu uświadamiała, że Bóg bez winy karać nie może, a cierpienia mają sens. Jabłoński napisał:

Nareszcie rozwiązawszy ową zagadkę zmiany wytkniętego planu szeregu obrazów, sam ją wyjaśnił. Był to skutek „odbytej Ś-tej spowiedzi”; rozważenie jej wagi, wpływu na umysł, pokierowało tematami z historii wypadków dawnych, a więc najpierw jakby przygotowanie, skrucha, wyznanie win, pokuta i zadośćuczynienie. „Chcę przypomnieć najpierw rachunek sumienia. Spowiedź to most do przejścia z grzesznej na drogę życia, ewangelicznych cnót i dorobku chwały” — może nie temi słowy, ale najdokładniej co do myśli — takie przekonanie wypowiedział w październiku 1864 r.⁴⁶

Tak brzmiała w języku nieskomplikowanej teologii przesłanka rozpoczętego *Kazaniem Skargi* malarskiego cyklu. Z innej perspektywy można to wyrazić jako zakualizowanie się dostrzeganej już uprzednio koncepcji „rozrachunkowej” za sprawą doświadczenia klęski powstania. Tym świadectwem Jabłoński dezawuował swe wcześniejsze domysły, łączące zmianę programu Matejki z wypadkami warszawskimi. Trzeba podkreślić, że jego zapewnienia o „najdokładniejszym” przekazaniu „myśli” znajdują kapitalne potwierdzenie: kilka miesięcy wcześniej artysta napisał w liście, że tylko wiara ratuje go od zwątpienia i wyrażał przekonanie, że Polska przechodzi obecnie „drogę pokuty”⁴⁷.

W dotychczasowej literaturze nie wyciągnięto wniosku, że powyższe świadectwo, wiążąc początek idei „rozrachunkowej” ze *Skargą*, przeczy definitywnie możliwości jej wpływu na *Stańczyka*. Ignorowano także inną ważną informację Jabłońskiego, znakomicie taką konkluzję dopełniającą, że właśnie jemu Matejko zawdzięczał pomysł ukazania błazna „w kontraście uczuć wewnętrznych z powierzchownością, jak kłowna płaczącego nad umierającą córką w garderobie”. Nie ma podstaw, by wątpić w subiektywną prawdziwość tej relacji, tym bardziej, że poza tym ten bardzo skromny człowiek nigdy nie przypisał sobie jakiegokolwiek wpływu na twór-

⁴⁵ Ibidem, s. 19 (list z 7 V 1858).

⁴⁶ I. J a b ł o ń s k i, *op. cit.*, s. 50.

⁴⁷ *Listy Matejki do żony Teodory 1863–1881*, Kraków 1927, s. 9 (list z 17 II 1864).

czość sławnego przyjaciela. „Pomysł ten — czytamy — trafił do przekonania Matejki, a w bystrej swej pamięci znalazł [on] ową wiadomość o utracie Smoleńska i skomponował inny szkic”⁴⁸. Jabłoński zatem nie wiedział, by przed rozpoczęciem pracy nad obrazem twórca prowadził jakieś studia źródłowe nad tamtą epoką. Potwierdza to tezę, że nie problemy dziejów narodu tworzyły jądro, wokół którego Matejko rozwinął swe zamysły. Obserwację, że konkretna treść historyczna pojawiła się w kompozycji wtórnie i poniekąd przypadkowo potwierdza fakt, że w tytułowym określeniu zdarzenia tkwi ważny błąd. W 1514 roku (ta data widnieje na liście w obrazie), gdy stracony został Smoleńsk, Bony w Polsce jeszcze nie było, miała tu przybyć za 4 lata. Widać zatem, że artysta nie pokusił się o bardziej wnikliwe zbadanie tła historycznego, zaś jego „bystra pamięć” tym razem jednak zawiodła⁴⁹.

Z krytyczną historiozofią Matejko zetknął się jednak za sprawą Szujskiego jeszcze przed 1861 rokiem, choć trudno przesądzać, czy dał się wtedy do niej w pełni przekonać. O jej wpływie mogą świadczyć akwarele przedstawiające Samuela Zborowskiego w drodze na szafot oraz Zamoyskiego idącego obwieścić mu wyrok śmierci, malowane w 1860 roku. Bez wątpienia nawiązywały one do młodzieńczego dramatu przyszłego historyka z 1856 roku⁵⁰, który — wraz z programowym wstępem — był pierwszym wyrazem rozrachunku z dziejami Polski w jego twórczości. Ale nawet jeśli artysta skłaniał się wtedy ku krytycznej opcji, to — jak zostało pokazane — malując *Z „Psalmów przyszłości”* odstąpił od niej. Jeśli patriotyczna solidarność z ofiarami manifestacji warszawskiej czy też świadomość albo instynktowne odczucie potrzeby mobilizacji zbiorowości w tak dramatycznych czasach skłoniły go do przejścia na grunt romantycznej apologii, to rysuje się perspektywa analogii jego drogi oraz właśnie postawy Szujskiego. Późniejszy ideowy przywódca stańczyków cieszył się wtedy w środowisku krakowskiej młodzieży wielkim autorytetem. Jego przyjaźń z młodym malarzem jest dobrze poświadczona — imponował mu ogromną wiedzą historyczną i był jego mentorem. Matejko miał czytać wszystkie utwory Szujskiego, nie byłoby zatem niczym dziwnym, gdyby jego programowe zwroty były efektem świadomego naśladowania uznanego wzoru.

W okresie przed powstaniem swój krytyczny stosunek do przeszłości narodu Szujski wyraził także w drukowanym od wiosny 1860 roku publicystycznym cyklu *Portrety przez Nie-Van-Dyka*, który, choć poświęcony diagnozie postaw współczes-

⁴⁸ I. Jabłoński, *op. cit.*, s. 44–45; czy to nie freudowskie skojarzenie autora, gdy o Stańczyku „w kontraście uczuć wewnętrznych z powierzchownością” wspomina obok uwagi o Matejce „zarzniętym już wtedy po krtań w swojej przyszłej”?

⁴⁹ W późniejszej twórczości Matejki było wiele zamierzonych anachronizmów — jego historiozoficzne projekty prowadziły do prób pokazania „całego procesu dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy nie byli obecni w tej chwili, na tym miejscu, gdzie się fakt ostatecznie dokonał”, S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 472–473. Artysta przypisywał więc sobie prawo swoistego „poprawiania” faktu historycznego i dla wydobycia elementów znaczących odstępował nieraz od rzeczywistego przebiegu wydarzeń historycznych. Nie ma jednak podstaw, by tak kwalifikować *Stańczyka* — trudno mówić w tym przypadku o prezentacji „procesu dążeń i zabiegów różnych ludzi”.

⁵⁰ Dramat *Samuel Zborowski* nie został wtedy opublikowany, ale zażyłość obu twórców pozwala uznać za co najmniej prawdopodobne, że Matejko czytał rękopis.

nych, zawierał także odniesienia do historii⁵¹. Ale niebawem, wobec rozbudzenia patriotycznego entuzjazmu, w przekonaniu o zbliżającej się walce, autor uznał za konieczne porzucenie wszystkiego, co mogłoby utrudnić jedność. W imię solidarności wszystkich warstw opowiedział się więc przeciw podnoszeniu wewnętrznych sporów i wzajemnemu wystawianiu rachunków za przeszłość⁵². W zgodzie z tym postulatem, w dwóch pierwszych tomach *Dziejów Polski*, które pisał w latach 1861–1862, odstąpił od rewizjonizmu, głoszonego w programie dramatu historycznego i realizowanego w *Samuelu Zborowskim*. Potrzeba konsolidacji sił w obliczu zagrożenia wydawała się domagać zwrotu do kanonu apologetycznego, do przyswojonego przez wspólnotę mitu, który winien stanowić czynnik mobilizacji. Mottem swych *Dziejów Polski* historyk uczynił słowa „Wszystko nam dałeś, co dać mogłeś, Panie!” — motyw przewodni *Psalmu dobrej woli*, który ilustrował wtedy Matejko. Do elementów ujęcia krytycznego miał powrócić jednak już w wydanym w 1864 roku III tomie *Dziejów*. Wolno sądzić, że odnosząc do refleksji historycznej zrozumiały postulat zawieszenia sporów wewnętrznych Szujski nie dokonał wykalkulowanego zabiegu, jak można by wnosić z jego deklaracji. To raczej powszechna patriotyczna euforia, która jawiła się jako przejaw żywotności i siły narodu, narzucała wizję przeszłości w blaskach szczytnych idei, odkrytych przez romantycznych dziejopisów⁵³.

Pewne wątpliwości w kwestii tezy o braku wątku rozrachunku z historią w *Stańczyku* może budzić fakt, że od powstania dzieła do rozpoczęcia krytycznego *Kazania Skargi* upłynęło niewiele czasu; co więcej, Matejko miał wykonać szkic tego drugiego obrazu jeszcze w czasie pracy nad pierwszym. Jeśli artysta faktycznie „przymierzał się” do *Skargi* już w 1862 roku to należałoby zrelatywizować biograficzne świadectwa braku zainteresowania sprawami narodu w okresie największego nasilenia „udręczeń erosa”. Błędem byłoby wszakże domniemanie, że szkicowi musiały już towarzyszyć poglądy historyczne, wyrażone w zrealizowanej dwa lata później kompozycji. Słynny kaznodzieja w obrazie Matejki to — zgodnie z wizją *Prelekcji paryskich* Mickiewicza — postać stworzona na wzór proroków Starego Testamentu, wysłannik niebios, ostrzegający przed pleniącym się złem, które zagraża wypełnieniu misji powierzonej narodowi przez Boga. Ale artysta takie opatrnościowe napomnienie połączył ze swoistą syntezą istotnych problemów dziejów Polski przełomu XVI i XVII wieku. Tu przewodnikiem nie był już Mickiewicz — w tym zakresie ujęcie Matejki odpowiada ściśle ocenom z III tomu *Dziejów* Szujskiego.

Historyk uznał czas rokoszu za „charakterystyczną chwilę dziejową”, tzn. taką, w której ujawnił się ogół fundamentalnych problemów państwa⁵⁴, a określenie to wolno w pełni odnieść do obrazu. W *Kazaniu Skargi* można zidentyfikować wszystkie istotne

⁵¹ J. Szujski, *op. cit.*, por. np. s. 20–23.

⁵² *Ibidem*, s. 144–145.

⁵³ Szerzej o tej sprawie zob. H. M. Słoczyński, *Młodość historyka. Wizja przeszłości i przekonania polityczne we wczesnym piśmarstwie Józefa Szujskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2000, Prace Historyczne z. 127.

⁵⁴ J. Szujski, *Dzieła*, seria II, t. 3, Kraków 1895, s. 211–212.

wątki, które wydobył Szujski. Jest więc groźba anarchii w osobach wodzów rokoszu i zagrażające interesom Polski dyplomatyczne konszachty dworu Zygmunta III z Habsburgami i Watykanem (posłowie Hiszpanii, Austrii i nuncjusz papieski). Jest zasadnicza w perspektywie rywalizacji polsko-rosyjskiej sprawa unii wyznań (hierarchowie cerkwi wschodniej, którzy współtworzyli układ z 1596 r.) i wywołana w imię prywatnych ambicji wojna kresowych „królewiat” z Moskwą. Związek treści obrazu z ujęciem Szujskiego rysuje się szczególnie wyraźnie w świetle uwagi historyka, że Skarga miał dostrzec w rokoszu początek wypełniania się swego proroctwa o upadku Polski oraz oceny, że istotną przyczyną rokoszu był sprzeciw wobec unii brzeskiej⁵⁵. Wszystkie te kwestie znajdują swoistą syntezę w przesłaniu obrazu: to wizja utraconej szansy wypełnienia posłannictwa, czyli ucywilizowania tonącej wówczas w barbarzyńskim zamęciu Rosji, w kontekście jej złożonych przyczyn⁵⁶.

Kazanie Skargi jest jednym ze świadectw, że ewolucja przekonań obu twórców w latach 60. przechodziła te same koleje, a historyk był przewodnikiem malarza. (Nieco późniejszy *Upadek Polski*, kiedy Szujski wystąpił publicznie jako rzecznik jego ujęcia, jest szczególnie spektakularnym dowodem takiej roli.) W każdym razie zależność treści *Skargi* od III tomu *Dziejów Polski* stanowi kolejną przesłankę usytuowania początku rozrachunku Matejki z historią na przełomie lat 1863/1864. Po pół roku od wybuchu wynik powstania, a zarazem pytanie o najbliższą przyszłość narodu były rozstrzygnięte, minął okres niepewności, kiedy nastroje oscylowały między egzaltacją a rezygnacją. W reakcjach artysty nie było wówczas entuzjazmu i wiary w działanie, towarzyszył mu lęk i poczucie zagrożenia oraz szukanie konsolacji w micie dawnych zasług narodu, dającym wprawdzie providencjalną gwarancję odmiany wyroków, ale sytuującym ją w nieokreślonej przyszłości. Twarde realia przybrały wkrótce kształt klęski, cierpienia i braku nadziei, że rychło zabłyśnie jutrzeńka swobody. Skłaniało to, by poddać rewizji wiarę, że „zacne czyny przodków” w połączeniu z „mocą ofiary cichej” współczesnych męczenników są dostateczną przesłanką triumfu nad przesładowcami i przywrócenia sprawiedliwości. W rezultacie w miejsce niedowierzania, że Bóg mógł do tego dopuścić, zaczęto „pytać sumienia o przyczynę kary”, jak to już wcześniej czynił Szujski⁵⁷, dociekać, czy w „czynach” tych faktycznie była tylko „zacność”. Zarazem sytuacja, kiedy nic już nie można było zrobić, kiedy nie trzeba już było szarpać się ze sprzecznymi myślami, podejmować decyzji, być może przesądzających o losie własnym i najbliższych, stanowiła warunek spokojniejszej refleksji. Refleksji, której dojmujące doświadczenie pokoleniowe przydawało wiarygodności.

Odczytanie *Kazania Skargi* jako otwarcia „rozrachunkowego” programu Matejki ponownie sprowadza problem wieloznaczności terminologii tego typu. Akceptacja takiej etykiety wcale bowiem nie oznacza łączenia z przesłaniem obrazu tych samych treści, które określiły później dojrzałą syntezę Szujskiego czy tym bardziej takich, jakich szukali twórcy poświęconej Matejce osławionej stalinowskiej sesji z 1953 roku.

⁵⁵ Ibidem, s. 198, 208.

⁵⁶ H. M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 25–26.

⁵⁷ Cyt. za: S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 72.

Warto wyraźnie podkreślić, że pierwiastek „rozrachunkowy” w *Skardze* nie oznaczał bynajmniej rezygnacji z idei providencjalnej misji dziejowej narodu polskiego. Co więcej, biorąc pod uwagę z jednej strony wcześniejsze Z „*Psalmów przyszłości*” Krasińskiego, a (zwłaszcza) z drugiej — przesłanie ogółu późniejszych obrazów „głównego cyklu”, zaczynając od *Hołdu Pruskiego* i *Wernyhory*, można zasadnie uznać, że punktem odniesienia dla artysty była idea posłannictwa bliska jej wersji ściślejszej, mesjanistycznej⁵⁸. Tym bardziej, że o obecności takiej wykładni dziejów Polski w świecie wyobrażeń malarza w okresie pracy nad *Skargą* świadczy nie tylko przejście od Mickiewicza statusu bohatera jako proroka, który czuwa z ramienia Boga nad czynami jego ludu. W tym samym czasie powstała kompozycja *Zakuwana Polska*, gdzie fragment alegorycznej sceny, zapisanej w tytule, stanowi rosyjski żołnierz, pokazany w takim ujęciu, jakby jego bagnet godził w bok Chrystusa z wiszącego na ścianie krucyfiks. To oczywiste przywołanie wizji księdza Piotra z *Dziadów*, gdzie los Polski został ukazany poprzez symbolikę ukrzyżowania, a Rosji przypadła rola żołnierza, który przebił bok Zbawiciela⁵⁹. Wolno sądzić, że krytyka przeszłości w *Skardze* nie stanowiła ani generalizującego potępienia owej przeszłości, ani zaniegowania romantycznej idei posłannictwa; nie można nawet wykluczyć, że już wtedy — tak jak to było potem — artysta nie uważał, by dawne grzechy były tej natury, iż oznaczały przekreślenie zasług i odsunięcie od powierzonej przez Boga misji⁶⁰.

W okresie między malowaniem *Stańczyka* a początkiem pracy nad *Skargą* nastąpiła także zasadnicza zmiana w sprawach osobistych artysty. Mimo poczucia powinności, utrwalonego w listach, mimo podjęcia stosownej decyzji oraz pożegnania Teodory i jej matki w Wiśniczu, nie znalazł się on ostatecznie w powstańczych szeregach. Pytanie: czy istotnie chciał iść do walki, tylko okoliczności ułożyły się inaczej? — pewnie na zawsze pozostanie bez odpowiedzi. A może raczej miał Jabłoński pisać, że Jan:

... sam dobrze swoje siły zważył, zrozumiał i przeczuł, że w ofierze krwi na polu walki liczni go zastąpią, ale w podjętej przezeń kampanii na polu sztuki wobec Europy nie sprosta mu żaden inny.⁶¹

Odpowiedź miałyby istotne znaczenie w kontekście niedostrzeganego problemu: czy ewentualne poczucie niespełnionego obowiązku miało wpływ na patriotyczny imperatyw jego twórczości. Matejko całe lato 1863 roku spędził z ukochaną i jej starszą siostrą w odległym od pola walki Iwoniczu i wtedy właśnie nastąpiła zmiana w ich relacjach, a po przeszło roku doszło do zawarcia ślubu. Wcześniej powiew nadziei spowodował ustąpienie depresji i eskapistycznych skłonności Matejki oraz stopniowy napływ energii twórczej⁶², wpływając też zapewne na reorientację twór-

⁵⁸ Por. H. M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 42–45, 53–55.

⁵⁹ Ibidem, s. 27.

⁶⁰ Najbardziej chyba czytelnym symbolem tego sądu jest tęcza — znak przymierza Boga z narodem wybranym — rozciągnięta nad zwycięskimi Polakami w *Sobieskim pod Wiedniem*; por. ibidem, s. 46.

⁶¹ I. Jabłoński, *op. cit.*, s. 50.

⁶² Nie nastąpiło to od razu; w liście od przyszłej żony artysta narzekał jeszcze w lutym 1864 roku w słowach: „orlej siły mało we mnie”. Zob. *Listy Matejki do żony...* (list z 22/23 II 1864, s. 10).

czości, której symptomem jest *Skarga*. Artysta uwierzył ponownie w swe powołanie na tyle, by uznać się za władnego — jak proroczy dziejopis z wiersza Norwida — „zajrzeć epokom w głąb” i pokierować rachunkiem sumienia narodu.

Zmierzając do konkluzji niniejszych rozważań, należy stanowczo podkreślić niepodobieństwo „rozrachunkowego” przesłania *Stańczyka* w tamtym czasie i miejscu. Przy swych lękach i czarnowidztwie Matejko odczuwał towarzyszącą patriotycznej mobilizacji aurę apologii przeszłości. Jeśli powszechne odczucia nie określiły jego nastawienia, to jednak nie sposób sądzić, że mógł nie słyszeć, nie uznawać zasadności i nie stosować się do apeli o poniesienie sporów wewnętrznych. Sporów, które w epoce, gdy argument historyczny miał potężną siłę perswazji, były z reguły odnozione do jakichś sytuacji z przeszłości. *Stańczyk* z przypisanym mu ostrzem „rozrachunkowym”, jako próba obciążenia części narodu za klęskę rozbiorów, byłby uderzeniem w podstawę więzi wspólnoty, podjętym w chwili, gdy rozstrzygało się jej „być albo nie być”. Wydaje się niemożliwe, by artysta nie był świadom nieuchronności takiej recepcji obrazu (przyjmując, iż takie miałyby być jego przesłanie) bądź też, że chciał osiągnąć taki efekt. Tym bardziej należałoby oczekiwać, że wzięłyby pod uwagę taki czynnik, decydując o ekspozycji dzieła wiosną 1863 roku. Czy świadomy społecznego wydzwisku krytyki przeszłości wystawiałby *Stańczyka* w chwili gdy ważyły się losy powstania, gdy powstała właśnie nadzieja na skuteczną interwencję Francji i gdy poparli je niechętni mu dotychczas „biali”? Mówiąc o „rozrachunkowej” treści dzieła, zwłaszcza w klasowo zaostrej interpretacji Wyki, twierdzi się tym samym, że Matejko chciał rozognić konflikty domowe w sytuacji terminalnego zagrożenia z zewnątrz. Stawiając sprawę w kontekście logiki trzeba byłoby uznać, że w istocie niewiele pojmował tak z otaczającej go rzeczywistości, jak też z historii, że dając dowód niezdolności do oceny sensu i dopuszczalnych granic podyktowanej patriotyzmem rewizji przeszłości, posunął się do szkodliwej manifestacji.

W świetle przedstawionych tu racji *Stańczyk* to przede wszystkim autobiograficzne zobrazowanie „udręczenia zrozpaczonego erosa”, natomiast dużo mniej wyraziście rysuje się istota dodanego do obrazu komponentu historycznego. Mogłoby się wydawać, że istnieją poważne przesłanki (brak dowodów żywego zainteresowania Matejki sprawami wspólnoty narodowej oraz informacja naocznego świadka powstania pomysłu przedstawionej sceny), by rozważać możliwość, że problem historyczny to tylko swoisty kamuflaż. Tym bardziej, że podstawa pozwalająca upatrywać głębszej wymowy historycznej — stanowi ją jedynie leżący przed bohaterem list i informujący o nim tytuł — jest tej natury, że artysta mógł w ostatniej chwili dorzucić te elementy jak zasłonę dymną. Tak radykalny wniosek należy jednak odrzucić. Matejko od lat uważał problematykę historyczną za swe powołanie, a w trakcie pracy nad *Stańczykiem* rozważał już temat *Kazania Skargi*. Zarazem widać dokładnie, że artysta w tym okresie nie mógł, nie chciał i nie czuł się na siłach podejmować dzieło „rozrachunku” z przeszłością, pouczać, rozrywać rany i ostrzegać; czuł się wtedy „sam i dla siebie”⁶³. W jego stosunku do historii wszelkie uprzednie przemyślenia

⁶³ S. Serafińska, *op. cit.*, s. 108.

przesłoniło poczucie zagrożenia losu narodu, które też dopełniało dojmujące poczucie zawodu w sprawach osobistych. Również w *Stańczyku* pierwiastek historyczny ma wymiar emocjonalny a nie racjonalny; jego bohater to autoportret osoby prywatnie nieszczęśliwej, a zarazem bezradnej wobec potężnych sił, wobec młynów historycznego przeznaczenia. To przytłoczona „brzemieniem historii” Kassandra, której rola wyraża milcząco przeczucia przyszłych nieszczęść — przeczucia ale z pewnością nie diagnozę rzeczywistości, odnoszącą się do miejsca i czasu, o których mówią kostium i tytuł. To raczej swoisty wyraz utraty wiary artysty w swą zdolność do osiągnięcia statusu „wieszcz palety”. Paradoks polega na tym, że *Stańczyka* udało się przez różne interpretacyjne zabiegi wypromować na wizytówkę głębokiej politycznej i historiozoficznej mądrości.

“EROS IN DESPAIR”. JAN MATEJKO’S *STANCZYK ON QUEEN BONA’S PARTY*

Summary

The *Stańczyk on Queen Bona’s Party* painted in 1862, is one of the most known among the Jan Matejko’s masterpieces. Thanks to this picture *Stańczyk*, the court jester of Sigismundus the Ist, became one of the most known symbolic person in Polish history. The picture was analyzed mostly from the perspective of interpretations related to the later Matejko’s works where he likely presented a kind of national confession of the sins of the Polish past. Following the time of creation of the discussed picture there is no reason to ascribe such a symbolic meaning to it. In 1862 Matejko was a young painter and at the moment of painting he was unhappy in love. There is no evidence in his correspondence that he was ready at that moment to treat the crucial point of national history. On the contrary Matejko’s correspondence as well as testimonies given by his friend Izidor Jabłoński, they both prove that *Stańczyk’s* portrait was a result of the state of his heart.