

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Prawa i Administracji

**Jolanta Teresa Kostecka**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

**Ikonograficznoprawne aspekty malarstwa Jana Matejki**

**w świetle założeń historycznej szkoły prawa**

Rozprawa doktorska napisana

pod kierunkiem naukowym

Prof. UAM dra hab. Andrzeja Gulczyńskiego

w Zakładzie Prawa Rzymskiego,

Tradycji Prawnych i Prawa Dziedzictwa Kulturowego

Poznań 2023



# **Ikonograficznoprawne aspekty malarstwa Jana Matejki**

## **w świetle założeń historycznej szkoły prawa**

### **Spis treści:**

|   |     |
|---|-----|
| Wykaz skrótów .....   | 6   |
| Wstęp .....   | 7   |
| I. Ikonografia prawna (słowo – obraz – norma) .....   | 22  |
| II. Szkoła historyczna w prawoznawstwie europejskim .....   | 37  |
| III. Szkoła historyczna i historycznoprawna w Polsce .....  | 55  |
| IV. Polskie malarstwo XIX w. na tle malarstwa europejskiego .....   | 78  |
| 1. Historia malarstwa europejskiego w XIX w. ....   | 79  |
| 2. Malarstwo polskie XIX wieku .....  | 89  |
| V. Malarstwo historyczne Jana Matejki .....   | 103 |
| 1. Kraków za życia Matejki .....  | 104 |
| 2. Z biografii krakowskiego malarza ..  | 120 |
| 3. Warsztat artysty – „styl matejkowski” .....  | 127 |
| 1) Gatunki malarskie i kulturalno-społeczna działalność Jana Matejki .....  | 127 |
| 2) Rozwój twórczości malarskiej Jana Matejki .....  | 131 |
| 3) „Styl matejkowski” .....   | 135 |
| 4) Przesłanie obrazów Jana Matejki i jego historiozofia .....   | 145 |
| 5) Krytycy o Janie Matejko .....  | 148 |
| 4. Wpływ środowiska kulturowego na twórczość Jana Matejki .....   | 153 |
| VI. Koncepcje prawa w malarstwie historycznym Jana Matejki .....  | 169 |
| 1. Wizualne przedstawienie problemów prawnych w wybranych obrazach olejnych Jana Matejki .....  | 171 |
| 1) <i>Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żólkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611</i> , 1853, płótno, 75,5 x 108 cm ..... | 173 |
| 2) <i>Wjazd Henryka Walezego do Krakowa</i> , 1853, płótno, 40 x 32 cm .....  | 183 |
| 3) <i>Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem</i> , 1855, płótno, 79,5 x 62 cm .....                                 | 187 |
| 4) <i>Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535</i> , 1858, płótno, 82 x 101 cm .....                       | 193 |
| 5) <i>Otrucie królowej Bony</i> , 1859, płótno .....  | 204 |
| 6) <i>Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego</i> , 1861, płótno, 132 x 101 cm .....  | 210 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 7)  | <i>Kazanie Skargi</i> , 1864, płótno, 224 x 397 cm.....   | 218 |
| 8)  | <i>Otrucie ostatniego księcia mazowieckiego Janusza</i> , szkic, 1865, karton, 72 x 66,5<br>237   |     |
| 9)  | <i>Rejtan – Upadek Polski</i> , 1866, płótno, 282 x 487 cm .....  | 242 |
| 10) | <i>Sejm w Gąsawie</i> , 1866, szkic, papier naklejony na płótno, 59 x 115,5 cm .....  | 266 |
| 11) | <i>Władysław Biały w Dijon</i> , 1867, tektura, 47,5 x 38 cm.....   | 275 |
| 12) | <i>Wyrok na Matejkę</i> , 1867, tektura, 56 x 45 cm .....   | 280 |
| 13) | <i>Unia lubelska</i> , 1869, płótno, 298 x 512 cm.....  | 286 |
| 14) | <i>Stefan Batory pod Pskowem</i> , 1872, płótno, 322 x 545 cm .....   | 309 |
| 15) | <i>Maćko Borkowic</i> , 1873, deska, 39 x 31 cm .....   | 326 |
| 16) | <i>Śmierć Przemysława w Rogoźnie</i> , 1875, deska, 62 x 83 cm .....  | 331 |
| 17) | <i>Bitwa pod Grunwaldem</i> , 1878, płótno, 426 x 987 cm.....   | 336 |
| 18) | <i>Władysław Łokietek zrywa układy na zjeździe w Brześciu Kujawskim z Karolem z<br/>Lizenburga, mistrzem krzyżackim</i> , 1879, deska dębowa, 33,5 x 39,5 cm..... | 356 |
| 19) | <i>Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym</i> , 1879, deska, 33,5 x 48 cm.....   | 361 |
| 20) | <i>Grzymisława z synem Bolesławem Wstydlwym w więzieniu u Konrada<br/>Mazowieckiego w Sieciechowie</i> , 1879, deska, 32 x 62,5 cm .....                          | 365 |
| 21) | <i>Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515</i> ,<br>1879, deska, 60,5 x 94 cm.....   | 370 |
| 22) | <i>Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461</i> ,<br>1879, deska dębowa, 49 x 63 cm .....                                      | 376 |
| 23) | <i>Zabicie Leszka Białego w Gąsawie</i> , 1880, deska, 30 x 66 cm .....   | 381 |
| 24) | <i>Dymitr z Goraja wstrzymujący Jadwigę od wylamania drzwi na Zamku<br/>Królewskim w Krakowie</i> , szkic, 1881, dykta, 46 x 38 cm .....                          | 384 |
| 25) | <i>Hołd pruski</i> , 1882, płótno, 388 x 785 cm .....   | 392 |
| 26) | <i>Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie</i> , 1884, deska,<br>159 x 109 cm.....   | 422 |
| 27) | <i>Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu</i> , 1886, płótno, 105 x 126 cm.....   | 428 |
| 28) | <i>Konstytucja 3 Maja 1791 r.</i> , 1891, płótno, 274 x 446 cm .....  | 438 |
| 29) | <i>Carowie Szujscy na sejmie warszawskim</i> , 1892, deska, 42 x 63 cm .....  | 454 |
| 30) | <i>Śluby Jana Kazimierza</i> , 1893, płótno, 315 x 500 cm .....   | 460 |
| 2.  | <b>Ikonograficznoprawne aspekty „Dziejów cywilizacji w Polsce”</b> .....  | 470 |
| 1)  | <i>Koronacja pierwszego króla r.p. 1001</i> , 1889, deska dębowa, 79 x 105 cm.....  | 476 |
| 2)  | <i>Przyjęcie Żydów r.p. 1096</i> , 1889, płótno, 76 x 112 cm .....  | 484 |
| 3)  | <i>Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane r.p. 1361-<br/>1399-1400</i> , 1888, deska dębowa, 79,5 x 62 cm.....                            | 492 |
| 4)  | <i>Chrzest Litwy r.p. 1387</i> , 1888, płótno, 60 x 115,5 cm.....   | 515 |
| 5)  | <i>Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja r.p. 1573</i> , 1889,<br>płótno, 72,5 x 113 cm.....   | 524 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| Zakończenie.....      | 536 |
| Bibliografia.....     | 539 |
| Summary.....          | 562 |
| Spis ilustracji ..... | 566 |

## Wykaz skrótów

|                  |   |        |   |
|------------------|---|--------|---|
| ASP              | Akademia Sztuk Pięknych   | obw.   | obwód   |
| b.r.             | bez roku wydania  | ok.    | około   |
| cm               | centymetr   | oprac. | opracowanie   |
| DJM              | Dom Jana Matejki – Oddział Muzeum<br>Narodowego w Krakowie                                      | poł.   | połowa  |
| dług.            | długość   | poz.   | pozycja obrazu w kolejności opisu                   |
| dot.             | dotyczący   | PSB    | <i>Polski Słownik Biograficzny</i>                  |
| fot.             | fotograf  | PTPN   | Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół<br>Nauk           |
| hr.              | drabia  | pw.    | pod wezwaniem                                       |
| i in.            | i inne/inni   | r.     | rok   |
| il.              | ilustracja  | r.p.   | Roku Pańskiego                                      |
| jr.              | junior  | SSP    | Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie                    |
| k.               | koło  | st.    | starszy   |
| KEN              | Komisja Edukacji Narodowej  | szer.  | szerokość   |
| l.               | lata  | śr.    | średnica  |
| m                | metr  | św.    | święty  |
| m.               | miasto  | tłum.  | tłumaczenie   |
| MKCz             | Muzeum Księżąt Czartoryskich  | TPSP   | Towarzystwo Przyjaciół Sztuk<br>Pięknych w Krakowie |
| MNG              | Muzeum Narodowe w Gdańsku   | TZSP   | Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych<br>w Warszawie   |
| MNK              | Muzeum Narodowe w Krakowie  | UJ     | Uniwersytet Jagielloński                            |
| MNL              | Muzeum Narodowe w Lublinie  | w.     | wiek  |
| MNP              | Muzeum Narodowe w Poznaniu  | wg     | według  |
| MNW              | Muzeum Narodowe w Warszawie   | wyd.   | wydanie   |
| MNW <sub>r</sub> | Muzeum Narodowe we Wrocławiu  | wym.   | wymiary   |
| MOT              | Muzeum Okręgowe w Toruniu   | wys.   | wysokość  |
| nr dep.          | numer depozytu  | ZKW    | Zamek Królewski w Warszawie                         |
| nr inw.          | numer inwentarza  | zm.    | zmarły/-a   |
| nr kat.          | numer obrazu w katalogu: <i>Matejko.<br/>Obrazy olejne. Katalog</i> pod red. K.<br>Sroczyńskiej | zw.    | zwany   |

## Wstęp

Przestrzeganie prawa zależne jest od jego znajomości, stąd istotną kwestią są sposoby jego utrwalania i przekazywania. Dawna paremia *Ignorantia iuris nocet* dobitnie pokazuje, że na znajomości prawa zależy zarówno organom państwa wydającym normy prawne, jak i jego adresatom. Stąd możemy zaobserwować, jak na przestrzeni wieków zmieniały się formy przekazu norm i treści prawnych – np. w jaki sposób znajomość prawa przenikała do społeczeństwa w wiekach średnich, jak powstawały zbiory prawa czy kształtowały się kodeksy.

Obok przekazu ustnego i pisemnego ważną funkcję spełniał (i nadal spełnia) przekaz obrazowy, ikonograficzny. Jego wyjątkową rolę niezwykle trafnie ujął Andrzej Gulczyński, pisząc: „Przekazywanie treści prawnych za pomocą obrazu ma szczególne znaczenie. Umożliwia ich zrozumienie bez znajomości prawniczej terminologii. Obraz dociera swym przekazem do wszystkich widzów z odpowiednim osadzeniem kulturowym i bez różnic wynikających ze znajomości języka narodowego. Obrazy były zatem, i są nadal, umieszczane w miejscach dostępnych albo szczególnych – są wówczas dostrzegane przez szerokie gremia, podnoszą rangę miejsca”<sup>1</sup>.

Wykorzystywanie obrazów w przekazie treści prawnych nie jest tylko zjawiskiem historycznym. We współczesnej cywilizacji – jakże często w różnych obszarach życia posługującej się obrazowym przekazem informacji – dostrzegamy również rosnącą popularność ikonografii prawnej (zaliczanej do nauk pomocniczych historii prawa). Badania z tej dziedziny nauki pozwalają m.in. dostrzec, w jaki sposób autorzy dzieł sztuki ukazują problemy prawne za pośrednictwem obrazu czy też jak na przestrzeni dziejów kształtowały się metody wizualizacji prawa – przekazywania treści norm prawnych za pomocą obrazu. Podstawowym przedmiotem analizy w ikonografii prawnej są zagadnienia dotyczące obrazowego przedstawiania źródeł prawa, symboliki prawnej, zagadnień z zakresu prawa publicznego, prywatnego, karnego i procesowego.

Próby wizualizacji prawa nie są bynajmniej zjawiskiem właściwym tylko dla dzisiejszych czasów. Przykładowo w okresie średniowiecza malarze miniaturzyści podejmowali się ilustrowania zbiorów prawa, m.in. Dekretu Gracjana, w którego rękopiśmiennych egzemplarzach znajdują się miniatury odzwierciedlające treść poszczególnych *causae* i jednocześnie uzmysławiające stosunki społeczne, polityczne i

---

<sup>1</sup> A. Gulczyński, *Wprowadzanie nowego porządku*, s. 297.

gospodarcze XIII-wiecznej Europy. Nawiązując do słów Arkadiusza Adamczyka – „kultura europejska odczuwała potrzebę ukazywania idei prawa również poprzez przekaz obrazowy”<sup>2</sup>.

Wątki prawne odnaleźć można także w obrazach polskiego mistrza – Jana Matejki. Jego dzieła, niejednokrotnie malowane jako wielkie syntezы historyczno-dydaktyczne, żywo oddziaływały na wyobraźnię współczesnych mu ludzi i po dzień dzisiejszy kształtują nasze wyobrażenia o dziejach narodu<sup>3</sup>. Kompozycje tego malarza stanowią bogate źródło wiedzy historycznej, a jednocześnie zawierają treści prawne. Odnaleźć w nich można obiekty interesujące z punktu widzenia archeologii prawnej<sup>4</sup>, a warstwie narracyjnej – liczne problemy i zagadnienia prawne.

Jan Matejko tworzył swoje dzieła w okresie, gdy historyczne podejście do sztuki i nauki odgrywało znaczącą rolę. Świadczy o tym atmosfera intelektualna XIX stulecia. Główne prądy umysłowe tego okresu uwidaczniają chęć głębszego poznawania i kultywowania przeszłości. Zjawisko to widoczne jest w szkole malarstwa historycznego, ale ujawnia się również w innych dziedzinach, w szczególności w prawie. Badania, których wyniki przedstawione zostały w pracy, odnosiły się również do historycznej szkoły prawa. Dlatego też warto w tym miejscu przytoczyć słowa Antoniego Kościa: „Dzisiejsze rozumienie prawa jest bliskie pojęciu prawa, które prezentuje Savigny, zwłaszcza w odniesieniu do poglądu, że prawa nie można oddzielić od życia wspólnoty prawnej. Obecnie bowiem prawo jest również rozumiane jako «prawo żyjące», jako *law in action*”<sup>5</sup>. Spoglądając na prawo z perspektywy historycznej nie można zatem pominąć doktryny wypracowanej przez przedstawicieli historycznej szkoły prawa.

Istotną kwestią jest podobieństwo w pojmowaniu prawa przez prawników szkoły historycznej oraz koncepcji przedstawiania dziejów przez przedstawicieli szkoły malarstwa historycznego w XIX stuleciu (na czele z Janem Matejką). Prawo w szkole historycznej rozumiane jest jako splot i rezultat wielu czynników. W tym ujęciu następuje powiązanie przeszłości z czasami współczesnymi, czy nawet przyszłością. Podobnie przedstawiane są dzieje w szkole malarstwa historycznego – nie jako moment, lecz jako powiązanie wielu

---

<sup>2</sup> A. Adamczuk, *Prawo i obraz*, s. 9.

<sup>3</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 7.

<sup>4</sup> Matejko chętnie posługiwał się rekwizytami z własnej, bogatej kolekcji bądź korzystał z innych zbiorów. Malowane przez niego portrety, np. rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, mogłyby zostać potraktowane jako źródła dla poznania dawnego prawa, gdyż artysta oddawał w nich realia. Nie można jednak tego powiedzieć o innych obrazach malarza, ponieważ artysta przedstawia w nich swoją wizję.

<sup>5</sup> A. Kość, *Historyczne modele*, s. 178. Według Harolda Bermanna prawo ze swej natury jest „historyczne”, „rozwijające się”, choć zaznacza, że w jego przemianach i rozwoju zdarzają się rewolucje, nadające rozwojowi prawa nowy kierunek. Po gwałtownej zmianie prawo ponownie kształtuje się na sposób „historyczny”. – H.J. Berman, *Prawo i rewolucja*, s. 30.

zdarzeń, osób i czynników. Chwila ukazana na obrazie to nie jednostkowe wydarzenie, ale wynik przeszłości.

### **Temat, cel i metoda pracy**

Temat rozprawy doktorskiej dotyczy ikonograficznoprawnych aspektów malarstwa Jana Matejki rozpatrywanych w świetle założeń szkoły historycznej prawa. Przeprowadzone badania mieściły się w obszarze historii prawa prywatnego, przede wszystkim w aspekcie odnoszącym się do założeń szkoły historycznej w prawoznawstwie, oraz w obszarze ikonografii prawnej. Analiza ikonograficznoprawna dzieł Matejki dotyczyła zobrazowanych w nich instytucji prawnych, postaci, miejsc, budynków i przedmiotów mających doniosłość prawną, jak również kwestii odtworzenia ich zgodnie z historią bądź w sposób odzwierciedlający twórczą wyobraźnię i idee artysty.

Ponadto istotne było odniesienie do osiągnięć archeologii prawnej, m.in. wypracowanej przez Witolda Maisla systematyki pozwalającej zakwalifikować obiekty archeologicznoprawne do dwóch grup: pełniące funkcję służebną względem funkcji stanowienia i realizowania prawa (np. miejsca składania hołdów lennych, narzędzia wykonywania kar) oraz przedmioty, znaki i symbole uzmysławiające pojęcia, instytucje i stosunki prawne lub towarzyszące działaniom prawnym (np. stroje stanowe, insygnia królewskie, herby państw i ziem)<sup>6</sup>.

Przedmiotem badań były obrazy Jana Matejki, który żył w latach 1838-1893, a zatem punktem odniesienia dla rozważań na temat założeń szkoły historycznej w prawoznawstwie i krakowskiej szkoły historycznej, ich oddziaływania oraz rozwoju malarstwa polskiego i europejskiego był zasadniczo wiek XIX. Tak określone ramy czasowe pozwalały ocenić okoliczności i warunki, w jakich kształtowała się i dojrzewała twórczość artysty – dotyczyło to zarówno sytuacji politycznej i prawnej Galicji, jak i zmieniających się na przestrzeni lat prądów w malarstwie europejskim i polskim.

Zgodnie z założeniami nurtu szkoły historycznej w prawoznawstwie normy prawne obowiązują w określonym miejscu i czasie, są jednak wytworem różnorodnych czynników. Z przeszłości narodu, z jego „ducha” wyłania się współczesne prawo, a na jego treść składa się wiele zdarzeń, procesów i problemów. Istotne jest zatem badanie jego historycznego rozwoju. Poglądy przedstawicieli szkoły historycznej prawa doskonale wpisywały się w atmosferę XIX stulecia, przesyconego historią i zainteresowaniem przeszłością narodów. Wychowanie,

---

<sup>6</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*; Tenże, *Archeologia prawna Polski*.

wykształcenie artystyczne oraz środowisko, w jakim wzrastał Jan Matejko, wskazują na możliwe oddziaływanie nurtu na krakowskiego malarza. Jego historyczne obrazy odzwierciedlają idee, jakie przyświecały także zwolennikom szkoły historycznej – wielkie kompozycje artysty łączą w sobie liczne postaci, wątki, wydarzenia i symbole, wskazujące złożoność przedstawianego problemu.

Głównym celem badań było wyjaśnienie ikonograficznoprawnych aspektów malarstwa Jana Matejki oraz ich ocena w świetle założeń przyjętych przez historyczną szkołę prawa – czy dobór tematów, motywów i postaci oraz sposób ukazywania problemów prawnych w historycznych obrazach malarza wykazują podobieństwo do postulatów szkoły historycznoprawnej? Analiza dzieł artysty pod kątem ikonograficznoprawnym polegała na przedstawieniu i omówieniu aktów prawnych i obiektów archeologicznoprawnych zobrazowanych przez malarza, w szczególności statusu prawnego ukazanych osób, ich umiejscowienia na płótnie (kompozycja obrazu), strojów, insygniów władzy i symboli posiadanych uprawnień, znaków heraldycznych etc. Celem pracy było zatem zarówno przedstawienie w sposób kompleksowy ikonograficznoprawnych aspektów malarstwa Matejki, jak również zbadanie, czy twórczość malarza i tworzone przezeń dzieła odzwierciedlają założenia i wpływy historycznej szkoły prawa.

Dalsze pytania badawcze były następujące: jak przedstawiają się analizowane obrazy Jana Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce i Europie w XIX wieku? Jakiej zależności można dostrzec pomiędzy programem krakowskiej szkoły historycznej, założeniami szkoły historycznej prawa i malarstwem historycznym XIX wieku? Jaki wpływ wywarła krakowska szkoła historyczna na twórczość Jana Matejki? Czy założenia szkoły historycznej znajdują odzwierciedlenie w obrazach Matejki, czy dostrzegalny jest związek pomiędzy założeniami tej szkoły a treścią (techniką, stylem, ideą) malowanych przezeń obrazów? Jakie idee i koncepcje prawa wyłaniają się z analizowanych obrazów artysty? Czy wizualne przedstawienie problemów prawnych na obrazach Jana Matejki świadczy o realizacji założeń szkoły historycznej prawa i czy jest to świadomy zabieg artystyczny (czy może dzieła Matejki odzwierciedlają te wpływy w sposób nieświadomy, gdyż taki był duch czasu)?

Badanie ikonograficznoprawnych aspektów obrazów Jana Matejki w świetle założeń szkoły historycznoprawnej wymagało wykorzystania metod dostępnych ikonografii prawnej, historii sztuki i historii prawa, a także archeologii prawnej. Składało się z następujących czynności: wybór obrazów przedstawiających problemy prawne, ich opis i krytyka, zbadanie zależności od szkoły historycznej. Kwestie takie jak: rozmiary, materiał, technika malowania,

rekonstruowane fragmenty, napisy, czas i miejsce powstania, fundator i dalsze losy dzieła, w odniesieniu do obrazów historycznych Matejki zasadniczo zostały już zbadane i przedstawione w literaturze przedmiotu. Większość tych dzieł nie doczekała się jednak kompleksowych badań przeprowadzonych z punktu widzenia ikonografii prawnej.

Wybrane obrazy Jana Matejki analizowane były pod kątem prawnego znaczenia przedstawionych na nich czynności i obiektów oraz ich wartości dla ikonografii prawnej. Ze względu na technikę pracy artysty należało zwrócić uwagę na: 1) wzory, z jakich Matejko korzystał malując obiekty o znaczeniu archeologiczno-prawnym; 2) zgodność strojów postaci, gestów, obiektów z przedstawianą epoką (ewentualne anachronizmy oraz ich znaczenie symboliczne); 3) dostępność dla artysty oryginalnych, zachowanych zabytków; 4) symbolikę stosowaną w życiu prawnym społeczeństwa w danym okresie; 5) wpływy obce i oddziaływanie środowiska, w szczególności krakowskiej szkoły historycznej. W pracy posłużono się także metodą historyczno-prawną i metodą porównawczą.

Analiza poszczególnych obrazów przeprowadzana była przy wykorzystaniu metod badawczych właściwych dla historii sztuki i ikonografii prawnej. Każde dzieło zostało w pierwszej kolejności poddane analizie stylistyczno-porównawczej, co pozwalało na ustalenie i zestawienie następujących informacji o obrazie: czas i okoliczności powstania oraz późniejsze dzieje płótna (ta kwestia nie ma wprawdzie znaczenia dla analizy kompozycji, lecz jest nieodzownie związana z jej istotą), ówczesna sytuacja polityczna, społeczna, gospodarcza i kulturowa, idee, inspiracje i pomysły artysty, jego program i poczucie misji (np. malowanie obrazów na rocznice ważnych wydarzeń historycznych – *Unia lubelska*, *Konstytucja 3 Maja*), osoba malarza i powiązania artystyczne (środowisko artystyczne, nauka malarstwa, wpływ artystów zagranicznych i kierunki rozwoju malarstwa polskiego), odbiór opinii publicznej i krytyki artystycznej.

Powyższa analiza została każdorazowo poprzedzona wprowadzeniem w treść dzieła oraz krótkim rysem historycznym odnoszącym się do przedstawionej na danym obrazie sytuacji, wydarzenia bądź splotu zdarzeń (co było istotne dla dalszego porównania wizji artysty z rzeczywistym przebiegiem wydarzeń). W tym miejscu zawarte zostały także informacje techniczne o danej kompozycji.

Na etapie analizy ikonograficzno-prawnej poszczególnych dzieł badaniom poddane zostały następujące zagadnienia: treść i sposób przedstawienia ukazanego na obrazie problemu prawnego (czynności prawnej bądź wydarzenia wywołującego skutki prawne), struktura (kompozycja), przedstawione postaci – ich status prawny, umiejscowienie i strój wskazujący na przynależność do stanu społecznego, miejsca, insygnia i symbole. W dalszej

kolejności prowadzone były rozważania nad aspektem moralnym i politycznym danego obrazu oraz wyłaniającą się z niego koncepcją prawa (ukazanie idei prawa poprzez przekaz obrazowy, myśl prawnopolityczna zawarta w poszczególnych dziełach), a jeśli było to uzasadnione treścią dzieła – to również z uwzględnieniem źródeł prawa obowiązujących w momencie dziejowym przedstawionym na obrazie oraz źródeł prawa i sytuacji prawnopolitycznej w czasie tworzenia obrazu. Ostatni etap pracy obejmował zestawienie zbadanych problemów prawnych w obrazach Matejki oraz ich interpretację w odniesieniu do założeń szkoły historycznej prawa.

Dla zrealizowania podstawowego celu rozprawy oraz udzielenia odpowiedzi na dalsze pytania badawcze istotne były kwestie związane z programem ideowym malarza oraz motywem powstania dzieła – czy został namalowany z własnej inicjatywy Matejki, w oparciu o wcześniejsze szkice i w poczuciu realizacji swojej misji, czy na zamówienie (a w tym przypadku – czy było to oczekiwanie społeczne, np. dotyczące ukazania chwil chwały Rzeczypospolitej, które także mogło nieść za sobą wynagrodzenie finansowe, czy też było to zamówienie indywidualne<sup>7</sup>). Ważne były także następujące zagadnienia: powtarzalność motywów (korzystanie z własnego dotychczasowego dorobku artystycznego przy wykonywaniu kolejnych prac), wypracowanie swojego warsztatu malarskiego (tzw. styl matejkowski), wielokrotne wykorzystywanie tych samych rekwizytów i obiektów archeologicznoprawnych (np. włóczni św. Maurycego).

Kilka ogólnych zdań należy poświęcić zastosowanej w pracy terminologii (w poszczególnych rozdziałach terminy znajdują swoje doprecyzowanie i uzasadnienie). W rozprawie pojawiało się określenie „obiekty archeologicznoprawne”. Są to – w ślad za definicją W. Maisla – „obiekty materialne, które posiadały w przeszłości prawnie ustalony charakter usługowy w stosunku do funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych”<sup>8</sup>.

Wyjaśnić należy także pojęcia krakowskiej szkoły historycznej i stańczyków. Krakowska szkoła historyczna to kierunek w polskiej historiografii XIX w., kształtujący się przede wszystkim w kręgu tzw. stańczyków, przedstawiający m.in. krytyczną wizję dziejów Polski i poszukujący przyczyn upadku Rzeczypospolitej. Natomiast pojęcie stańczyków odnosi się do ugrupowania politycznego, działającego w Galicji od lat sześćdziesiątych XIX w. i skupiającego w swoich szeregach głównie krakowskich konserwatystów, na czele którego stali m.in. Józef Szujski, Stanisław Tarnowski, Michał Bobrzyński. Szerszy termin

---

<sup>7</sup> Kwestia ta jest istotna, ponieważ miała znaczenie dla późniejszego kształtu dzieła – jeśli obraz był malowany na zamówienie indywidualne, mogło to wpłynąć na kompozycję, usytuowanie i sposób przedstawienia poszczególnych postaci, np. przyznanie zaszczytnego miejsca danej osobie.

<sup>8</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 10.

przyjęty na potrzeby pracy to krakowskie środowisko historyczne. Mianem tym określani są historycy oraz autorzy publikacji i wykładów przedstawiających dzieje Polski, pracujący w Krakowie i okolicach w okresie twórczej aktywności Matejki. Należy dodać, iż znaczenie pozostałych terminów, wieloznacznych bądź mogących dostarczać trudności w interpretacji, zostało wyjaśnione czy doprecyzowane w samej treści pracy.

Jeżeli chodzi o rozwiązania techniczne przyjęte w pracy wyjaśnić również należy, iż analiza ikonograficznoprawna każdego obrazu potraktowana została jako odrębna całość. Wątpliwości mogą wzbudzać wynikające stąd powtórzenia. Należy jednak zauważyć, iż w wielu kompozycjach artysty choć pojawiały się te same postaci czy obiekty, podobne wątki i motywy, to dany bohater bądź rekwizyt umieszczony był w innym kontekście i jego znaczenie dla interpretacji kompozycji było także odmienne. Za takim rozwiązaniem przemawiała nadto czytelność narracji, gdyż potraktowanie każdego opisu obrazu jako odrębnej całości pozwoliło uniknąć licznych odwołań i umożliwiło jasne przedstawienie wyników badań odnoszących się do konkretnego dzieła.

### **Baza źródłowa**

W rozprawie doktorskiej do analizy ikonograficznoprawnej wybranych zostało 35 obrazów (w tym pięć szkiców) spośród ogólnej liczby około 320 znanych obrazów olejnych Jana Matejki. Baza źródłowa została ustalona na podstawie katalogów wystaw, informacji pozyskanych z katalogów zbiorów muzealnych oraz opracowań zbiorowych pod redakcją Krystyny Sroczyńskiej: *Matejko. Obrazy olejne* i katalog obrazów olejnych<sup>9</sup>, dotychczas stanowiące jedyny kompleksowy zbiór obrazów olejnych Jana Matejki. Na ogólną liczbę analizowanych 35 dzieł, 5 wchodzi w skład cyklu pt. „Dzieje cywilizacji w Polsce”. Obrazy zostały wybrane według kryterium tematycznego – ze względu na cel badań analizie ikonograficznoprawnej poddane zostały obrazy historyczne przedstawiające wydarzenia mające charakter prawny, ukazujące działania, zdarzenia i obiekty mające doniosłość prawną<sup>10</sup>.

Wśród zbadanych dzieł znalazły się m.in. kompozycje dotyczące zawarcia unii, obrad sejmu (np. *Rejtan – Upadek Polski, Sejm w Gąsawie*), podpisania bądź zerwania układów, procesu legislacyjnego (np. *Konstytucja 3 Maja*), hołdów (np. *Hołd pruski*), zawarcia

---

<sup>9</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*; Taż, *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*.

<sup>10</sup> Lista obrazów i szkiców wskazana w źródłach w bibliografii dotyczy wszystkich dzieł, do których Autorka nawiązuje w pracy – zarówno tych przedstawionych w całości (pełna analiza stylistyczno-porównawcza i ikonograficznoprawna), jak również tych, do których odnosi się jedynie w pewnych aspektach (np. tytułem porównania). W spisie treści ujęte zostały te dzieła, które zostały omówione w całości.

małżeństwa, fundacji i nadania przywilejów, koronacji króla, wojen i prawa wojennego (np. *Bitwa pod Grunwaldem*), zabójstwa (np. *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461*), wykonania wyroku skazującego (np. *Wyrok na Matejkę, Maćko Borkowic*).

W pozostałych obrazach wybranych do zbadania aspekt prawny nie był tematem pierwszoplanowym. Zdecydowano się jednak włączyć je do pracy, ponieważ ukazują istotne z punktu widzenia rozprawy obiekty archeologicznoprawne (miejsca, stroje, insygnia). Warto też nadmienić, że poruszane przez artystę tematy dotyczą źródeł prawa, różnorodnych problemów z zakresu prawa publicznego i prywatnego, przy czym zdarzają się sytuacje, że na jednym obrazie łączą się różne aspekty prawne, splatają się liczne wątki i wydarzenia – kiedy z danym tematem głównym wiążą się treściowo bądź kompozycyjnie czy historycznie inne motywy prawne, jak np. w *Zabiciu Wapowskiego w trakcie koronacji Henryka Walezego*.

Co do zasady zrezygnowano z badania dzieł takich jak: szkice do obrazów niezrealizowanych, dzieła, których autorstwo jest wątpliwe bądź podważane, obrazy zaginione i nieposiadające reprodukcji, widoki, studia głów i portrety. Odrębnej analizie można by poddać stroje i rekwizyty wykorzystane przez artystę. Pod kątem treści w pierwszej kolejności wybrane zostały te kompozycje, w których treści i problemy prawne są najwyraźniej uwidocznione, rezygnując z badania obrazów, w których kwestie prawne mają znaczenie jedynie poboczne (jakkolwiek ich analiza stanowiłaby zapewne cenne uzupełnienie czy wzbogacenie w dalsze wnioski wyników badań przedstawionych w tej pracy). Oczywiście katalog dzieł poddanych badaniom mógłby zostać znacznie rozszerzony, przekraczałoby to jednak możliwości umieszczenia wyników badań w jednym zwartym opracowaniu. Niektóre spośród takich obrazów zostały jednak pośrednio wykorzystane w rozprawie (informacje takie pojawiały się głównie w przypisach do rozdziału VI).

Zrezygnowano również w rozprawie z łącznej analizy akwareli i szkiców rysunkowych z uwagi na odrębność stylu, brak kompletnych katalogów oraz możliwości praktyczne (objętość pracy) – akwarele Matejki zawierające treści prawne stanowiłyby również bogaty materiał do dalszych badań. Z podobnych motywów katalog obrazów wybranych do analizy nie objął też cykli „Poczet królów polskich” oraz „Ubiory w Polsce”. Ponadto powyższe kategorie obrazów nie przedstawiały konkretnych wydarzeń historycznych

i realizowały inne cele artysty – „Poczet” ma charakter zbioru portretów<sup>11</sup>, natomiast cykl „Ubiory w Polsce” ukazuje rozwój strojów stanowych<sup>12</sup>.

Wśród zbioru analizowanych obrazów olejnych Jana Matejki znalazły się pojedyncze szkice olejne – dotyczyło to przede wszystkim sytuacji, gdy obraz w wersji ostatecznej nie powstał (tak było głównie w przypadku obrazów malowanych pod koniec życia artysty). Jeśli obraz istnieje zarówno w postaci w pełni ukończonej, jak i w postaci szkicu olejnego, badaniom poddana była przede wszystkim jego ostateczna wersja. Jednak w takim przypadku szkice olejne oraz inne materiały (głównie szkice rysunkowe) zostały również w pracy wykorzystane w celu uchwycenia procesu twórczego artysty oraz ukazania różnic między pierwotną wizją a przedstawieniem finalnym obrazu.

Jakkolwiek malarstwo wielkiego malarza zostało poddane już niejednej analizie, nadal jednak istnieją niezbadane aspekty i obszary jego twórczości – i nie było ono dotąd badane z perspektywy ikonograficznoprawnej. Warto w tym miejscu wskazać na stanowisko historyka sztuki Elżbiety Matyaszewskiej, badającej religijny kontekst dorobku Jana Matejki, która stwierdziła, iż „nawet ogólnie znane obrazy Matejki rozpatrywane są bardziej pod kątem ich rozliczeniowo-historycznych wartości, rzadziej natomiast doszukuje się w nich wyraźnych śladów i oznak religijnych przeżyć artysty i świadomej próby zawarcia w historycznych kompozycjach jego osobistego stosunku do Boga i całej nauki chrześcijańskiej”<sup>13</sup>. Podobną uwagę można poczynić w stosunku do analizy dzieł Matejki z perspektywy ikonograficznoprawnej. Jak stwierdził Stanisław Czekalski: „Obraz jest tutaj uważnie oglądany, ale oglądany zawsze przez pryzmat jakiegoś «gdzie indziej», jakichś wyznaczających spojrzeniu kierunek zagadnień, które poszczególni badacze świadomie przyjmują za swoją szczególną, z góry skontekstualizowaną perspektywę”<sup>14</sup> – w niniejszej pracy perspektywą i kontekstem była właśnie ikonografia prawna, gdyż taka praca, obejmująca istotną część dorobku Jana Matejki, jak dotąd nie powstała.

---

<sup>11</sup> „Poczet królów Polski” powstał w latach 1890-1891, zrealizowany na zamówienie wiedeńskiego księgarza Maurycego Perlesa, składał się z 44 plansz rysunkowych oraz opisów Stanisława Smolki – W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 66.

<sup>12</sup> Obfite wykorzystanie rekwizytów i atrybutów w powyższych zbiorach sugeruje jednak, iż stanowiłyby one interesujący materiał do osobnych badań ikonograficznoprawnych – przykładem jest interpretacja Waldemara Okonia, który opisał, że Bolesław Chrobry przedstawiony został z otrzymaną od Ottona III włócznią św. Maurycego, Bolesław Krzywousty na portrecie odziany jest w strój góralski, Jagiełło ma na sobie chłopski kożuch symbolizujący pochodzenie z pogańskiej Litwy w połączeniu z koroną monarszą, znak litewski „naszyty” na ubraniu (Słupy Giedymina) i medalion z polskim Orłem i litewską Pogonią, z kolei Anna Jagiellonka dzierży w dłoni berło zakończone główką kapusty, co ma symbolizować jej włoskie pochodzenie. – W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 66-67. Zob. także: E. Halawa, G. Wojturski, *Poczet królów polskich*.

<sup>13</sup> E. Matyaszewska, „Wierzę w cuda nie od dziś”, s. 6.

<sup>14</sup> S. Czekalski, *Przedmowa*, w: S. Czekalski (red.), *Dziewica Orleańska*, s. 6.

## Aktualny stan badań

Omawiając aktualny stan badań w dziedzinie ikonografii prawnej trzeba mieć na względzie zasygnalizowane powyżej dwa aspekty ikonografii prawnej (przekaz normy prawnej i ukazanie wizji artysty). Wśród najważniejszych źródeł informacji o ikonografii historycznej i prawnej oraz wizualizacji prawa należało zwrócić uwagę na dzieła takich autorów, jak m.in. Colette R. Brunschwig<sup>15</sup>, Gernot Kocher<sup>16</sup>, Zenon Piech<sup>17</sup>, Krzysztof M. Kowalski<sup>18</sup>. Przydatne okazały się wspomniane już dzieła Witolda Maisla z zakresu archeologii prawnej<sup>19</sup>. Warto również nadmienić, iż badania z zakresu ikonografii prawnej w Polsce prowadzone są m.in. przez Andrzeja Gulczyńskiego<sup>20</sup>, Romanę Rupiewicz<sup>21</sup>, Macieja Jońcę<sup>22</sup>, Joannę Unterschütz<sup>23</sup>, Arkadiusza Adamczuka. Prace wymienionych (i kilkorga innych) autorów z zakresu ikonografii prawnej zostały omówione w Rozdziale I, jako przykłady wykorzystania metody.

Kolejna część pracy odnosi się do szkoły historycznej prawa<sup>24</sup>. Literatura z tego zakresu objęła m.in. dzieła Harolda Bermana<sup>25</sup> i Johna Kelly'ego<sup>26</sup>, zaś o historyczności kultury w szerszym zakresie pisał Wiktor Werner<sup>27</sup>. Wśród starszych pozycji nie można pominąć uwag Kazimierza Opalka i Jerzego Wróblewskiego<sup>28</sup>. Natomiast wśród opracowań nowszych na uwagę zasłużyły np. artykuły Grzegorza Jędrejka<sup>29</sup> oraz monografia Magdaleny Pyter<sup>30</sup>. W przedstawieniu szkoły krakowskiej oraz czołowych przedstawicieli szkoły historycznej prawa oraz środowiska krakowskiego pomocne okazały się m.in. opracowania Juliusza Bardacha<sup>31</sup>, Jana Wnęka<sup>32</sup>, Krzysztofa Pola<sup>33</sup> oraz Piotra Pomianowskiego<sup>34</sup>.

<sup>15</sup> C.R. Brunschwig, *Rechtsikonographie, Rechtsikonologie*, s. 39-47; Taż, *Visualisierung von Rechtsnormen*.

<sup>16</sup> G. Kocher, *Zeichen und Symbole des Rechts*.

<sup>17</sup> Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna*, s. 119-141; Tenże, *Ikonografia pieczęci Piastów*; Tenże, *Monety, pieczęcie i herby*. Dalsze dzieła Autora wskazane są w Bibliografii.

<sup>18</sup> K.M. Kowalski, *Polskie źródła ikonograficzne*.

<sup>19</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*; Tenże, *Archeologia prawna Polski*.

<sup>20</sup> A. Gulczyński, *Romanische Krummstäbe*, s. 117-131.

<sup>21</sup> R. Rupiewicz, *Sąd nad sędziami*, s. 277-295.

<sup>22</sup> Owocem tych badań jest m.in. praca zbiorowa: A. Dębiński, M. Jońca, I. Leraczyk (red.), *Ius est ars*.

<sup>23</sup> Joanna Unterschütz, *Symbole i alegorie prawa*.

<sup>24</sup> Ponieważ problem istotnych założeń szkoły historycznej został szeroko przedstawiony w polskiej literaturze, nie korzystano już z obszernej literatury światowej.

<sup>25</sup> H.J. Berman, *Prawo i rewolucja*.

<sup>26</sup> J.M. Kelly, *Historia zachodniej teorii prawa*.

<sup>27</sup> W. Werner, *Historyczność kultury*.

<sup>28</sup> K. Opalek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła historyczna*, s. 237-317.

<sup>29</sup> G. Jędrejek, *Kilka uwag*, s. 59-74; Tenże, *Teoria prawa*, s. 175-194.

<sup>30</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*.

<sup>31</sup> J. Bardach, *W stulecie krakowskiej szkoły*, s. 962-968.

<sup>32</sup> J. Wnek, *Krakowskie środowisko historyczne*.

<sup>33</sup> K. Pol, *Poczet prawników polskich*.

<sup>34</sup> P.Z. Pomianowski, *Początki polskiego czasopiśmiennictwa*.

Biografia i twórczość Jana Matejki doczekały się niejednej już publikacji – ich wartość naukowa jest różna, znaleźć można wśród nich pozycje dobrze opracowane. Ogólne informacje na temat poszczególnych obrazów olejnych oraz cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce” zamieszczane są w dziełach poświęconych życiu malarza i w podstawowym zakresie opisujących tworzone przez niego kompozycje. Spośród licznych pozycji monograficznych i artykułów dla celów rozprawy przydatne były w szczególności materiały odnoszące się do stylu, programu ideowego artysty i jego środowiska artystycznego. Przykładem tutaj są książki: Waldemara Okonia<sup>35</sup>, Janusza Michałowskiego<sup>36</sup>, Jerzego Malinowskiego<sup>37</sup>, Marii Przemeckiej-Zielińskiej<sup>38</sup> czy Marii Szypowskiej<sup>39</sup>. Wśród katalogów dzieł Matejki najważniejszym jest ten (wspomniany już powyżej) opracowany pod redakcją K. Sroczyńskiej<sup>40</sup>. Wiele innych katalogów powstało przy okazji różnych wystaw związanych z twórczością Matejki (osobno wyszczególnione w bibliografii).

Dzieła Jana Matejki bywały już badane z różnych perspektyw. Stąd pewne wątki w jego twórczości są już bardzo dobrze opracowane, inne natomiast nie doczekały się jeszcze wyczerpujących badań. Biografia artysty, podobnie jak styl jego malarstwa oraz wielkie kompozycje historyczne zostały już wielokrotnie poddane badaniom i opisane, o czym świadczą ww. pozycje oraz dalsze opracowania wymienione już w treści samej pracy i zawarte w bibliografii. Z punktu widzenia Autorki pracy istotną kwestią było przede wszystkim to, w jakim zakresie obrazy Matejki zostały zbadane z perspektywy prawnej. Ogólnie rzecz ujmując, istnieją całościowe opracowania dotyczące twórczości Jana Matejki, nie ma natomiast pozycji omawiającej kompleksowo jego dzieła pod kątem prawnym, chociaż poszczególne kompozycje doczekały się takiej analizy w pojedynczych publikacjach.

Tu podkreślić trzeba, iż najsztywniejsze, wielkoformatowe obrazy Matejki były najczęstszym przedmiotem zainteresowań wielu badaczy. Te dzieła co do zasady opisane są w raczej wyczerpujący sposób, jednak problemy prawne nie są w nich poruszane bądź są tylko zasygnalizowane, niejako na marginesie innych rozważań. W tym przypadku należało zbadać i opisać wątki prawne, korzystając z dotychczasowych wyników, lecz uzupełniając je o perspektywę prawną. Obrazy mniejszego formatu lub mniej sławne rzadko stanowiły przedmiot osobnych badań, istnieją ich ogólne opisy, nie zostały one jednak poddane analizie z punktu widzenia ikonografii prawnej. Ponadto wśród bogatej literatury i różnorodnych

---

<sup>35</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*.

<sup>36</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*.

<sup>37</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*.

<sup>38</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem Jana Matejki*.

<sup>39</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*.

<sup>40</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*.

badania dotyczących twórczości malarza znajdziemy także i takie opracowania, które odnoszą się do pojedynczych zagadnień związanych z wizualizacją prawa, lecz mają one charakter wybiórczy, zwykle są pisane z perspektywy historyka sztuki i nie zawierają analizy prawnej.

Należy dodać, iż niektóre obrazy Jana Matejki zostały poddane badaniom pod kątem ikonograficznoprawnym. Takiej analizy dokonał A. Gulczyński, badając obraz *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu*<sup>41</sup>. Podobnego opracowania (przez Autorkę rozprawy) doczekała się kompozycja *Bitwa pod Grunwaldem*<sup>42</sup> oraz szkic *Założenie Szkoły Głównej* wchodzący w skład cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce”<sup>43</sup>. Szerokiej interpretacji, wprawdzie nie będącej analizą ikonograficznoprawną, ale uwzględniającej niektóre problemy prawne, poddany został inny szkic z „Dziejów cywilizacji w Polsce” – *Zaprowadzenie chrześcijaństwa r.p. 965*<sup>44</sup>.

Dobrze opracowane są wątki dotyczące przedstawienia broni i uzbrojenia na wybranych obrazach Matejki – prace takie publikował Zdzisław Żygulski<sup>45</sup>. Uwagi na temat ubioru i innych obiektów przedstawionych w obrazach malarza (takich jak np. racjonał) poczyniła Anna Straszewska w pracy dotyczącej kostiumu historycznego w obrazach Jana Matejki<sup>46</sup>. W tej publikacji odnaleźć można wiele cennych wiadomości dotyczących strojów i rekwizytów znajdujących się w posiadaniu artysty oraz ich powiązanie z wizerunkami ukazanymi na poszczególnych obrazach. Zaletą tej pracy jest fakt, iż Autorka nie ograniczyła swoich badań tylko do największych i najsłynniejszych kompozycji artysty, lecz odniosła się do wielu mniej znanych obrazów.

Nadto na problemy prawne w obrazach Matejki zwracali uwagę m.in. następujący autorzy: Ewa Suchodolska, Marek Wrede, Hanna Małachowicz i Paweł Sadlej<sup>47</sup>, a także Dariusz Marzęta<sup>48</sup>. W swych pracach problemy prawne dostrzegał również Stanisław Grodziski, w szczególności należy wskazać na pozycję *Hołd pruski*, współtworzoną z Haliną Blak<sup>49</sup>. Powyższe dzieła zawierają informacje o podstawowych faktach i zjawiskach historycznych przedstawionych w obrazach Matejki, próbę identyfikacji postaci, opis

---

<sup>41</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 47-72.

<sup>42</sup> J. Gajewska, *Ikonograficznoprawne aspekty Bitwy*, s. 43-58.

<sup>43</sup> J. Kostecka, *A legal-iconographic analysis*, s. 351-388.

<sup>44</sup> A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*.

<sup>45</sup> Z. Żygulski, jr., *Sławne bitwy w sztuce*; Tenże, *Uzbrojenie w „Hołdzie Pruskim”*.

<sup>46</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*.

<sup>47</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje cywilizacji*; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko – Konstytucja 3 maja*.

<sup>48</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*.

<sup>49</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski*.

symboliki i przesłania artysty, lecz – co istotne – odnoszą się także do problemów prawnych, takich jak np. znaczenie ukazanych na obrazach działań prawnych.

Reasumując, wśród bogatej literatury i różnorodnych badań dotyczących twórczości malarza znaleźć można opracowania odnoszące się do pojedynczych zagadnień związanych z wizualizacją prawa (np. opis przedmiotów sygnalizujących władztwo państwowe, stroje stanowe, broń, rytuały prawne), często miały one jednak charakter wybiórczy, były pisane z perspektywy historyka sztuki i nie zawierały analizy prawnej. Czasem pojawiały się w takich pracach wyliczenia i opisy obiektów archeologicznoprawnych. Natomiast nie powstała jak dotąd pozycja przedstawiająca w sposób kompleksowy ikonograficznoprawne aspekty malarstwa Matejki, nadto ukazująca jego twórczość w sposób uwzględniający założenia i możliwy wpływ historycznej szkoły prawa.

### **Układ pracy**

Struktura rozprawy doktorskiej jest następująca. Rozdział 1 zatytułowany *Ikonografia prawna (słowo – obraz – norma)* dotyczy ikonografii prawnej jako nauki, zawiera rozważania na temat możliwości i metod przedstawiania normy prawnej za pomocą obrazu. Rozdziały 2 i 3 odnoszą się – odpowiednio – do szkoły historycznej prawa w Europie i w Polsce, a przedstawiają najważniejsze założenia, poglądy, ewolucję i przedstawicieli tego nurtu (co pozwalało z kolei zbadać możliwy wpływ nurtu na historiozofię malarza). W tym miejscu omówione zostały również zagadnienia związane z krakowską szkołą historyczną, istotne ze względu na jej oddziaływanie na Matejkę. W rozdziale 4 zaprezentowany został rozwój polskiego malarstwa w XIX wieku, na tle malarstwa europejskiego. W szczególności w szerszym zakresie ukazany został kierunek historyczny w malarstwie oraz wpływ Matejki na rozwój tego nurtu w Polsce (należało wziąć pod uwagę stosunek malarza do różnych kierunków rozwijających się pod zaborami w ówczesnym malarstwie oraz jego zagraniczne studia i nastawienie do sztuki europejskiej). Zagadnienia te zostały omówione dogłębnie i szczegółowo, ponieważ tego wymagało wniknięcie w istotę malarstwa Matejki i odpowiedź na pytania badawcze.

W rozdziale 5 rozprawy przedstawione zostały cechy charakterystyczne malarstwa historycznego Jana Matejki, a także ówczesna sytuacja polityczna i prawna Galicji. Szerokie ukazanie ustroju Krakowa i Galicji konieczne było nie tylko z tego powodu, że artysta działał w konkretnych warunkach ustrojowych, ale i dlatego, że ich refleks odnaleźć można w analizowanych obrazach. W tym rozdziale ukazana została także sylwetka biograficzna malarza, przede wszystkim środowisko, wychowanie i kształtowanie poczucia misji i

warsztatu malarskiego, co jest istotne dla dalszej analizy poszczególnych jego dzieł. W dalszej części rozdziału przedstawiono cechy charakterystyczne stylu malarskiego Jana Matejki, który z uwagi na swoją wyjątkowość i odrębność zyskał w historii sztuki miano „stylu matejkowskiego”. W tej części pracy omówiono również wpływ środowiska artystycznego na twórczość Matejki – oddziaływanie malarzy polskich i zagranicznych, z uwzględnieniem studiów w szkole sztuk pięknych i akademiach europejskich, jak i późniejszych podróży i własnych badań artysty w zagranicznych galeriach sztuki.

W kolejnym rozdziale rozprawy przedstawiona została analiza stylistyczno-porównawcza i ikonograficznoprawna wybranych obrazów Jana Matejki. W pierwszej kolejności omówione zostały obrazy olejne uporządkowane chronologicznie. Następnie przedstawiona została analiza cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce”. Jest to cykl dwunastu szkiców olejnych (tylko dwa spośród nich doczekały się realizacji na wielkowymiarowym płótnie, z czego *Przyjęcie Żydów w Polsce w r.p. 1096* zostało w pełni ukończone, a *Wpływ Uniwersytetu na kraj w wieku XV* stanowi dzieło nieukończone), omówionych osobno ze względu na fakt, iż stanowią pewną odrębną całość ideową i tematyczną. Cykl dzieli się na 3 zasadnicze grupy, mianowicie: „Epoka Piastów” (7 obrazów), „Złoty wiek” (4 obrazy, epoka Jagiellonów), „Zmierzch Rzeczypospolitej” (1 obraz). Powyższe dzieła poruszają tematy takie jak np. koronacja króla, elekcja 1573 roku, sejm w Łęczycy, Sejm Czteroletni, założenie Szkoły Głównej w Krakowie, Konstytucja 3 Maja.

Obrazy, do których malarz wykonał szkice olejne, omawiane są łącznie z nimi (nadto w treści pracy podczas przedstawiania wyników badań odnoszących się do poszczególnych obrazów podane zostały informacje o istniejących szkicach rysunkowych odnoszących się do danego dzieła). Zdarzają się również szkice olejne nieposiadające ostatecznej wersji, tzn. istniejące tylko w formie szkicu, do którego malarz nie wykonał końcowej kompozycji.

W pracy zamieszczone zostały ilustracje – obejmujące zarówno analizowane obrazy, jak i obiekty wykorzystywane w pracy przez malarza. W dalszej części rozdziału 6 omówiono problemy prawne w malarstwie Jana Matejki w świetle założeń przyjętych przez historyczną szkołę prawa. Po części podsumowującej, zawierającej wnioski, podano bibliografię.

Podziękowania za cenne wskazówki, krytyczne uwagi i inspirujące rozmowy kieruję w stronę Promotora tej rozprawy – profesora Andrzeja Gulczyńskiego. Dziękuję również moim bliskim, którzy z zainteresowaniem zgłębiali wraz ze mną tajniki dzieł Matejki. Osobne wyrazy wdzięczności należą się pracownikom poszczególnych muzeów za udzielone informacje i poświęcony czas. W szczególności za nieodpłatne udostępnienie zdjęć obiektów dziękuję instytucjom, a były to: Muzea Narodowe w Gdańsku, Krakowie, Lublinie, Poznaniu

i Warszawie, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej.

## Rozdział I. Ikonografia prawna (słowo – obraz – norma)

Podstawowym sposobem przekazywania informacji o problemach prawnych oraz komunikowania o treści normy prawnej jest język, słowo mówione i pisane. Od wielu wieków ludzie posługiwali się w tym celu również obrazem, przedstawiając kwestie prawne za pomocą metod wizualizacji. Przekaz językowy pozwalał wprowadzić na większą precyzję i jednoznaczność sformułowań, jednakże popularność przekazów ikonograficznych świadczy o ich dużym znaczeniu dla odbiorców. Wykorzystanie obrazu istotne było zwłaszcza w wiekach średnich, kiedy umiejętność pisania i czytania ograniczała się do wąskich grup społecznych.

W przeciwieństwie do dawnych wieków, kiedy środkiem przekazu treści prawnych były zwykle równocześnie tekst i obraz, współcześnie obserwujemy ich całkowite oddzielenie. Język prawny jest wysoce wyspecjalizowany, wyrażane są w nim normy abstrakcyjne i generalne, których przedstawienie za pomocą obrazu wydaje się dziś prawie niemożliwe. Jakkolwiek podejmowane są takie próby, czego przykładem są prace autorstwa Colette R. Brunschwig. Uznała ona, iż możliwe jest stworzenie obrazów, które będą stanowić jasny komunikat dla adresatów normy prawnej, informujący ich o treści tej normy<sup>1</sup>. Jednak nie ulega wątpliwości, że stopień skomplikowania przepisów prawnych oraz wielość wydawanych aktów normatywnych sprawiają, że ujęcie ich w postaci prostych, jednoznacznych obrazów czy symbolicznych przedstawień dostarcza niemałych trudności.

Jedną z nowszych dyscyplin wśród nauk pomocniczych historii prawa jest ikonografia prawna zajmująca się badaniem, w jaki sposób problemy prawne były przekazywane za pośrednictwem obrazu oraz jak na przestrzeni kolejnych wieków zmieniały się metody wyrażania treści norm prawnych za pomocą obrazu<sup>2</sup>. Uczni poddają analizie kwestie odnoszące się do obrazowego przedstawiania źródeł prawa, problemów prawa publicznego, prywatnego, karnego i procesowego, symboliki prawnej – źródła ikonograficzne przekazywać mogą informacje np. o pozycji społecznej osoby, zakresie posiadanych uprawnień, dokonywanych czynnościach prawnych czy rodzajach czynów zabronionych i kar. W źródłach tych ukazywane są też przedmioty, obiekty, symbole czy miejsca, które posiadają doniosłe znaczenie dla prawnego życia społeczeństwa.

---

<sup>1</sup> Autorka zaproponowała wykorzystanie dawnych metod obrazowego przekazywania treści norm prawnych i jednocześnie poszukiwanie nowych rozwiązań. W oparciu o analizę ilustrowanych fragmentów pochodzących z rękopisów *Zwierciadła Saskiego* podjęła próbę wizualnego przedstawienia treści przepisów z części ogólnej szwajcarskiego Kodeksu Zobowiązań (1907). – Zob. C.R. Brunschwig, *Visualisierung von Rechtsnormen*.

<sup>2</sup> Przedmiot i metody badań stosowane w ikonografii prawnej zostały opracowane przez Gernota Kochera. – Zob. G. Kocher, *Zeichen und Symbole des Rechts*.

### **Ikonografia, ikonologia czy wizualizacja prawa?**

Istotną kwestią jest rozróżnienie pojęć – w literaturze można spotkać się z określeniami „ikonografia prawna”, „ikonologia prawna” oraz „wizualizacja prawa”. W niemieckiej nauce prawa przyjmuje się podział na te trzy dyscypliny. Natomiast Zenon Piech, analizując definicję ikonologii historycznej Krzysztofa M. Kowalskiego<sup>3</sup> oraz rozważania terminologiczne Erwina Panofsky’ego, doszedł do wniosku, że bardziej właściwy i precyzyjny wydaje się w tym przypadku zwrot „ikonografia” niż „ikonologia”. Pojęcie ikonologii odnosi się przede wszystkim do interpretacji dzieła sztuki, jego treści i przesłania, ikonografia dotyczy głównie sfery opisowej. Z. Piech uznał, że rolą ikonografii historycznej jest w pierwszej kolejności inwentaryzacja ikonograficznych źródeł oraz ich opis zawierający prawidłową datację, identyfikację tematyczną, wskazanie autora oraz fundatora bądź zamawiającego dzieło, następnie wydanie tychże źródeł oraz interpretacja przekazu obrazowego przeprowadzana w oparciu o zgromadzone wcześniej informacje. Termin ikonologii mógłby być rozumiany tylko jako interpretacja dzieła, natomiast ikonografia zawiera w sobie zarówno opis źródła, jak i jego analizę oraz wyjaśnienie treści<sup>4</sup>.

Rozważania Z. Piecha odnosiły się bezpośrednio do ikonografii historycznej, jednak przytoczone argumenty wydają się adekwatne również co do ikonografii prawnej – taki termin przyjął się powszechnie w nauce polskiej i odsyła zarówno do opisu dzieła, jak i do jego interpretacji. Natomiast pojęcie wizualizacji prawa dotyczy współczesnych projektów przekazywania informacji prawnych za pomocą obrazu, przy czym obejmuje także kwestie takie jak np. graficzny układ tekstu czy zamieszczanie treści prawnych w formie tabel, wykresów itp., z wykorzystaniem aktualnych narzędzi graficznych i informatycznych oraz wiedzy z zakresu socjologii prawa.

Z kolei Colette R. Brunschwig podkreślała, że w niemieckim obszarze językowym ikonografia prawna i ikonologia prawna traktowane są jako subdyscypliny historii prawa, zorientowane jedynie historycznie, natomiast wizualizacja prawa mieści się w kategoriach socjologii prawa i/lub informatyki prawniczej, a tzw. projektanci informacji prawnych zajmują się wyłącznie ich szeroko rozumianą wizualizacją i tworzeniem nowej, wizualnej kultury prawnej. C.R. Brunschwig zauważyła, że dzięki badaniom z zakresu ikonografii i ikonologii prawnej powstały archiwa dawnych źródeł wizualnych o treści prawnej, stopniowo

---

<sup>3</sup> Ikonologia historyczna jest to „zespół zagadnień teoretycznych i metod badawczych służących historykowi w procedurze identyfikacji i interpretacji źródeł obrazowych”. – K.M. Kowalski, *Polskie źródła*, s. 3.

<sup>4</sup> Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna*, s. 140-141.

ujmowane w bazach danych. Natomiast wizualizacja prawa stawia sobie za cel umożliwienie adresatom informacji prawnych ich szybsze i bardziej efektywne rozumienie, przyswajanie i wykorzystywanie. Problemem jest jednak brak dobrego zarządzania i koordynacji projektów oraz brak jakichkolwiek konwencji czy standardów wizualizacji. Szansą na zmianę mogłaby być współpraca pomiędzy tymi trzema dyscyplinami<sup>5</sup>.

Interesujące są postulaty C.R. Brunshwig (która sama zajmuje się tworzeniem i ewaluacją wizualizacji prawa) w zakresie możliwej współpracy interdyscyplinarnej, która obejmowałaby kwestię badań naukowych, kształcenia i usług. Zaproponowała ona utworzenie nowej specjalności na uniwersytetach – *Legal Information Design* – której absolwenci (z tytułem naukowym *Legal Information Designer*) przygotowani byłiby do wizualnego projektowania informacji na potrzeby prawa, w oparciu o doświadczenia i dorobek naukowy ikonografii i ikonologii prawnej. Kolejnym etapem rozwoju byłyby zmiany instytucjonalne, utworzenie *Centre for Legal Information Design* oraz stowarzyszenia międzynarodowego – *International Association of Legal Information Design*. C.R. Brunshwig zwróciła uwagę na duże zapotrzebowanie na profesjonalne wizualizacje prawa płynące ze strony społeczeństwa, gospodarki i państwa, przy równoczesnym braku odpowiednich struktur i chaosie nowej dyscypliny<sup>6</sup>. Być może jest to szansa na rozwój wizualizacji prawa również w polskiej nauce prawa.

W tym miejscu należy podkreślić jeszcze jedną kwestię, bardzo ważną w kontekście przeprowadzonych badań. A mianowicie, mówiąc o ikonografii prawnej należy rozróżnić jej dwa aspekty. Pierwszy aspekt dotyczy przekazu normy prawnej za pomocą słowa i obrazu, badania relacji pomiędzy treścią normy a jej wizualnym załącznikiem (w tym zakresie mieszczą się chociażby prace odnoszące się do *Zwierciadła saskiego* czy *Dekretu Gracjana*, o czym więcej w dalszej części rozdziału). Drugi aspekt ikonografii prawnej odnosi się do pokazania wizji, koncepcji danego artysty (w tym nurcie mieszczą się przeprowadzone przez Autorkę badania nad twórczością Jana Matejki).

Przydatnym narzędziem dla analizy ikonograficznoprawnej dzieł sztuki o skomplikowanej narracji historycznej (jaką niosą treści wielkich obrazów historiozoficznych Jana Matejki) jest koncepcja narracji wizualnej. Dzieło ikoniczne przekazuje pewną historię, jest „narracyjne”. Historia „opowiedziana” za pomocą technik malarskich może przedstawiać proces przyczynowo-skutkowy bądź natury teleologicznej, nieść przesłanie moralne czy

---

<sup>5</sup> C.R. Brunshwig, *Rechtsikonographie, Rechtsikonologie*, s. 39-42.

<sup>6</sup> Tamże, s. 43-44.

wizualnie odzwierciedlać treść utworu poetyckiego<sup>7</sup>. W zbiorze dzieł krakowskiego artysty na plan pierwszy wysuwają się dwie kwestie: ukazanie genezy i skutków znaczących wydarzeń z dziejów Polski oraz wyeksponowanie zasad moralnych. Zagadnienie narracji wizualnej zostało teoretycznie i w odniesieniu do twórczości wybranych polskich malarzy XIX stulecia (w szczególności Jana Matejki) opracowane przez Waldemara Okonia<sup>8</sup>.

Warto jeszcze nadmienić, że zgodność pomiędzy interpretacją obrazu dokonywaną przez jego odbiorcę a wizją (zamierzeniami, intencją) malarza zależy m.in. od poziomu abstrakcyjności dzieła. W przypadku obrazów o wysokim stopniu abstrakcji odczytanie ich znaczenia jest ograniczone i wymaga wyjaśnienia przez kontekst. Dzieła o wyższym stopniu realizmu, mimetyczne (czyli odzwierciedlające zewnętrzne właściwości obiektów – barwę, kształt, atrybuty) ukierunkowują interpretację odbiorcy, pozwalają w sposób bardziej jednoznaczny odczytać idee artysty<sup>9</sup>.

### **Ikonografia prawna wśród nauk pomocniczych historii prawa**

Warto w tym miejscu podkreślić, iż ikonografia prawna w polskiej nauce jest dyscypliną stosunkowo młodą. Jednocześnie – w porównaniu z nowoczesnymi projektami tworzonymi przede wszystkim przez badaczy z niemieckiego obszaru językowego – wizualizacja prawa rozwija się w mniejszym stopniu. Należy jednak mieć na uwadze powyższe wnioski C.R. Brunschwig odnoszące się do współpracy tych dyscyplin oraz możliwości stąd płynących. Analiza ikonograficznoprawna źródeł historycznych może dostarczać wiedzy i inspiracji dla współczesnych metod wizualnego przedstawiania treści prawnych. Jednocześnie należy pamiętać o tym, że zadaniem ikonografii prawnej jest badanie zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych aspektów przekazu obrazowego, a zatem analizie podlega szerokie spektrum zagadnień – poczynając od kwestii takich jak strój czy insygnia przedstawionych na obrazie postaci, a kończąc na ideowej wymowie dzieła.

---

<sup>7</sup> W. Okoń, *Sztuka i narracja*, s. 5-6.

<sup>8</sup> Na temat teoretycznych założeń funkcjonowania dzieła sztuki jako znaku, systemów znakowych i badań nad koncepcją narracji wizualnej – zob. W. Okoń, *Sztuka i narracja*, s. 7-29. Autor opisuje także szerzej problemy badawcze z zakresu narracji werbalnej i wizualnej, takie jak kwestia narratora, fabuły, czasu i tematu w przekazach werbalnych i ikonicznych. – Zob. Tamże, s. 30-58. W szczególności Autor przedstawił spory badawcze dotyczące historiozofii Matejki – w jego obrazach realizm i dążenie do wiernego odtworzenia rzeczywistości były niejako przełamywane w imię ideowej koncepcji (realizacji celów moralizatorskich i dydaktycznych). – Tamże, s. 85-91.

<sup>9</sup> R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, s. 165-169, 173-184. Obraz w stosunku do desygnatu może spełniać trojaki funkcje. Funkcja znaku (nośników pośrednich) oznacza, że obraz komunikuje jakąś treść, lecz wizualnie nie odwzorowuje jej cech. Funkcję ikony pełnią obrazy, które nie stanowią wiernego odzwierciedlenia desygnatu, ale zostają w nich uchwycone istotne, ogólne cechy malowanych obiektów bądź czynności. Z funkcją symbolu mamy do czynienia wówczas, gdy obraz ilustruje obiekty bardziej abstrakcyjne (np. portret monarchy to jednocześnie ikona króla i symbol jego władzy, mądrości, siły). – Tamże.

Do ikonografii prawnej odnieść można dalsze uwagi Z. Piecha dotyczące ikonografii historycznej i jej miejsca wśród nauk pomocniczych historii<sup>10</sup>. Zwrócił on uwagę na odrębność dyscypliny i niemożność posługiwania się w sposób posiłkujący historią sztuki, bowiem w badaniach historycznych wykorzystywane są jedynie niektóre aspekty historii sztuki. Podkreślił również, iż przekazy obrazowe zawierają się w powszechnie akceptowalnych definicjach źródła historycznego oraz są nadal niedostatecznie wykorzystywane<sup>11</sup>. To właśnie baza źródłowa jest jednym z kryterium wyodrębnienia dyscypliny – „Miejsce źródeł pisanych, tradycyjnie uważanych za podstawowe w badaniach historycznych, zajmują w tym wypadku źródła ikonograficzne (= dzieła sztuki), traktowane jako zasadnicza podstawa źródłowa dla konkretnych tematów badawczych”<sup>12</sup>.

Dalej Z. Piech stwierdził, iż badania prowadzone w zakresie ikonografii historycznej obejmują różne typy źródeł – malarstwo, rzeźbę czy ilustracje w książkach, jak również przekazy obrazowe umieszczane na pieczęciach, monetach, w klejnocie lub godle rodowym czy na zabytku archeologicznoprawnym. Należy wówczas sięgnąć do metod źródłoznawczych, a analiza ikonograficzna w przypadku różnych typów źródeł będzie przebiegała w nieco odmienny sposób, zależny m.in. od formy przekazu informacji. Warto w tym kontekście nadmienić, iż terminy „źródło ikonograficzne” i „dzieło sztuki” nie są tożsame – o zakwalifikowaniu danego obiektu jako dzieła sztuki decyduje przede wszystkim jego wartość estetyczna oraz artystyczny poziom. Natomiast z punktu widzenia ikonografii historycznej każdy przekaz obrazowy, niezależnie od powyższych kryteriów, będzie traktowany jako potencjalny materiał do badań ikonograficznych<sup>13</sup>.

Obiektem zainteresowania zarówno ikonografii historycznej, jak i prawnej jest malarstwo oraz szereg innych gatunków źródeł ikonograficznych, wśród których znajdują się: monety, pieczęcie, herby czy przekazy obrazowe umieszczone na zabytkach archeologicznoprawnych, a także medale, rzeźba nagrobna, mieszczkańskie gmerki, godła

---

<sup>10</sup> Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna*, s. 119-141.

<sup>11</sup> Tamże, s. 120-122.

<sup>12</sup> Tamże, s. 135. Wśród historyków źródło ikonograficzne zazwyczaj utożsamiane było z przedstawieniami plastycznymi bądź z przedmiotami, które zawierają wyobrażenia plastyczne. K.M. Kowalski na potrzeby swoich badań sformułował dwie definicje źródła ikonograficznego – źródła potencjalnego i wyzyskanego. Za źródło ikonograficzne można uznać każdy kulturowy fakt, który został utrwalony w formie komunikatu obrazowego, przy czym dany zabytek musi pełnić funkcję źródła historycznego. Uwzględnić należy m.in. kwestie takie jak przydatność uzyskanych informacji źródłowych dla odtworzenia procesu dziejowego oraz artystyczną i estetyczną wartość dzieła. Według K.M. Kowalskiego potencjalne źródła ikonograficzne obejmują wszelkie przedmioty zawierające przedstawienia obrazowe, niezależnie od artystycznej jakości zabytków. Pojęcie źródeł wyzyskanych odnosi się natomiast do źródeł służących rekonstrukcji wiedzy historycznej, których wartość informacyjna została już ustalona na podstawie szeregu szczegółowych badań. – K.M. Kowalski, *Polskie źródła*, s. 12-13, 17-27.

<sup>13</sup> Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna*, s. 126, 132, 139.

religijnych zakonów, znaki własnościowe, znaki produkcji, portrety trumienne itp. Szczególnie interesującą kwestią dla badaczy jest rekonstrukcja obrazowego systemu komunikacji, jaki dynamicznie rozwijał się w średniowieczu. Współtworzony zwłaszcza przez władcę, Kościół, stan szlachecki i miasta, obejmował informacje przekazywane za pośrednictwem pieczęci, monet, herbów, świątynnych fresków, wystroju plastycznego sal sądowych czy obrazów zdobiących siedziby władz<sup>14</sup>.

Z. Piech wskazuje, iż cele ikonografii historycznej są zakrojone na szeroką skalę – poczynając od gromadzenia odpowiednich źródeł, poprzez ich opis (określenie: datacji, autorstwa, sprawdzenie autentyczności), kończąc na badaniu zawartej w przekazach obrazowych treści. Analizując źródło ikonograficznohistoryczne (czy ikonograficznoprawne) trzeba uwzględnić szereg dalszych czynników – funkcję badanego obiektu, tematykę przekazu, jego prywatny bądź oficjalny charakter, osobę autora i właściciela, rodzimą tradycję, wpływ pierwiastków obcych, ewentualne występowanie napisów dopełniających wyobrażenie plastyczne<sup>15</sup>. Za ostateczny cel dyscypliny Z. Piech uznaje – w ślad za K. M. Kowalskim i S. Herbstem – „doskonalenie umiejętności historyków w zakresie odczytywania treści i znaczenia wszelkich dawnych przedstawień obrazowych, stanowiących ikoniczną dokumentację życia człowieka w przeszłości”<sup>16</sup>.

W badaniach ikonograficznoprawnych istotne jest również odniesienie do archeologii prawnej<sup>17</sup>, na którą można spojrzeć dwójako – przekazy obrazowe umieszczane były często na zabytkach archeologicznoprawnych (pełniących w przeszłości prawnie określone funkcje), jak również obiekty archeologicznoprawne stawały się treścią obrazów. O związkach tych dwóch dyscyplin świadczą rozważania Witolda Maisla dotyczące źródeł informacji dla archeologii prawnej, wśród których – obok zabytków archeologicznoprawnych i tekstów zawierających przepisy prawa – wyróżnił on wyobrażenia plastyczne: iluminowane rękopisy

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 123-124, s. 131-134. Jednocześnie Z. Piech dokonuje oceny ikonograficznych źródeł biorąc pod uwagę ich wartość dla badań historycznych. W tym kontekście na pierwszym miejscu plasują się przekazy obrazowe dotyczące historycznych obiektów, osób, wydarzeń czy miejsc, natomiast dalsze miejsce zajmują m.in. obrazy historyczne tych malarzy, którzy w swej wizji oddalają się od prawdy historycznej na rzecz własnych wyobrażeń. – Tamże, s. 129.

<sup>15</sup> Tamże, s. 124-125, 132.

<sup>16</sup> Tamże, s. 131.

<sup>17</sup> Archeologia prawna została zdefiniowana przez W. Maisla jako „nauka pomocnicza historii państwa i prawa, zajmująca się wyszukiwaniem i badaniem: a) obiektów materialnych, które posiadały w przeszłości prawnie ustalony charakter usługowy w stosunku do funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych, (pełniły tę funkcję stale bądź incydentalnie, na podstawie norm prawa stanowionego lub zwyczajowego); b) atrybutów, znaków i symboli prawnych; c) form rytuału prawnego o charakterze symbolicznym”. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 10. Twórcą tej dyscypliny i autorem jej nazwy był niemiecki badacz Karol von Amira, a zebrane przez niego materiały opracował Klaudiusz von Schwerin. Na gruncie polskim prace kontynuował W. Maisel. – Zob. Tamże, s. 10-11. Natomiast dyskusję nad monografiami W. Maisla i koncepcją archeologii prawnej, w tym jej relacją do nauk pomocniczych historii (i koncepcją Z. Piecha dotyczącą nadrzędnej roli archeologii prawnej) przedstawił A. Gulczyński. – Zob. A. Gulczyński, *Witolda Maisla koncepcje*, s. 15-23.

tekstów prawnych (w postaci ilustracji wyjaśniających dane przepisy czy ich wykładnię bądź jako ozdoby zawierające rysunki zabytków prawnych), drzeworyty, freski, arraszy czy mozaiki przedstawiające obiekty historycznoprawne, obrazy sztalugowe, portrety, a także przedstawienia obrazowe na nagrobkach świeckich i kościelnych władców i dostojników, na monetach czy pieczęciach<sup>18</sup>.

W. Maisel wielokrotnie podkreślał, że w archeologicznych poszukiwaniach trzeba wykorzystywać zarówno zabytki, źródła pisane, jak i źródła ikonograficzne. Zadaniem dyscypliny jest bowiem ustalanie historycznoprawnej wartości poszczególnych zabytków, poszukiwanie i inwentaryzowanie nieznanych dotąd obiektów, ich krytyka i interpretacja, co w ostateczności pozwoli określić ich miejsce w systematyce, czas użycia w obiegu prawnym, pełnione przezeń funkcje prawne, wpływy czy zapożyczenia<sup>19</sup>. Zakres czasowy badań jest odrębny dla każdego z zabytków, ponieważ były one wprowadzane w życie prawne bądź wychodziły z użycia w różnym okresie<sup>20</sup>.

Jak wspomniano wyżej, obiekty zakwalifikowane jako zabytki archeologiczne stawały się często przedmiotem wyobrażeń plastycznych, stąd warto poświęcić im kilka słów komentarza. Odgrywały one rolę służebną względem stanowienia oraz realizowania norm prawa, czasem pełniły kilka funkcji jednocześnie. Wyróżnia się zabytki: mówiące i nieme (mówiące posiadały napis bądź inne informacje objaśniające ich funkcję); będące symbolami (np. korona monarchy), niebędące symbolami (np. pręgierz) albo mieszane (np. miecz z wygrawerowanym symbolem – szubienicą); przeznaczone dla danej funkcji trwale albo jednorazowo; występujące pojedynczo, w zespołach albo tzw. zabytki sprzężone. Ponadto istotne znaczenie mają formy rytuału prawnego (określone postawy ciała i gesty) będące przejawami prawnej symboliki, o których informują nas zarówno źródła narracyjne, jak i ikonograficzne. Wśród nich wyróżnia się czynności użytkowe oraz mające charakter formalny. Pierwsze wymagają posłużenia się określonym przedmiotem, np. w trakcie pasowania mężczyzny na rycerza konieczne było uderzenie mieczem. Drugie wywołują skutki prawne bez dodatkowych przedmiotów, czego przykładem jest pozycja klęcząca w trakcie hołdu lennego<sup>21</sup>.

Doniosłą kwestią – także na gruncie ikonografii prawnej – jest systematyka zabytków archeologicznych opracowana przez W. Maisla. Biorąc pod uwagę funkcję obiektów w życiu prawnym dawnego społeczeństwa oraz ich zewnętrzną postać można je najogólniej

---

<sup>18</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 21-23.

<sup>19</sup> Tamże, s. 29-30, 33-34.

<sup>20</sup> Tamże, s. 17-18.

<sup>21</sup> Tamże, s. 11-15.

podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą zabytki, które posiadają instrumentalne znaczenie względem funkcji polegającej na stanowieniu oraz realizowaniu norm prawa. W drugiej grupie umieszczone zostały obiekty, które uzmysławiają poszczególne pojęcia, instytucje czy też stosunki prawne albo towarzyszą dokonywaniu czynności prawnych<sup>22</sup>.

Wśród przedmiotów posiadających usługowe znaczenie w stosunku do stanowienia czy realizowania norm prawa znalazły się m.in.: „miejsca pod gołym niebem” prawnie relewantne (miejsca elekcji monarchów, zgromadzeń stanowych, składania hołdu lennego, wykonywania kar czy ogłaszania praw), budynki bądź ich części (budynki sądowe czy państwowe, siedziby władców, ratusze, budynki uniwersyteckie lub jurysdykcji kościelnej), narzędzia i urządzenia wykorzystywane do wymierzania kar, przeprowadzania ordaliów i tortur (miecz katowski, krzyż pokutny, pręgierz, narzędzia tortur), sprzęty oraz przybory, którymi posługiwano się w sądownictwie, administracji ogólnej i w obrocie gospodarczym (trony władców, przybory używane do składania przysięgi, wzorcowe miary i wagi)<sup>23</sup>.

Szerokie spektrum zabytków archeologicznoprawnych zakwalifikowane zostało do drugiej z ww. grup. Wśród nich znalazły się: stroje stanowe oraz służbowe mundury (ubioru koronacyjne, ceremonialne, noszone przez dostojników świeckich i kościelnych bądź przedstawicieli zakonów), insygnia, urzędowe odznaki oraz atrybuty (insygnia uniwersyteckie, korony i mitry władców świeckich, paliusz czy pastorał hierarchów kościelnych, atrybuty takie jak dystynktoria, odznaki członków zakonów, berła i laski urzędników świeckich), znaki prawne (np. chorągwie i godła, znaki azylu i miru drogowego, pieczęcie, gmerki mieszczańskie, herby szlacheckie) oraz symbole prawne (za przykład może posłużyć trzymanie przez rycerza miecza nad głową symbolizujące jego poddanie się wobec przyjmującego hołd). Natomiast broń i zbroje co do zasady nie miały znaczenia prawnego, jednak pojawiają się tu wyjątki, takie jak miecz katowski, królewski miecz koronacyjny albo szpady stanowiące atrybut stroju urzędowego<sup>24</sup>.

Osobną dziedzinę stanowi etnografia prawna, tj. dział etnografii różniący się od archeologii prawnej przede wszystkim zakresem badań. Zajmuje się ona wytworami intelektualnymi, takimi jak bajki, opowiadania, przysłowia, legendy czy dowcipy prawne (W. Maisel wymienia tu również niektóre obrazy i rzeźby przedstawiające np. Sąd Ostateczny albo wyobrażenia bogini sprawiedliwości), które są pośrednio związane z życiem prawnym dawnych społeczeństw. Ich rola w kulturze prawnej była jednak inna niż zabytków

---

<sup>22</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 369-372; Tenże, *Archeologia prawna Polski*, s. 19-21.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

archeologicznoprawnych, ponieważ normy prawne nie wymagały ich istnienia, aby skutecznie stanowić i realizować prawo<sup>25</sup>.

Warty odnotowania wydaje się również fakt, iż dalsze nauki pomocnicze historii, jak numizmatyka, sfragistyka czy heraldyka, podejmują badania nad tym samym materiałem źródłowym, który jednocześnie stanowi przedmiot zainteresowania ikonografii prawnej. Źródła te początkowo wykorzystywane były tylko w pewnym stopniu, bowiem zgodnie z pierwotnymi wymogami miały one w głównej mierze dostarczać informacji umożliwiających rekonstrukcję politycznych dziejów. Akcent w tych badaniach położony był przede wszystkim na kwestie takie jak aspekt dyplomatyczny poszczególnych obiektów (analizowano np. typy pieczęci używanych w kancelariach monarszych) czy ich funkcję prawną (np. herb rodu rycerskiego oznaczał przynależność do danego stanu społecznego, pieczęć stanowiła środek prawny uwierzytelniania dokumentów)<sup>26</sup>.

Z czasem jednak dostrzeżono możliwości płynące z pogłębionej analizy materiału ikonograficznego, pozwalającej m.in. na uzupełnienie informacji zdobywanych w oparciu o źródła pisane<sup>27</sup>. Dobrze oddają to słowa Z. Piecha, aktualne także w kontekście współcześnie prowadzonych badań: „Dające się zauważyć w ostatnich dziesięcioleciach rozszerzenie perspektywy badawczej na problematykę kultury materialnej i duchowej, historii idei i doktryn polityczno-prawnych, treści ideowych dzieła sztuki, archeologii prawnej czy w końcu pozajęzykowych środków komunikacji społecznej, zwraca uwagę na wszelkiego typu źródła ikonograficzne, mogące stanowić podstawę do rekonstrukcji określonych wyżej obszarów przeszłości”<sup>28</sup>.

Wykraczając już poza obszar ikonografii prawnej, warto w tym miejscu wspomnieć pokrótce o wielowątkowym nurcie badawczym zajmującym się badaniem związków pomiędzy prawem i literaturą. Problematyką tą zajmuje się m.in. Marek Wąsowicz<sup>29</sup>. Wspomnieć można także o pracach Bogusława Pfeiffera, który w swoich badaniach pochylił się zarówno nad utworami literackimi, zabytkami piśmiennictwa, jak i dziełami sztuki

---

<sup>25</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 8.

<sup>26</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 15-16; Z. Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, s. 7-8.

<sup>27</sup> Jak zauważa Z. Piech (tutaj w odniesieniu do sfragistyki), dzięki wykorzystaniu źródeł ikonograficznych poszerza się znacznie pole problematyki badawczej: „Przestawienia na pieczęciach [...] dają podstawę do studiów nad wyobrażeniami dostojników kościelnych, ich strojem oraz insygniami władzy, kultami świętych, duchowością, średniowieczną symboliką, kulturą materialną, a także heraldyką instytucji i ludzi Kościoła. Legenda towarzysząca wyobrażeniu identyfikuje z kolei właściciela pieczęci, informując o charakterze i zakresie jego władzy, a jeśli jest to pieczęć instytucji również o jej strukturze” – Z. Piech, *Średniowieczne pieczęcie tynieckie*, s. 121-122.

<sup>28</sup> Z. Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, s. 7.

<sup>29</sup> M. Wąsowicz, *Kilka uwag*, s. 135-152. W tym miejscu M. Wąsowicz dokonał podsumowania rozmaitych podejść do badań nad relacjami prawa i literatury, wskazał zalety podejścia historycznoprawnego.

(malarstwo, grafika, architektura i inne), sięgając także po akty prawne, kroniki czy herbarze. B. Pfeiffer opisał symbolikę władcy, dynastii i państwa w polskiej sztuce i literaturze z okresu XVI i XVII w., a w kolejnej pozycji monograficznej ukazał w jaki sposób w literaturze i sztuce XVIII stulecia przedstawiano temat monarchy, ojczyzny i narodu<sup>30</sup>.

Rozważania z zakresu filozofii prawa prowadzi Kamil Zeidler – wyjątkową pozycją jest tutaj *Estetyka prawa*<sup>31</sup>, omawiająca estetyczne aspekty prawa. Praca ta, uzupełniona wieloma przykładami, pokazuje relacje prawa do kultury i sztuki. K. Zeidler jest również autorem publikacji z zakresu estetyki prawa, w której pochylił się nad zagadnieniem ekslibrisu prawniczego stanowiącego znak własnościowy książki<sup>32</sup>.

### **Przykłady analizy ikonograficznoprawnej**

W źródłach ikonograficznych dostrzec można wiele problemów prawnych, począwszy od sposobów ukazywania źródeł prawa przez wizualne przedstawienia problemów prawa prywatnego, publicznego, karnego i procesowego, skończywszy na symbolice prawnej. Można wśród nich odnaleźć wizerunki insygniów, herbów czy strojów koronacyjnych, na ich podstawie możliwe jest także odtworzenie przebiegu konkretnych czynności prawnych i procesowych, poznanie stosowanych w przeszłości rodzajów kar albo środków dowodowych. Analiza ikonograficznoprawna pozwala nadto zdobyć cenne informacje na temat dawnego prawa oraz jego odbioru przez ówczesnych adresatów norm prawnych.

Jednym z przykładów analizy ikonograficznoprawnej jest opracowanie autorstwa A. Adamczuka, który opisał relacje zachodzące pomiędzy normami prawnymi zawartymi w Dekrecie Gracjana a wyobrażeniami plastycznymi ilustrującymi treść poszczególnych *causae*, dokonując analizy ikonograficznoprawnej miniatur zamieszczonych w rękopisie kanonicznego zbioru prawa<sup>33</sup>.

Badania z zakresu ikonografii prawnej prowadzi na szeroką skalę Andrzej Gulczyński, a wśród jego prac można odnaleźć zarówno takie, które odnoszą się do przekazu normy

---

<sup>30</sup> Zob. B. Pfeiffer, *Caelum et Regnum*; Tenże, *Rex et Patria*. W pracach tych Autor zajął się m.in. prawno-politycznym znaczeniem orła (stanowiącego godło władcy i monarchii), poczem władców polskich, narracją historyczną.

<sup>31</sup> Zob. K. Zeidler, *Estetyka prawa*.

<sup>32</sup> Tenże, *Estetyka prawa: ekslibris*, s. 645-658. Wspomnieć należy, iż K. Zeidler należał do grona organizatorów konferencji poświęconej tryptykowi *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga oraz do redaktorów naukowych pokonferencyjnej publikacji pt. *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – Prawo – Symbole*. Na marginesie, w publikacji tej znalazł się także jego artykuł poświęcony argumentom restytucyjnym w sporze o dzieło Memlinga – zob. Tenże, *Spór o Sąd Ostateczny*, s. 65-74.

<sup>33</sup> Przedmiotem badań A. Adamczuk uczynił iluminowany rękopis *Concordia discordantium canonum* znajdujący się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Iluminacje zamieszczane w średniowiecznych tekstach Dekretu miały służyć objaśnianiu tekstu przepisów prawa i ułatwiać jego zrozumienie. – Zob. A. Adamczuk, *Prawo i obraz*.

prawnej za pomocą słowa i obrazu, jak i te, które ukazują wizję artysty<sup>34</sup>. W szczególności A. Gulczyński badał normy regulujące uprawnienie do używania insygniów biskupich, ich znaczenie przy obejmowaniu urzędu i dokonywaniu pewnych czynności. W badaniach posługiwał się źródłami słownymi i wizualnymi (jak obrazy, nagrobki, pomniki), co pozwoliło na wyjaśnienie, jak zmieniała się praktyka wykonawcza i używanie insygniów<sup>35</sup>.

A. Gulczyński zainteresował się także zbadaniem relacji tekstu aktu prawnego do wizualnego załącznika. Tę problematykę, włączając w to również analizę praktyki, przedstawił w artykułach dotyczących polskiego godła oraz współczesnych herbów wojewódzkich<sup>36</sup>. Do tego rodzaju badań zbliża się opracowanie dotyczące ilustrowania najstarszych polskich druków prawniczych, a mianowicie *Statutów Kazimierza Wielkiego*, *Statutu Łaskiego* i różnych wydań *Zwierciadła Saskiego*<sup>37</sup>. Oba ujęcia – archeologiczno- i ikonograficznoprawne – Autor zastosował w innych opracowaniach. Przykładem jest praca pokazująca sposoby ukazywania rangi, godności (na obrazie pośmiertnym, nagrobku i polegające na tym, że wkładano insygnia zmarłego do grobu)<sup>38</sup>. W kolejnym artykule poruszył problem ukazywania świeckiej władzy w sakralnych przestrzeniach i sakralnych aspektów – w sferach świeckich<sup>39</sup>.

Inne prace A. Gulczyńskiego przedstawiają analizę ikonograficznoprawną wybranych dzieł Jana Matejki, co jest szczególnie istotne w kontekście wyników badań przedstawianych przez Autorkę rozprawy. A. Gulczyński dokonał analizy obrazu pt. *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu* pochodzącego z 1886 roku<sup>40</sup> oraz *Unii lubelskiej*, wielkiego dzieła, nad którym malarz pracował w latach 1867-1869<sup>41</sup>.

W tym miejscu wspomnieć należy również pracę autorstwa Danuty Janickiej pt. *Antyczne i biblijne sceny sądowe w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu*<sup>42</sup>. Autorka dokonała w niej oceny ikonograficznych treści malowideł i dekoracji biblijnych i antycznych, jakie

---

<sup>34</sup> Pracą typowo ikonograficznoprawną jest np.: A. Gulczyński, *Wprowadzanie nowego porządku*, s. 297-314.

<sup>35</sup> Tenże, *Pastorały biskupów poznańskich*, s. 314-332; Tenże, *Annulus episcopalis*, s. 37-47, 169-172; Tenże, *Romanische Krummstäbe*, s. 117-131; Tenże, *Crux pectoralis*, s. 301-312. W szczególności na podstawie źródeł ikonograficznych można np. ustalić wygląd i sposób przedstawiania pastorałów (prosty bądź ozdobny, kunsztowny), pozycję, w jakiej biskup bądź opat dzierży pastorał (pozycja otwarta na zewnątrz symbolizuje nieograniczoną władzę) oraz rozstrzygnąć znaczenie trzymania pastorału w lewej bądź w prawej dłoni (co zależało od dokonywanej czynności i innych trzymany w rękach atrybutów). – Tenże, *Romanische Krummstäbe*, s. 129-130.

<sup>36</sup> Tenże, *Rechtsikonographische Aspekte polnischer Staatssymbolik*, s. 117-159; Tenże, *Visualisierung von Rechtstradition*, s. 65-91.

<sup>37</sup> Tenże, *Rechtsikonographische Aspekte der alter polnischer Sachsenspiegeldrucke*, s. 41-80.

<sup>38</sup> Tenże, *Rechtsarchäologische und rechtsikonographische Aspekte*, s. 323-356.

<sup>39</sup> Tenże, *Weltliches im geistlichen Raum*, s. 263-307.

<sup>40</sup> Tenże, *Z Janem Matejką*, s. 47-72; Tenże, *A legal-iconographic analysis*, s. 389-430.

<sup>41</sup> Tenże, *Unia lubelska*, w druku.

<sup>42</sup> D. Janicka, *Antyczne i biblijne sceny sądowe*, s. 479-492.

zdobiły pomieszczenia sądowe toruńskiego ratusza. Miały one znaczenie zarówno dla sędziów (przypominając im o odpowiedzialności jaką ponoszą przed samym Bogiem i obowiązku wydawania sprawiedliwych wyroków), jak i gromadzącej się na rozprawach publiczności (kształtując ich rozumienie sądu).

O wzrastającym w ostatnich latach zainteresowaniu dyscypliną świadczy fakt, że tematyka ikonograficznoprawna stała się przedmiotem obrad kolejnych konferencji. Warto w tym miejscu wspomnieć o dwóch ważnych wydarzeniach. Pierwsze dotyczy odbywającej się cyklicznie konferencji międzynarodowej *Rechtsikonographie – Tagungen und Konferenzen*, której obrady dwukrotnie odbywały się w Poznaniu (2009, 2019).

Drugim ważnym wydarzeniem było V Seminarium Kazimierskie z Prawa Rzymskiego (2015). Jego uczestnicy podjęli rozważania nad przejawami sztuki w prawie oraz sposobami przedstawiania problemów prawnych w sztuce, w szczególności w dziedzinie malarstwa. Dzieła sztuk pięknych niejednokrotnie stawały się przekąźnikiem informacji na temat prawa i jego historii, umożliwiały także kształtowanie kultury prawnej danego społeczeństwa i przekazywanie wartości istotnych z punktu widzenia aksjologii prawa<sup>43</sup>.

Wśród opracowań będących owocem powyższego seminarium wyróżnić można analizę fresku Giotto Bondone – *Sąd nad św. Franciszkiem z Asyżu*, przeprowadzoną przez Karola Adamczewskiego<sup>44</sup>. Z kolei Jacek Grochowski dokonał analizy ikonograficznoprawnej obrazu autorstwa Quentina Massysa pt. *Lichwiarz i jego żona (Bankier z żoną)* pochodzącego z 1514 roku<sup>45</sup>.

Badania ikonograficznoprawne prowadzi także Maciej Jońca. Wśród motywów popularnych w ikonografii prawniczej w sztuce europejskiej wyróżnił postać Trajana<sup>46</sup>. W latach 1320-1550 motyw ten był źródłem inspiracji wielu malarzy, czego owocem stało się ponad 80 różnych dzieł artystycznych. Przedstawienia te miały na celu przypominanie sędziom i władcom o obowiązującej ich bezstronności i obiektywności w wymierzaniu wyroków<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> A. Dębiński, M. Jońca, I. Leraczyk, *Wstęp*, w: *Ius est ars*, s. 7-8.

<sup>44</sup> Fresk z końca XIII w. przedstawia postać św. Franciszka stojącego w obliczu biskupa Gwidona I, otoczonego przez grono duchownych i mieszczan. Istotnym jego motywem jest wygaśnięcie ziemskiej *patria potestas*. Dalsze kwestie prawne odnoszą się do właściwości sądowej oraz średniowiecznego sporu o granice władzy duchownej i świeckiej. – K. Adamczewski, *Sąd nad św. Franciszkiem*, s. 10-12, 16-18, 21.

<sup>45</sup> Dzieło ma charakter moralizatorski. Malarz poruszył w nim w szczególności kwestię umowy pożyczki, odsetek i oddziaływania teologii moralnej na kanoniczny zakaz lichwy. – J. Grochowski, *Odsetki w prawie i sztuce*, s. 84-90.

<sup>46</sup> Zgodnie z legendą cesarz udający się na wyprawę wojenną został zatrzymany przez ubogą wdowę i – ulegając jej błaganiom – odroczył wyjazd, aby rozsądzić sprawę zabójstwa syna tej kobiety.

<sup>47</sup> M. Jońca, *Sprawiedliwość Trajana*, s. 125, 129, 137, 142-147. Wśród prac M. Jońcy wspomnieć można również o artykule pt. *Sąd Ostateczny jako ordalium – wizja Hansa Memlinga*, który stanowi próbę spojrzenia na

Wyobrażenia związane z ideą sprawiedliwości stały się przedmiotem zainteresowania Romany Rupiewicz. Jej badania skoncentrowały się na średniowiecznych i nowożytnych dekoracjach zamieszczanych w ratuszowych salach sądowych<sup>48</sup>. Katarzyna Kolendo-Korczak dokonała analizy istniejącej niegdyś dekoracji malarskiej tzw. Sali Rady w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu, wprawdzie niezachowanej, lecz możliwej do odtworzenia dzięki licznym opisom<sup>49</sup>. Natomiast Agnieszka Skrodzka odniosła się w swoich rozważaniach do tematyki prawnokarnej analizowanej z punktu widzenia ikonografii prawnej. W badaniach tych skoncentrowała się na plastycznych wyobrażeniach przestępstwa zbrodni obrazy majestatu (*crimen laesae maiestatis*) oraz grożących za jego popełnienie kar<sup>50</sup>.

Interesującą pracę wydała także Joanna Unterschütz. W opracowaniu tym Autorka analizowała symbole i alegorie prawa w wybranych dziełach sztuki (głównie malarstwo sztalugowe i freski)<sup>51</sup>. W obrazach posługiwano się bowiem odpowiednio dobranymi barwami mającymi znaczenie symboliczne (np. złoty i purpurowy kolor oznaczał boski majestat i zarezerwowany był dla cesarzy i królów, czerwone były szaty rycerzy i dostojników kościelnych, kolor żółty symbolizował fałsz, zdradę i bezwstyd, a przypisywano go Żydom i kobietom lekkich obyczajów, czerń zaś symbolizowała przestępstwo i karę, taką też barwą pomalowana była chociażby okładka poznańskiej księgi złoczyńców). Dla wyrażenia konkretnych treści prawnych wykorzystywano gesty mające walor symboliczny (np. w trakcie składania hołdu lennego, alienacji ziemi czy pasowania na rycerza), symbole władzy, kary czy wymiaru sprawiedliwości (np. ubiór sędziego czy pełnomocników

---

gdański tryptyk oczami prawnika i powiązania treści dzieła z wizją ordaliów (które miały ustąpić zasadom procesu rzymsko-kanonicznego). – Zob. Tenże, *Sąd Ostateczny*, s. 167-180.

<sup>48</sup> W salach sądowych znajdujących się w ratuszach dominowały obrazy alegoryczne, sceny Sądu Ostatecznego, porównywanie sądów ziemskich z niebiańskimi. Popularne były motywy: dwóch mieczów (relacje pomiędzy władzą świecką i duchową), laski sędziowskiej i czynności składania przysięgi. Wspólną cechą wszystkich tych przedstawień było odwołanie do sprawiedliwości Bożej oraz wezwanie sędziów do uczciwości i bezstronnego orzekania. – R. Rupiewicz, *Sąd nad sędziami*, s. 277-278, 284, 294-295.

<sup>49</sup> Program artystycznej dekoracji ratusza nawiązywał do wątku władzy idealnej i miał pełnić funkcję swoich zaleceń dla władz miasta. Projektodawcą dekoracji był Henryk Stroband, który brał udział w pracach nad skodyfikowaniem prawa chełmińskiego. Wśród tych przedstawień znalazły się m.in. wyobrażenia reform zrealizowanych bądź zaplanowanych przez burmistrza, ilustracje odnoszące się do praw miejskich pochodzących z prawa rzymskiego oraz wizerunki obrazujące „prawa ograniczające zbytek”. – K. Kolendo-Korczak, *Ikonografia Prawa Dwunastu Tablic*, s. 163-169.

<sup>50</sup> Zamach na monarchę i ukaranie sprawcy zgodnie z przepisami ówczesnie obowiązującego prawa były tematem wielu nowożytnych rycin i obrazów. Wybrane do badań przez A. Skrodzką przestępstwo stało się tematem ryciny autorstwa Fransa Hogenberga przedstawiającej zamach na Henryka III Walezego oraz ukaranie Jacquesa Clémenta. W ikonografii pojawiał się także motyw porwania polskiego władcy – króla Stanisława Augusta. – A. Skrodzka, *Królobójstwo i kara*, s. 297-298, 309, 319.

<sup>51</sup> Zob. J. Unterschütz, *Symbole i alegorie prawa*. Joanna Unterschütz omówiła w tej pracy alegoryczne wizerunki bogini sprawiedliwości oraz jej towarzyszek (wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć typu prawda czy pokój), słynne obrazy przedstawiające Sąd Ostateczny i sądy ziemskie (m.in. temat wyroku króla Salomona, sceny ukazujące heretyków i świętych męczenników przed sądem oraz sceny, w których pojawiają się więzienia i szubienice), alegorie dobrych (sprawiedliwych) i złych rządów, a także program ideowy Drzwi Gnieźnienskich.

procesowych), symbole abstrakcyjnych pojęć – sprawiedliwości, prawdy, pokoju (np. bogini sprawiedliwości z atrybutami typu miecz, waga, pęk różg, pochodnia, strus, gałązka oliwna)<sup>52</sup>.

Powyższe przykłady wskazują na różnorodność i bogactwo tematyki podejmowanej w ramach badań ikonograficznoprawnych. W szczególności można zauważyć, iż prowadzone badania odnoszą się do przedstawień, obrazów stanowiących samodzielny sposób komunikowania (jak w malarstwie sztalugowym i ściennym) bądź dotyczą sytuacji, w których przekazywanie informacji o problemach prawnych czy treści norm prawnych odbywało się równoległe za pomocą obrazu i pisma (tak np. iluminowany Dekret Gracjana). Niewątpliwie źródła ikonograficzne cieszą się coraz większym zainteresowaniem badaczy, a wyniki ich poszukiwań i analiz mogą i powinny – jak sugerowała C.R. Brunshwig – stać się źródłem inspiracji i cenną pomocą dla współczesnych wizualizacji prawa.

\* \* \*

Omówione powyżej założenia i cele ikonografii prawnej oraz przytoczone przykłady badań prowadzonych w zakresie tej dyscypliny świadczą o jej rosnącej popularności. Najważniejszą jej cechą są relacje zachodzące pomiędzy słowem (językiem), obrazem i normą. W tej konwencji obraz i symbolika mają służyć przekazywaniu treści norm prawnych, stanowią środek przekazu informacji o problemie prawnym. Obraz może zastępować bądź uzupełniać tekst (słowo pisane). Badania ikonograficznoprawne mieszczące się w ramach dyscyplin historycznoprawnych stanowią uzupełnienie wiedzy zdobywanej ze źródeł pisanych, jednocześnie oferując narzędzia przydatne w pracy nad współczesnymi wizualizacjami prawa.

Biorąc pod uwagę powiązania zachodzące pomiędzy ikonografią prawną a innymi naukami pomocniczymi historii prawa zauważyć można, iż stanowiące przedmiot analizy obrazy Jana Matejki traktować można dwojako. Z jednej strony dzieła malarza stanowić mogą – oczywiście z uwzględnieniem ich ograniczeń – cenne źródło informacji dla archeologii prawnej, ponieważ zostały w nich wyobrażone różnorodne obiekty i formy rytuału prawnego, które można zakwalifikować jako zabytki archeologicznoprawne. Z drugiej strony obrazy krakowskiego mistrza mogą stanowić przedmiot analizy ikonograficznoprawnej jako źródła niosące w sobie dalsze treści, takie jak: myśl przewodnia kompozycji, zdarzenie lub czynność

---

<sup>52</sup> J. Unterschütz, *Symbole i alegorie prawa*, s. 15-16, 20-22, 28-30.

mająca konsekwencje prawne, myśl prawnopolityczna, wymiar moralny, opinia artysty o zdarzeniu prawnym, wyobrażona idea prawa...

Z historycznych dzieł Matejki można odczytać szereg informacji prawnych, m.in. o źródłach prawa, statusie społecznym bohaterów i ich prerogatywach czy też o dokonywanych przezeń czynnościach prawnych. W obrazach ukazane zostały również szczegółowe problemy i kwestie prawne – można zobaczyć jak malarz przestawił np. miejsce składania hołdu lennego, siedziby i trony poszczególnych władców, narzędzia wymierzania kar, ubiory stanowe czy strój koronacyjny króla, herby państw, monarchów i ziem, królewskie korony, laski marszałkowskie, berła rektorów, pastorały i infuły biskupów etc. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Matejko posiadał znakomitą wiedzę historyczną, szerokie zainteresowania archeologiczne oraz miał dostęp do wielu obiektów i rekwizytów, dzięki którym mógł odwzorować cechy wyglądu poszczególnych postaci, budynków, sprzętów i przedmiotów (szerzej to zagadnienie zostało przedstawione w rozdziale V dotyczącym m.in. warsztatu malarskiego Matejki, jego wykształcenia artystycznego, otoczenia i specyficznego stylu).

Z powyższych względów analiza ikonograficznoprawna obrazów krakowskiego malarza obejmuje w pierwszej kolejności badanie obiektów takich jak ubiór postaci, insygnia, atrybuty, miejsca czy symbole, a w dalszej części odnosi się do zagadnień takich jak aspekt moralny i polityczny dzieła, wyłaniająca się z niego koncepcja prawa, elementy nawiązujące do tez głoszonych przez szkołę historyczną prawa (na temat państwa, narodu, wolności, hierarchii prawa zwyczajowego, ustawowego i prawniczego). Należy zwrócić uwagę na cechy narracji wizualnej w poszczególnych obrazach, trzeba także uwzględnić, iż poszczególne kompozycje artysty mogą ukazywać problem prawny w sposób bezpośredni bądź poruszać kwestie prawne w sposób pośredni, w wątkach i motywach, które nie stanowią głównego tematu dzieła.

## **Rozdział II. Szkoła historyczna w prawoznawstwie europejskim**

W wieku XIX w Europie nastąpił znaczący rozwój prawa. Kodyfikacje przeprowadzone w okresie Oświecenia oraz nowożytne koncepcje prawa natury czy szkoły humanitarnej przygotowały grunt pod dalszą ewolucję prawa prywatnego. Stąd XIX stulecie upłynęło pod znakiem wielkich kodyfikacji (napoleońskich, prawa austriackiego, niemieckiego, rosyjskiego itd.) oraz przemian społecznych i ustrojowych. W dorobku europejskiej nauki prawa w XIX wieku znalazły się istotne doktryny cywilistyczne i prawa karnego, w szczególności będąca tematem rozprawy szkoła historyczna prawa. W pierwszej kolejności przedstawione zostaną pokrótce ważniejsze koncepcje XIX-wiecznego prawoznawstwa, celem zarysowania kontekstu, w jakim rozwijała się szkoła historyczna, następnie omówiona zostanie ewolucja kierunku historycznego z uwzględnieniem jego przedstawicieli, najważniejszych założeń metodologicznych, tez i osiągnięć.

Podjmując zagadnienie szkoły historycznej prawa warto na początku odwołać się do rozumienia terminu „prawo”, zaproponowanego przez Harolda Bermana, badacza zachodniej tradycji prawnej. Uznał on, iż powszechnie przyjęte „pojęcie prawa jako zespołu norm wyodrębnionych z kodeksów i wyroków sądowych oparte jest na teorii, wedle której ostatecznym źródłem prawa jest wola prawodawcy”<sup>1</sup>. Według niego bardziej przydatne jest pojęcie szersze, zgodnie z którym „prawo wywodzi się nie tylko z woli prawodawcy, ale również z przekonań społeczności, jej zwyczajów i sposobów postępowania”<sup>2</sup>. H. Bertman stwierdził również, że każda ze szkół prawa ujmuje jedynie pewien aspekt rzeczywistości i samodzielnie nie jest wystarczająca dla zrozumienia rozwoju instytucji prawnych<sup>3</sup>.

### **Europejska myśl cywilistyczna i karnistyczna XIX w.**

Wśród XIX-wiecznych europejskich doktryn prawa cywilnego znaczącą rolę odegrały: szkoła historyczna oraz kierunek pandektystyczny, szerzej omówione poniżej, jak również pozytywizm prawniczy, naturalizm prawniczy (w tym m.in. jurysprudencja celowościowa, szkoła wolnego prawa) i socjalne kierunki w prawoznawstwie. Natomiast najważniejsze doktryny prawa karnego w europejskim prawoznawstwie tego czasu to: szkoła klasyczna, szkoła antropologiczna i szkoła socjologiczna.

---

<sup>1</sup> H.J. Berman, *Prawo i rewolucja*, s. 24.

<sup>2</sup> Tamże, s. 25.

<sup>3</sup> Tamże, s. 25-26.

Pozytywizm prawniczy rozwinął się w połowie XIX w., a jego rozkwit związany był z umocnieniem się w zachodniej Europie gospodarki wolnorynkowej i rządzących nią zasad (indywidualizmu, wolności gospodarczej). System ten opierał się głównie na skodyfikowanym prawie cywilnym. W kierunku tym podstawową metodą badania prawa była dogmatyczna analiza norm prawnych. Ustawa traktowana jest jako jedyne źródło prawa. Przedstawiciele kierunku badali tylko obowiązujące prawo pozytywne, stanowione, rezygnując z jakichkolwiek nawiązań do moralności czy etyki, a także społecznych, historycznych czy socjologicznych aspektów funkcjonowania prawa<sup>4</sup>.

Wyróżnić można m.in. pozytywizm ustawowy i naukowy. Pierwszy z nich, określany również mianem szkoły egzegezy, rozwijał się w XIX-wiecznej cywilistyce, przede wszystkim francuskiej, a sprowadzał się zasadniczo do wyjaśniania przepisów Kodeksu Napoleona. Przedstawiciele kierunku uznali, iż celem nauki prawa jest poszukiwanie intencji prawodawcy oraz wyprowadzanie z treści ustawy ogólnych reguł możliwych do zastosowania w konkretnej sytuacji. Kodeksy traktowane były jako zamknięta, spójna całość, a zadanie sędziego ograniczało się do subsumpcji stanu faktycznego do normy prawnej<sup>5</sup>. Natomiast pozytywizm naukowy opierał się na założeniach pandektystyki i rozwijał się głównie w niemieckim środowisku. Wykorzystano naukę prawa dla opracowania abstrakcyjnego systemu instytucji prawnych, pozwalającego na rozstrzygnięcie poszczególnych przypadków. Zwyciężyła metoda formalnodogmatyczna – jej przedstawiciele krytycznie odnieśli się do założeń szkoły historycznej (co więcej uznali, iż badanie prawa powinno odbywać się niezależnie od czynników społecznych czy gospodarczych).

Krytyka pozytywizmu prawniczego u schyłku XIX w. doprowadziła do powstania tzw. kierunków socjalnych w prawoznawstwie. Ich geneza tkwi w narastających pod koniec stulecia nierównościach społecznych, wynikających z przemian gospodarczych. Wśród założeń kierunków socjalnych znajdowały się: krytyka absolutnej wolności i autonomii jednostki, z której wynikał postulat ograniczenia praw jednostki dla dobra ogółu oraz konieczność ingerencji państwowej w obrót prawny i gospodarkę. Pod wpływem tego nurtu w drodze ustaw i orzeczeń sądowych wprowadzano pewne ograniczenia podstawowych zasad

---

<sup>4</sup> Więcej na temat pozytywistycznej koncepcji prawa, założeń przyjmowanych w klasycznej postaci pozytywizmu prawniczego oraz współczesnego pojmowania pozytywizmu – zob. J. Potrzebszcz, *Pozytywistyczna a niepozytywistyczna koncepcja*, s. 14-23.

<sup>5</sup> P. Pomianowski, *Główne nurty*, s. 406-408. Zob. także: M. Kruk, *Francuska szkoła egzegezy*, s. 5-23.

prawa cywilnego (swobody umów, nienaruszalności prawa własności itp.), uzasadniając je teorią nadużycia prawa bądź klauzulą zasad współżycia społecznego<sup>6</sup>.

Gospodarcze, socjologiczne i psychologiczne czynniki zostały uwzględnione przez kierunki nazywane naturalizmem prawniczym, którego odmianą jest m.in. jurysprudencja interesów i szkoła wolnego prawa. Tendencje te nasiliły się na przełomie XIX i XX wieku, prowadząc do wyodrębnienia się nowych dziedzin prawa (pracy, ubezpieczeń społecznych, handlowego itd.) oraz wzrastającej ingerencji państwa w stosunki prywatnoprawne (a zatem w sferę autonomii jednostek) – przy wykorzystaniu instrumentów publicznoprawnych (tzw. proces publicyzacji prawa)<sup>7</sup>.

Jurysprudencja interesów rozwinęła się z poglądów Rudolfa von Iheringa (1818-1892), który odszedł od pozytywizmu prawniczego, traktując prawo jako sposób rozwiązywania sprzecznych interesów w danej rzeczywistości społecznej<sup>8</sup>. Według niego prawo miało służyć społeczeństwu, stanowiąc środek do realizacji i ochrony interesów jednostkowych i ogólnospołecznych (jurysprudencja teleologiczna/celowościowa). Koncepcja ta została rozwinięta przez Philippa Hecka (1858-1943) i uczonych Uniwersytetu w Tybindze, a jej podstawowym postulatem było przyznanie sędziemu możliwości określania woli ustawodawcy w sytuacji luki w prawie (gdy prawo jest niekompletne lub niespójne) – kryterium było ustalenie interesu, który stanowił podstawę wydania danej normy prawnej<sup>9</sup>.

Z kolei szkoła wolnego prawa reprezentowana była przez Hermanna Kantorowicza (1877-1940) i Eugena Hubera (1849-1923), którzy uważali, iż w razie luki w prawie sędzia dokonuje ich uzupełnienia, zgodnie z regułami interpretacyjnymi określonymi przez teorię prawa. Koncepcję tę wykorzystano przy tworzeniu szwajcarskiego kodeksu cywilnego, spotkała się jednak ze negatywnymi opiniami – obawiano się wykładni prawa dokonywanej

---

<sup>6</sup> Koncepcje dotyczące relacji pomiędzy społeczeństwem a prawem stworzyli w XIX wieku m.in. August Comte (1798-1857), autor terminu „socjologia”, oraz Herbert Spencer (1820-1903). Zarówno Comte, jak i Spencer wystąpili z teorią polegającą na tym, że w wyniku ewolucji społeczeństwa prawo stanie się zbędne. Według Comte’a obserwacja empirycznych faktów pozwala na zrozumienie praw społecznego rozwoju i w związku z tym dzięki socjologii prawo mogłoby ostatecznie zostać zastąpione zarządzaniem społecznym. Udoskonalenie społeczeństwa zgodnie z rozważaniami Spencera możliwe byłoby w drodze naturalnego procesu ewolucji. – J.M. Kelly, *Historia zachodniej teorii*, s. 358-359.

<sup>7</sup> Koncepcje filozoficznego i prawniczego naturalizmu wraz ze współczesnymi modelami naturalizmu w prawie zostały szeroko omówione w pozycjach: J. Stelmach, B. Brożek, Ł. Kurek, K. Eliaż (red.), *Naturalizm prawniczy: interpretacje* oraz J. Stelmach, B. Brożek, Ł. Kurek, K. Eliaż (red.), *Naturalizm prawniczy: stanowiska*, z uwzględnieniem aspektów prawniczych, psychologicznych, filozoficznych czy bioetycznych.

<sup>8</sup> Zob. M. Martinek, J. Poczobut, *Rudolf von Ihering*, s. 5-35.

<sup>9</sup> Zob. M. Martinek, J. Poczobut, *Philipp (von) Heck*, s. 549-589.

przez sędziego w oderwaniu od woli prawodawcy, co naruszałoby zasadę pewności prawa. Pojawiały się też wątpliwości, jakie są w tym przypadku granice swobody sędziego<sup>10</sup>.

Należy również wspomnieć, iż w XIX wieku rozważania na temat istoty prawa znalazły się w orbicie zainteresowań marksistowskiej jurysprudencji. Zgodnie z poglądami Karola Marksa (1818-1883) prawo współczesnych mu burżuazyjnych społeczeństw stanowiło mechanizm sprawowania kontroli przez klasę panującą nad źródłami zasobów i środkami produkcji. Jednocześnie prawo miało być instrumentem, dzięki któremu proletariatus miał zwyciężyć<sup>11</sup>. Podobne przekonania wyrażał Fryderyk Engels (1820-1895). Ponadto XIX-wieczne prawoznawstwo cechowało się wyparciem prawa natury z naukowej dyskusji – trwało ono jedynie w nauczaniu Kościoła katolickiego i poglądach jednostek. Przedmiotem debat stała się natomiast doktryna prawa własności, na przełomie XVIII/XIX wieku zdominowana przez poglądy Johna Locke’a, coraz częściej stawiająca pytanie o prawo do zawłaszczania ziemskich dóbr.

Na przemiany w europejskim prawoznawstwie istotny wpływ wywarły również XIX-wieczne dyskusje na temat ograniczeń stosowania prawa karnego oraz szkoły prawa karnego: klasyczna, antropologiczna i socjologiczna. Naukowa debata zapoczątkowana została przez postulaty Johna Stuarta Milla, który uznał, że zarówno prawo karne, jak i sankcja moralna w postaci społecznej dezaprobaty podlegają pewnym ograniczeniom, przede wszystkim niedopuszczalna jest ingerencja państwa w postaci karanias czynów jednostki odnoszących się do niej samej – sankcja karna może być nałożona jedynie w sytuacji popełnienia czynu wyrządzającego krzywdę innej osobie<sup>12</sup>. XIX stulecie był to również czas rozważań na temat motywu sankcji karnej (uznano, iż celem wymierzenia kary jest naprawienie zaistniałego na skutek przestępstwa stanu nierównowagi, prewencja ogólna i szczególna, resocjalizacja) oraz powstania podstaw kryminologii.

Założycielem szkoły klasycznej, opartej na idei państwa prawa, był Paul Johan Anselm Feuerbach (1775-1833). Poglądy Feuerbacha częściowo nawiązują do koncepcji państwa prawa wypracowanej przez Immanuela Kanta (1724-1804), w szczególności w zakresie celu państwa, którym winna być ochrona porządku prawnego w taki sposób, by obywatele mogli swobodnie korzystać z praw i wolności. W razie ich naruszenia należy stosować przymus państwowy. Feuerbach stworzył także teorię przymusu psychologicznego opartą na ludzkiej skłonności do przestępstw. Uznał, iż zapobieganie działalności przestępczej

---

<sup>10</sup> Zob. A. Kaczmarczyk, K. Nieciecka, R. Wojciechowski, *Eugen Huber*, s. 7-35; J. Zajadło, *Kantorowicz*, s. 59-83, 110-131.

<sup>11</sup> Zob. B. Rakoczy, *Walka klas*, s. 283-294.

<sup>12</sup> Zob. M. Urbańczyk, *Powinności wolności*, s. 393-417.

powinno odbywać się poprzez racjonalne określenie sankcji karnych w ustawie. Wśród najważniejszych założeń szkoły klasycznej znajdują się kwestie następujące: zasady *nullum crimen sine lege* i *nulla poena sine lege*, wina jako podstawa odpowiedzialności karnej (gdyż człowiek ma wolną wolę), kara jako odpłata za czyn popełniony, stopniowanie kary dla winy umyślnej i nieumyślnej, a także prewencyjna funkcja kary<sup>13</sup>.

Szkoła antropologiczna została założona przez Cesare Lombroso (1836-1909) i rozwijana przez Enrico Ferri'ego (1856-1929), a wyrosła z zainteresowań odnoszących się do wpływu czynników pozaprawnych na przestępczość. Zgodnie z jej założeniami istnieją tzw. przestępcy z urodzenia, których można wyodrębnić ze względu na cechy anatomiczne, fizjologiczne i psychiczne (np. niskie czoło, daltonizm, nieczułość, lekkomyślność). Szkoła antropologiczna przyjmowała stanowisko deterministyczne, nie uznając wolnej woli i winy za podstawę odpowiedzialności karnej, ponadto znaczenie kary zostało umniejszone, a większe znaczenie zyskały środki zabezpieczające. Postawę pośrednią pomiędzy poglądami szkoły klasycznej i antropologicznej prezentowała szkoła socjologiczna, założona przez Franciszka Liszta (1851-1919). Cechowała się postawą deterministyczną, uznając przestępstwo za zjawisko społeczne będące skutkiem działania czynników zewnętrznych (np. biedy, alkoholizmu). Rozróżniała przestępców okolicznościowych i zawodowych. Polityka kryminalna musi uwzględniać indywidualne cechy przestępcy oraz warunki społeczne. Prawo karne ma na celu ochronę społeczeństwa przed sprawcami przestępstw, co można osiągnąć dzięki środkom zabezpieczającym oraz resocjalizacyjnej funkcji kary. Badania prowadzone przez szkołę socjologiczną wpłynęły na wyodrębnienie się w prawie karnym dogmatyki i kryminologii<sup>14</sup>.

### **Szkoła historyczna prawa**

Poglądy przedstawicieli szkoły historycznej prawa niewątpliwie wzbogaciły dorobek nauki prawa. Należy jednak podkreślić, że wpisywały się one w powszechny w XIX stuleciu nurt historyzmu. Zainteresowanie przeszłością widoczne było nie tylko w poszukiwaniach prawników, badających rozwój instytucji prawnych, lecz jego przejawy można było dostrzec w wielu dziedzinach, np. popularnym w XIX w. kierunku malarstwa historycznego. Jednocześnie nie można pominąć aspektu zauważonego przez Wiktora Wernera – wprawdzie

---

<sup>13</sup> D. Janicka, *Spór o teorię kary*, s. 108-109, 111-113. Danuta Janicka przedstawiła także życiorys i osiągnięcia Feuerbacha oraz bibliografię dotyczącą jego osoby. – Zob. *Taż, Nauka o winie*, s. 56-62. Wspomnieć można także o innej pracy Autorki, poświęconej debacie polskich prawników nad prawem karnym w XIX i na początku XX w. – *Taż, Polska myśl prawnokarna*.

<sup>14</sup> J. Nelken, *Polska myśl kryminologiczna*, s. 223-224, 230.

XIX stulecie traktowane jest powszechnie jako „wiek Historii”, lecz druga połowa wieku wyróżniała się tym, że w historycznej świadomości pojawiły się pojęcia ahistoryczne (przykładem jest romantyzm – odkrycie pojęcia narodu doprowadziło do odrzucenia oświeceniowego uniwersalizmu i zwrócenia się w kierunku historyzmu, jednakże naród w rozumieniu romantyków był pojęciem mistycznym, ponadhistorycznym, wiecznym)<sup>15</sup>.

Szkoła historyczna była jednym z ważniejszych kierunków w europejskim prawoznawstwie XIX wieku, a jego genezy należy poszukiwać w niemieckiej teorii prawa. Na jej utworzenie wywarło wpływ wiele czynników, w szczególności sytuacja społeczno-polityczna panująca wówczas w Europie, okoliczności historyczne i ówczesny stan w teorii państwa i prawa. Powstała jako reakcja na wywodzącą się z Oświecenia koncepcję prawa natury, uznającą racjonalizm za fundament prawoznawstwa. W poglądach przedstawicieli nurtu dominowało przekonanie, że przemiany społeczne i polityczne (także zmiana prawa) mają charakter ewolucyjny. Wypracowanie spójnego systemu prawa jest możliwe, lecz wymaga dogłębnego zbadania rozwijających się przez wieki norm prawnych, ponieważ proces ten odzwierciedla szczególne cechy danego narodu.

Wiek XIX nazywany bywa także wiekiem historii. Społeczeństwa tego czasu zyskały większą świadomość przemian historycznych, a dzięki mecenatowi państwowemu rozwijała się historiografia, w szczególności także prawnicza. Jak zauważa Magdalena Pyter, grunt dla powstania i rozwoju szkoły historycznej prawa przygotowany został również dzięki wspieraniu nauk historycznych (przykładem jest *Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde* – Towarzystwo do Badania Dawniejszej Historii Niemiec, powstałe w roku 1819 i ukierunkowane na publikację źródeł odnoszących się do historii niemieckiej wieków średnich) oraz rozpowszechnieniu dzięki Leopoldowi Ranke niemieckiej metody seminaryjnej przygotowywania naukowców (i przyszłych prawników) do prowadzenia samodzielnych badań. Swój rozkwit przeżywały koncepcje historyczne powstałe na kanwie romantyzmu, który stał się bazą zarówno teorii zachowawczych, jak i ideologii rewolucyjnych. Znamienne dla tego okresu było postrzeganie teraźniejszości tylko jako etapu przejściowego w biegu dziejów<sup>16</sup>.

Kazimierz Opałek i Jerzy Wróblewski zwrócili uwagę na specyficzne okoliczności, w jakich kształtowała się niemiecka szkoła historyczna prawa. Początek XIX stulecia w krajach niemieckich związany był z ruchem reakcyjnym i obawą przed rewolucją na wzór francuskiej.

---

<sup>15</sup> W. Werner, *Historyczność kultury*, s. 202. Więcej na temat historyczności jako cechy kultury i formy świadomości (oraz przejawów historyczności w filozofii, naukach społecznych, ekonomii politycznej itd.) – Zob. Tamże.

<sup>16</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 31-34.

Ścierały się wówczas liczne zjawiska i nurty, począwszy od rozwoju stosunków kapitalistycznych na obszarach o stosunkowo niskim stopniu rozwoju gospodarczego, poprzez ekspansję napoleońską i początki liberalizmu, skończywszy na wątkach idealizmu, romantyzmu i nacjonalizmu oraz rozwoju filozofii Kanta i Hegla. Wskazani powyżej uczeni wskazują nadto na załączki historyzmu pojawiające się w pracach G. B. Vico, francuskich myślicieli Woltera, Monteskiusza i Condorceta oraz G. Hugona<sup>17</sup>.

W omawianej epoce następuje stopniowe odchodzenie od prawa natury w kierunku pozytywizmu. Podejmowano rozważania nad samym pojęciem prawa, nadto silny był ruch kodyfikacyjny, zapoczątkowany w Prusach i Austrii. Natomiast we Francji w celu usunięcia arbitralności i niepewności w zakresie stosowania prawa ograniczono rolę sędziego – powstała tam tzw. szkoła egzegezy, obejmująca prawników zajmujących się jedynie objaśnianiem tekstu Kodeksu Napoleona. W takich okolicznościach narodziła się szkoła historyczna prawa, której przedstawiciele odeszli od oświeceniowego racjonalizmu i pragnęli zgłębiać przeszłość narodu niemieckiego – badając obowiązujące prawo w świetle tradycji narodu, jego korzeni i dziejów.

Zwolennicy kierunku historycznego zarzucali teorii prawa natury, iż nie docenia aspektu narodowego i społecznego prawa. Różnice pomiędzy dwoma szkołami wskazał już Stanisław Estreicher, zaznaczając w pierwszej kolejności, że szkoła prawa natury od połowy XVIII w. podlegała krytyce, w szczególności w środowisku angielskim hołdującym idei ewolucyjnego tworzenia się prawa. Otóż szkoła prawa natury przyznaje wyższość prawom jednostki w stosunku do społeczności, a szkoła historyczna w większym stopniu uwzględnia cele i potrzeby grupy, narodu. Dalej, pierwsza ze szkół rezygnuje z tradycji przeszłości, tworząc prawo w oparciu o racje rozumowe, natomiast druga z nich uznaje wyższość powolnego kształtowania się prawa, zapewniającego łączność międzypokoleniową. W szkole prawa natury dopuszczalne były radykalne reformy prawa, zaś szkoła historyczna stała w opozycji do takiego stanowiska, uznając, że rozwój prawa winien odbywać się w drodze zwyczajowej. W ostatniej kolejności S. Estreicher wskazuje, iż szkoła prawa natury ma na celu stworzenie jednolitego prawa dla ludów wszystkich państw i czasów, w opozycji do szkoły historycznej, w przekonaniu której każdy naród tworzy dla siebie prawo odrębne, ponieważ ma inną przeszłość i charakter („ducha narodu”)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> K. Opalek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła*, s. 237-247. Zob. także: K. Opalek, *Wstęp*, w: F.K. von Savigny, *O powołaniu naszych czasów*, s. 17-25.

<sup>18</sup> S. Estreicher, *Wykłady z historii ustroju*, s. 78-79.

W myśl słów S. Estreichera: „Szkoła historyczna jest więc na wskroś szkołą narodową, zgodnie z całym kierunkiem XIX w., który tak wysoko podnosił ideę narodową w polityce, literaturze, sztuce i prawie. Powstanie szkoły historycznej jest objawem tego samego ruchu, który powoduje narodziny szkoły romantycznej w dziedzinie literatury i sztuki. W obu wypadkach ruch ten stoi w związku z wyrobieniem się wielkich jednolitych narodów”<sup>19</sup>. Szkoła historyczna powstaje zatem w chwili, gdy narody europejskie mają już świadomość swojej odrębności (przeszłości, języka, obyczajów, wiary itd.), gdy w niepamięć odeszły średniowieczny lokalny „patriotyzm” i późniejsza idea dynastyczna. Jednocześnie jej twórcy przekonani o wyższości dobra narodu nad dobrem jednostki oraz świadomości i woli społeczeństwa nad świadomością i wolą pojedynczego człowieka<sup>20</sup>.

Na tej podstawie można stwierdzić, że program szkoły historycznej prawa – przeciwny teorii prawa natury i racjonalizmowi Oświecenia oraz popierający instytucję państwa i szacunek dla przeszłości narodu – wpisywał się w nurt niemieckiego romantyzmu politycznego. Można go uznać za program o charakterze reakcyjnym, skierowany przeciwko liberalizmowi oraz oświeceniowym i rewolucyjnym postulatami reformy i kodyfikacji prawa. Jego fundamentem był historyzm uznający prawo za przejaw i wytwór historycznego rozwoju<sup>21</sup>. Wśród przedstawicieli szkoły znajdowali się przede wszystkim profesorowie niemieckich uniwersytetów, najbardziej znanym był Friedrich Carl von Savigny (1779-1861). Za pierwotne źródło szkoły uważana jest teza G. Hugona o powstawaniu prawa, które odbywa się samoistnie, powoli – jest tworem historii<sup>22</sup>.

Pierwotny program szkoły historycznej zasadniczo został sformułowany przez Savigny’ego<sup>23</sup> w polemice z profesorem prawa rzymskiego (na Uniwersytecie w Heidelbergu) Antonem F. Thibautem (1772-1840) toczącej się w roku 1814. Spór publicystyczny dotyczył kwestii szybkiej kodyfikacji niemieckiego prawa. Thibaut w dziele pt. *O konieczności powszechnego prawa cywilnego dla Niemiec* wystąpił z postulatem kompleksowej

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 78.

<sup>20</sup> Tamże, s. 78-79.

<sup>21</sup> G. Jędrejek, *Kilka uwag*, s. 61-62.

<sup>22</sup> F.K. von Savigny, *O powołaniu naszych czasów*, s. 59.

<sup>23</sup> Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) znany jest przede wszystkim jako założyciel niemieckiej szkoły historycznej prawa. W roku 1800 uzyskał tytuł doktora w Marburgu, z zakresu prawa rzymskiego. Kolejne lata życia spędził szukając nieodkrytych dotąd źródeł prawa rzymskiego w Niemczech i Francji, był także wykładowcą na uniwersytetach w Landshut i Berlinie. W roku 1815 wspólnie z K. Eichhornem i C. Göschenem założył „Czasopismo dla Historycznej Wiedzy Prawniczej”. Zajmował stanowisko sędziego w Najwyższym Trybunale dla krajów prawa francuskiego i powszechnego (1819-1842). W 1842 r. Fryderyk Wilhelm IV powołał go na stanowisko ministra sprawiedliwości, powierzając mu misję rewizji niemieckiego ustawodawstwa. Dzięki jego pracy ustanowione zostało jedynie nowe prawo wekslowe i karne. Wśród dzieł Savigny’ego na uwagę zasługują przede wszystkim: „Historia prawa rzymskiego w wiekach średnich” oraz „System dzisiejszego prawa rzymskiego”. Zasłynął jako dogmatyk i historyk prawa. – K. Opalek, *Wstęp*, w: F.K. von Savigny, *O powołaniu naszych czasów*, s. 5-17.

kodyfikacji prawa niemieckiego, na wzór kodeksów wprowadzonych przez Napoleona. Dalszym celem kodyfikacji – poza ujednoczeniem prawa – byłoby zjednoczenie Rzeszy. W odpowiedzi na propozycje Thibauta Savigny wystąpił z esejem pt. *O powołaniu naszych czasów do ustawodawstwa i nauki prawa*, w którym wyraził obawę przed narzucaniem ustaw przez prawodawcę w sposób arbitralny i lekceważący tradycję. Savigny uznał, iż prawo stanowi swoisty „produkt” historyczny, rozwijający się organicznie i związany z danym społeczeństwem, tak jak język czy obyczaje – prawo kształtuje się i ginie wraz z narodem. Prawo odzwierciedla „ducha” narodu, ucieleśnia jego istotę i minione dzieje, w których ukryte są jego najwyższe wartości. Może ono wpłynąć pozytywnie na zjednoczenie Rzeszy pod warunkiem, że powstanie w oparciu o badania nad historią niemieckich instytucji. Szkoła historyczna, utworzona w oparciu o poglądy Savigny’ego, miała na celu poszukiwanie i badanie źródeł prawa, przedstawianie historycznej ewolucji prawa. Jako że źródłem prawa był duch narodu (działające w nim nieświadome siły), celem ustawodawcy może być jedynie ujawnianie prawa, nie jego stanowienie przez upoważniony podmiot<sup>24</sup>.

Savigny w swojej rozprawie uznał, że dla krajów niemieckich współczesne mu czasy nie są właściwe dla przeprowadzenia kodyfikacji – odwołał się przy tym do Landrechtu pruskiego (1794), Kodeksu Napoleona (1804) i kodeksu austriackiego (1811), które, jego zdaniem, powstały pośpiesznie i w oderwaniu od dotychczasowej ewolucji. Nie poświęcono wówczas dostatecznie dużo czasu na poznanie charakteru narodu, prześledzenie kształtowania się obowiązujących norm. Pod wpływem eseju Savigny’ego ukształtował się program szkoły, w której znaleźli się głównie badacze niemieccy, ale i francuscy, włoscy, angielscy i słowiańscy. W podejmowanych dotąd badaniach nad dawniej obowiązującym prawem brakowało określonego celu i planu, natomiast teraz – dzięki Savigny’emu – uczeni mają określony cel (poznanie samej istoty prawa oraz ducha narodu, w którym ono powstaje, w

---

<sup>24</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 180-183. Jak stwierdził Savigny: „Ten jednakże organiczny związek prawa z bytem i charakterem narodu utrzymuje się również w dalszych okresach, wykazując i pod tym względem podobieństwo z językiem. [...] Prawo zatem rozwija się wraz z narodem, wraz z nim się doskonali, a wreszcie obumiera wraz z utratą przez naród jego odrębnej osobowości. [...] W różnych zatem czasach prawo danego narodu będzie bądź prawem naturalnym (w innym sensie niż nasze prawo natury), bądź prawem wypracowanym przez naukę, a to zależnie od tego, która z wymienionych wyżej zasad przeważa, przy czym ostre ustalenie granic pomiędzy jednym a drugim okazuje się niemożliwe. [...] Zatem kwintesencją powyższego poglądu jest to, że wszelkie prawo powstaje drogą zwaną powszechnie w niezupełnie ścisły sposób zwyczajową, to znaczy jest wytwarzane najpierw przez obyczaji przekonania narodu, a potem przez jursprudence, czyli zawsze przez wewnętrzne, w ukryciu działające siły, a nie przez arbitralne akty ustawodawcy”. – F.K. von Savigny Fryderyk Karol von, *O powołaniu naszych czasów*, s. 56-58.

drodze analizy jego ewolucji) oraz ulepszoną metodę historyczną. Powstały wówczas liczne prace specjalistyczne opracowujące pomniki prawne, zgłębiające dawne prawo<sup>25</sup>.

Początki szkoły historycznej obejmowały przede wszystkim prace nad ewolucją prawa rzymskiego i średniowiecznego, na wzór Savigny'ego, który badał rozwój rzymskiego prawa w perspektywie historycznej. Przeszłość prawa niemieckiego badał m.in. Karl Friedrich Eichhorn<sup>26</sup>, germanista. Uważał on, że należy je rozpatrywać jako organiczną całość, ponieważ prawa zwyczajowe partykularne są ze sobą powiązane i mają wspólny rdzeń prawny. Z kolei Jakub Grimm pochylił się nad źródłami prawa innych germańskich ludów, próbując odnaleźć ogólnogermańskie pojęcia i instytucje prawne. W skład zespołu badaczy wchodził także Carl August Dominik Unterholzner<sup>27</sup>, Leopold August Warnkönig, Karl Gustav Homeyer i wielu innych. Gromadzili oni materiały źródłowe, opracowywali dawne prawa (np. *Zwierciadło saskie*), czy np. próbowali wprowadzić kult cnót starożytnych Germanów. Dla skoncentrowania prowadzonych badań powstało w roku 1819 wydawnictwo *Monumenta Germaniae Historica*, którego oddział zarezerwowano dla tematyki związanej z pomnikami prawa<sup>28</sup>.

W drugiej połowie XIX wieku prace szkoły historycznej zostają rozszerzone na ewolucję prawa innych narodów (np. słowiańskich – w Polsce byli to m.in. A.Z. Helcel, R. Hube, W. Maciejowski) i powoli rozwijają się badania komparatystyczne. Sprzyjało temu również odnalezienie pomników prawa starożytnego Egiptu, Asyrii czy Babilonu, które wpłynęło na świadomość o źródłach greckiej i rzymskiej cywilizacji oraz „zapożyczeń” ze Wschodu. Uczni prowadzący prace porównawcze zmierzali do odkrycia pojęć i instytucji prawnych wspólnych wielu ludom. Posługiwali się metodą indukcyjną, opierając się na informacjach zdobytych w drodze badań historycznych. Podejmowali także kwestie

---

<sup>25</sup> S. Estreicher, *Wykłady z historii ustroju*, s. 79-80. W tym miejscu S. Estreicher dodaje, iż krytyczne uwagi pod kątem rewolucyjnych, gwałtownych zmian w ustawodawstwie wysuwał już Edmund Burke (1790). Stwierdził on, że podejmowane w prawie angielskim powolne zmiany i próby ulepszania prawa są o wiele bardziej słuszne, ponieważ uwzględniają jej historię, rozwój prawodawstwa na przestrzeni wieków oraz istniejące instytucje i rozwiązania prawne.

<sup>26</sup> Karl Friedrich Eichhorn (1781-1854) był współzałożycielem niemieckiej szkoły historycznej prawa. Pełnił funkcję profesora prawa na uniwersytetach we Frankfurcie, Berlinie i Getyndze, pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych w Berlinie, uczestniczył także w wojnie przeciw Napoleonowi. W jego poglądach silnie zaznaczyła się krytyka oświeceniowych postulatów reformy państwa i prawa. Według niego możliwe byłoby jednak wprowadzenie nowego prawa dla poszczególnych krajów niemieckich. Eichhorn był przedstawicielem kierunku germanistycznego w szkole historycznej. Wśród jego dzieł na uwagę zasługują w szczególności: *Historia prawa publicznego i prawodawstwa niemieckiego*, *Zasady prawa kanonicznego kościołów katolickiego i protestanckiego*. – J.E. Kundera, *Eichhorn Karl Friedrich*, w: U. Kalina-Prasznic (red.), *Encyklopedia prawa*, s. 148.

<sup>27</sup> Zob. J. Kordeczuk, *Carl August Dominik Unterholzner*, s. 135-150.

<sup>28</sup> K. Opalek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła*, s. 304-305.

dotyczące sposobu powstawania, rozwoju i upadku społeczeństw, ich form organizacyjnych, przejawów życia społecznego<sup>29</sup>.

W łonie szkoły historycznej pod wpływem badań nad przeszłością niemieckiego prawa (w którym dominowało prawo rzymskie w kształcie nadanym w średniowieczu) wydzieliły się dwa podstawowe nurty: romanistyczny i germanistyczny<sup>30</sup>. Przedstawicielami kierunku romanistycznego byli m.in. Savigny i Georg Friedrich Puchta<sup>31</sup>. Jego reprezentanci badali prawo rzymskie (wykorzystując osiągnięcia humanizmu prawniczego – analizy „czystego” prawa rzymskiego), przede wszystkim koncentrując uwagę na dogmatyce prawa cywilnego. Savigny stał na stanowisku, że prawo rzymskie stanowi organiczną część prawa niemieckiego, a jego recepcja wynikała z poczucia wewnętrznej konieczności niemieckiego społeczeństwa. Z nurtu romanistycznego wykształci się w drugiej połowie XIX stulecia tzw. pandektystyka. Natomiast kierunek germanistyczny odnosił się do badań nad prawem rodzimym, począwszy od germańskich praw szczepowych. Silniej wybrzmiewa w nim przekonanie, że prawo jest „produktem” ducha narodu. Wśród jego pierwszych reprezentantów znajdowali się ww. K. F. Eichhorn i J. Grimm. Germaniści (tj. przedstawiciele nurtu germanistycznego szkoły) akcentowali potrzebę ochrony prawa rodzimego przed dominującymi tendencjami prawa rzymskiego i wpływem obcych porządków prawnych. Konflikt pomiędzy dwoma nurtami zaniknął w drugiej połowie XIX w., wtedy też zbliżał się powoli schyłek samej szkoły<sup>32</sup>.

Rozstrzygnięcie sporu dotyczącego potrzeby szybkiej kodyfikacji prawa niemieckiego znalazło swój wyraz dopiero w *Bürgerliches Gesetzbuch* z 1896 r. Na kształt kodeksu największy wpływ wywarli pandektyści wywodzący się z nurtu romanistycznego szkoły historycznej. Postawa badawcza Savigny’ego polegająca na klasycyzującej analizie prawa rzymskiego – poszukiwaniu reguł prawa z okresu klasycznego, tzw. „czystego” prawa rzymskiego, bez późniejszych nawarstwień – przyczyniła się do powstania pandektystyki.

---

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Zob. np. M. Kopczyński, *Otto von Gierke*, s. 45-62.

<sup>31</sup> Georg Friedrich Puchta (1798-1846) reprezentował nurt romanistyczny w szkole historycznej prawa i jursprudenceję pojęć. Pełnił funkcję wykładowcy prawa rzymskiego na uniwersytetach w Erlangen, Marburgu, Monachium, Lipsku i Berlinie. Sprzeciwiał się teoriom racjonalistycznym, uznając rozum za analogiczny względem instynktu u zwierząt. Przyjmując koncepcję człowieka jako najdoskonalszego zwierzęcia, a jednocześnie stworzonego na Boże podobieństwo, zbliżył się do teorii prawa natury, bowiem z relacji człowieka do Boga wysnuł pojęcia prawa, obowiązku, państwa. Puchta przyjął podział prawa na zwyczajowe (powstające wskutek przekonania narodu, w jego świadomości – dzięki „duchowi narodu”), ustawodawcze (tworzone przez władzę ustawodawczą) i prawnicze (uzupełniające, kształtowane przez naukę prawa). Puchta rozwinął tezy Savigny’ego, nawiązując m.in. do filozofii Schellinga i Hegla. – J.E. Kundera, *Puchta Friedrich Georg*, w: U. Kalina-Prasznic (red.), *Encyklopedia prawa*, s. 635; K. Opatek, *Wstęp*, w: F.K. von Savigny, *O powołaniu naszych czasów*, s. 35-36.

<sup>32</sup> G. Jędrejek, *Kilka uwag*, s. 63-66.

Przedstawiciele kierunku oddali się od historyzmu, poszukując w prawie rzymskim okresu klasycznego i justyniańskiego inspiracji do modernizacji pojęć i instytucji cywilistycznych, aby w ten sposób stworzyć nowoczesny system prawa. Nastąpiła wtedy tzw. druga recepcja prawa rzymskiego. Twórcy niemieckiego kodeksu cywilnego odeszli od romantycznych postulatów poszukiwania zasad prawa rozwijających się organicznie wraz z narodem, wynikających z jego „ducha”. Ostatecznie normy zawarte w BGB dotyczące prawa własności, dziedziczenia i rodziny odzwierciedlały stanowisko nurtu germanistycznego, natomiast tzw. część ogólna (podstawowe zasady i pojęcia), ogólny kształt kodeksu i częściowo normy dotyczące prawa dziedziczenia wypracowane zostały przez pandektystów<sup>33</sup>.

Do osiągnięć przedstawicieli pandektystyki należy w pierwszej kolejności udoskonalenie systematyki prawa cywilnego poprzez wprowadzenie części ogólnej oraz podział materii na prawo rodzinne, rzeczowe, obligacyjne i spadkowe. Cechowali się podejściem formalnodogmatycznym, ich zasługą było także wprowadzenie abstrakcyjnych pojęć prawnych. Posługiwali się metodą niemieckiego pozytywizmu – jurysprudencją pojęć. Pandektystyka znalazła zastosowanie w wielu obszarach niemieckiej nauki prawa, jej osiągnięcia wykorzystano przy tworzeniu BGB i innych kodeksów, w systematyce prawa, budowaniu nowoczesnych, abstrakcyjnych konstrukcji prawnych<sup>34</sup>. Jej czołowym reprezentantem był Bernhard Windscheid<sup>35</sup>, prowadzący badania nad historią prawa i prawem cywilnym, przewodniczący komisji II Rzeszy przygotowującej pierwszy projekt niemieckiego kodeksu cywilnego, który przez krytyków został określony jako zbyt abstrakcyjny i romanistyczny.

Warto jeszcze pochylić się głębiej nad podstawowymi założeniami metodologicznymi oraz tezami wysuniętymi przez szkołę historyczną prawa. Jak już wspomniano powyżej, dla Savigny’ego początkiem rozważań było przyjęcie aksjomatu, że każdy naród ma swojego „ducha narodowego”, indywidualny, właściwy mu charakter, wyciskający piętno na wszystkich sferach życia społecznego, w tym w szczególności na prawie. Stąd wynikała

---

<sup>33</sup> A. Ogurek, B. Olszewski, *Dzieje niemieckiej myśli*, s. 104-106.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Bernhard Windscheid (1817-1892) – przedstawiciel niemieckiej pandektystyki, prowadził wykłady na uniwersytetach w Bazylei, Greifswaldzie, Monachium, Lipsku, Heidelbergu. Stał na stanowisku, że rola nauki prawa sprowadza się do dogmatyki prawa, zatem prawnicy nie powinni zajmować się politycznymi, ekonomicznymi czy etycznymi problemami. Promował metodę formalnodogmatyczną, tworzenie abstrakcyjnych pojęć prawnych w oparciu o prawo ustawowe i zwyczajowe – traktowany jest jako reprezentant pandektystyki, pozytywizmu prawniczego i jurysprudencji pojęć. Pracował także nad koncepcją Savigny’ego odnoszącą się do „teorii woli”, zgodnie z którą wola podmiotu uprawnionego była podstawowym składnikiem prawa podmiotowego. Sądził, że wykładnia prawa ma na celu odczytanie i realizację woli prawodawcy, jakkolwiek należy także uwzględniać potrzeby obrotu gospodarczego czy zasadę słuszności. *Podręcznik prawa Pandektów* jego autorstwa (1862) zyskał na części obszaru niemieckiego walor ustawy i traktowany był równocześnie jako komentarz i zbiór orzecznictwa. – K. Korn, *Recht und Auslegung*, s. 103-119.

potrzeba analizy historii prawa – należy zbadać i rozdzielić instytucje i pojęcia prawne naturalne dla narodu (organicznie związane z jego przeszłością) od tych, które przeniesiono na grunt niemiecki z obcych porządków prawnych. Savigny, przyjmując koncepcję prawa jako wytworu ducha narodowego, kształtującego się spontanicznie, postulował konieczność wykładni historycznej prawa. Bez takiej interpretacji nie jest możliwe jego zrozumienie, gdyż prawo jest zarazem rzeczywistością społeczną i historyczną. Taka metoda badawcza wymaga prowadzenia badań w ścisłej korelacji z życiem danego narodu. Zadanie prawników polega zatem na przedstawianiu ewolucji prawa i empirycznym odkrywaniu tradycji prawnej konkretnej wspólnoty narodowej, a ustawodawcy – na ujawnianiu prawa zwyczajowego. Nadto wykładnia prawa winna być ukierunkowana na odtworzenie idei wyrażonej w tekście prawnym przez prawodawcę. Savigny wyróżniał dwa poziomy regulacji prawnych: związane z ogólną świadomością prawną narodu oraz związane ze świadomością prawników. Zakładał on, że prawo w poszczególnych państwach tworzyło się jako prawo zwyczajowe i dopiero na skutek rozwoju nauki stopniowo zdominowali je wykształceni prawnicy i prawodawcy. Sprzeciwiał się przekonaniu, że racjonalny ustawodawca może stworzyć kodyfikację ostatecznie regulującą wszelkie sytuacje prawne<sup>36</sup>.

K. Opalek i J. Wróblewski, analizując założenia metodologiczne i tezy szkoły historycznej, wskazują w pierwszej kolejności, że Savigny wśród prawników niemieckich swoich czasów wyróżnia dwie szkoły – historyczną i niehistoryczną. Druga z nich opiera się na prawie natury bądź zdrowym rozsądku, przyjmując, że prawo powstaje na skutek działań władzy ustawodawczej i tworzone jest według najlepszego w danym momencie rozeznania jego autorów – stąd też szkoła niehistoryczna posługuje się przede wszystkim metodą dogmatyczną. Zgodnie zaś z poglądami promowanymi przez szkołę historyczną istnieje pewna wewnętrzna konieczność w narodzie, która – nie negując wolności osoby ludzkiej – tworzy obecny stan społeczeństwa i jednostki z tego, co zaistniało w przeszłości. Z tego wynika konieczność badania źródeł historycznych, wydawanie i opracowywanie pomników prawa, aby w ten sposób odnaleźć tzw. zasadę organiczną, pozwalającą oddzielić instytucje nadal żywe od już nieaktualnych<sup>37</sup>.

Poglądy Savigny'ego układające się w idealistyczny historyzm ewolucyjny Wróblewski i Opalek krytykują, uznając charakter jego szkoły za wsteczny –

---

<sup>36</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 34-36.

<sup>37</sup> K. Opalek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła*, s. 255-256. O potrzebie badania historycznych źródeł i naukowego opracowywania historii prawa rodzimego pisał w Zurichu Friedrich Ludwig Keller, pozostający pod wpływem poglądów Savigny'ego i historycznej szkoły prawa. – Zob. M. Lewandowicz, *Friedrich Ludwig Keller*, s. 41-54.

nieuwzględniający okresów rewolucji w procesie rozwoju historycznego i przyjmujący ewolucję prawa za nieświadomy proces teleologiczny. Trzeba jednak podkreślić, iż Savigny wychodził z założenia, że dotychczasowe przekonania i pojęcia prawne określają i warunkują teraźniejszość, zatem nie jest możliwe odseparowanie współczesnych prawników od ich poglądów i wychowania, jak również nie do przyjęcia jest próba zmiany natury już istniejących stosunków prawnych. Historyczny ewolucjonizm w założeniach szkoły historycznej daje się sprowadzić do trzech zasadniczych tez: teraźniejszość stanowi organiczny produkt przeszłości, kontynuację przeszłości w teraźniejszości należy oceniać pozytywnie, proces powstawania prawa powinien być wolny od ustawodawczej ingerencji (krytyka prawa natury i prawodawstwa rewolucyjnej Francji, tworzonego w sposób abstrakcyjny). Szkoła historyczna prawa cechowała się swoistym empiryzmem. Stawiając sobie za cel odkrycie etapów ewolucji społeczeństwa i prawa oraz warunków działania prawa w różnych momentach dziejowych, przedstawiciele szkoły podejmowali badania nad obowiązującymi normami, głównie z zakresu prawa zwyczajowego (najlepiej oddającego „ducha” narodu) oraz prawa rzymskiego (w odróżnieniu od szkoły prawa natury, której reprezentanci dążyli do stworzenia prawa sprawiedliwego, słusznego, możliwie doskonałego). Ów empiryzm przyczynił się bezpośrednio do zgromadzenia dużej ilości materiałów dotyczących przeszłości prawa. Pod adresem szkoły historycznej kierowano zarzut utraty rzeczywistego kontaktu z praktyką i zanegowania metody formalnologicznej, jakkolwiek jej przedstawiciele nie odrzucali zupełnie dogmatyki prawa<sup>38</sup>.

Ponadto K. Opałek i J. Wróblewski określają szkołę historyczną jako kierującą się antyracjonalizmem (pogląd o wyższości ducha, *Geist*, nad rozumem oraz postrzeganie procesu rozwoju historycznego prawa metafizycznie, jako ewolucji ducha), romantyzmem w odmianie reakcyjnej (idealizacja przeszłości, ludowa symbolika, poetyckie zwroty, uznanie szlachetności i tradycji prawnej plemion germańskich, gloryfikacja historii narodu, nawiązanie do filozofii Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga i Henrika Steffensa, w szczególności przez Jakuba Grimma) oraz fideizmem (przede wszystkim w osobie George’a Friedricha Puchty, Karla Wilhelma von Lancizolle i Friedricha Juliusa Stahla, którzy prawo uznawali za porządek boski i stali w opozycji do prawnonaturalnej teorii umowy społecznej, a ostatni z nich podjął próbę stworzenia całościowego systemu filozofii państwa i prawa w duchu teokratyczno-protestanckim)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> K. Opałek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła*, s. 256-270.

<sup>39</sup> Tamże, s. 256-270.

Zgodnie z wypracowanym przede wszystkim przez Savigny'ego i Puchtę programem szkoły historycznej prawa, naród – rozumiany jako odrębna, rozwijająca się organicznie całość – można rozumieć w dwóch aspektach. Po pierwsze jako naród w ujęciu naturalnym, czyli jednostkę organiczną, stojącą w opozycji do państwa tworzonych z woli narodu. Po drugie jako naród w ujęciu politycznym, czyli posiadający suwerenność w państwie. Naród w rozumieniu naturalnym cechuje się pokrewieństwem cielesnym, duchowym, psychicznym i czynnościowym, jest wyodrębniony terytorialnie od innych szczepów i wyraża się w prawie zwyczajowym. Dla narodu w tym ujęciu charakterystyczne jest pojęcie *Volksgeist* (duch narodu), będący ucieleśnieniem nieświadomych i organicznych sił kierujących społeczeństwem, którego przejawy widoczne są w zjawiskach takich jak prawo, obyczaje czy język. Z kolei pojęcie wolności przez szkołę historyczną zostało ujęte w sposób czysto formalny, a Puchta w tym kontekście wyróżnił wolność moralną i prawną. Pierwsza z nich oznacza, że człowiek mający możliwość wybierania pomiędzy dobrem a złem, wybiera dobro. Druga z nich sprowadza się do zdolności i możliwości dokonywania wyboru, możliwości podejmowania decyzji jako takiej, której przejawem jest działanie osoby w charakterze podmiotu prawa<sup>40</sup>.

Według ogólnej koncepcji szkoły historycznej prawo stanowi jeden z wytworów ducha narodu, organicznie z nim związany, który rozwija się na podobieństwo innych zjawisk kulturowych (np. języka) wraz z narodem i razem z nim ginie. Rodzi się zatem w wyniku działania sił wewnętrznych, ukrytych, a nie z autonomicznej woli ustawodawcy. Rolą państwa jest ochrona świadomości prawnej narodu. Wyróżnić można trzy etapy rozwoju prawa: czas pierwotnej prostoty, okres zróżnicowania i stadium nauki prawa. Savigny wskazuje nadto na dwa elementy prawa: polityczny (stanowiący część składową życia narodu) i techniczny (naukowy – specjalistyczne wiadomości posiadane przez prawników). Szkoła historyczna wprowadziła również podział prawa na zwyczajowe, ustawowe i prawnicze<sup>41</sup>.

Prawo zwyczajowe to świadomość prawna przejawiająca się bezpośrednio w życiu narodu (jego źródłem jest bezpośrednio przekonanie prawne). Istniejący zwyczaj może nie uzyskać mocy obowiązującej, jeśli stoi w sprzeczności z zasadami takimi jak np. zachowanie porządku społecznego. Co istotne, szkoła historyczna postuluje trwanie przy partykularyzmie praw zwyczajowych, uznając, że powstały one wskutek zwyczaju wypełniającego określone potrzeby danej społeczności. Źródłem prawa ustawowego jest władza ustawodawcza, jednak

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 272-277.

<sup>41</sup> K. Opalek, *Wstęp*, w: F.K. von Savigny, *O powołaniu naszych czasów*, s. 29-31.

jej rola sprowadza się do wypowiedania (ujawniania) prawa zwyczajowego lub prawniczego, które już istnieje, bądź poglądu narodu albo prawników dotychczas nieukształtowanego jako stałe przekonanie. Granicą dla władzy ustawodawczej są zasady Bożego prawa i istniejący porządek prawny. Natomiast prawo prawnicze (*Juristenrecht*) powstaje dzięki działalności prawników mającej dwojaki charakter: dedukcji z obowiązujących zdań prawnych oraz odtwórczych czynności. Prawnicy, wykonując swój zawód, są traktowani jako naturalni przedstawiciele świadomości prawnej swego narodu, a kształtowane przez nich przepisy mogą być uznane za specyficzny typ prawa zwyczajowego. Powstanie zaś przedmiotowego zawodu spowodowane było wzrastającą ilością obowiązujących przepisów i potrzebą specjalizacji w tej dziedzinie<sup>42</sup>.

Na uwagę zasługują także kwestie relacji pomiędzy ww. rodzajami prawa oraz poglądy szkoły historycznej na temat nauki prawa. Zgodnie z przekonaniem Savigny'ego prawo ustawowe ma znaczenie niewielkie. Puchta podkreślał nadrzędność prawa zwyczajowego nad innymi rodzajami praw, ponieważ stanowi ono bezpośredni wyraz woli i świadomości prawnej narodu. Prawo zwyczajowe i prawo prawnicze kształtują się w sposób „wewnętrzny” i są źródłami materialnymi prawa, natomiast prawo ustawowe powstaje na drodze zewnętrznego aktu ogłoszenia i stanowi formalne źródło prawa (gdyż prawodawca nie tworzy materiału prawnego samodzielnie, ale czerpie go z przekonań narodu lub nauki). Natomiast wspólną cechą prawa zwyczajowego i ustawowego jest ich stosowanie przez sądy. Jednakże przedstawiciel nurtu germanistycznego szkoły Georg Beseler przyjął stanowisko nieco odmienne. Uznał on, iż wprowadzenie prawa zwyczajowego powinno mieć rolę nadrzędną i zaproponował wprowadzenie mieszanych sądów ławniczych (gdzie prawnicy stanowiliby tylko część składu), lecz w praktyce po recepcji prawa rzymskiego decydujące znaczenie zyskało ustawodawstwo. Beseler wyraził także obawę, że ewolucja prawa odbywa się wbrew woli narodu niemieckiego, gdyż prawnicy przedkładają instytucje prawa rzymskiego nad własne germańskie tradycje prawne<sup>43</sup>.

Zgodnie z programem szkoły historycznej w nauce prawa można wydzielić naukę filozoficzną (filozofię czy teorię prawa zajmującą się prawem jako takim) oraz naukę pozytywną (mającą charakter narodowy i odnoszącą się do prawa danej epoki), które należy stosować łącznie. Zadaniem filozofii prawa jest badanie genezy i ewolucji prawa na przestrzeni dziejów. Natomiast nauka pozytywna dzieli się na część systematyczną (dogmatykę prawa) oraz część historyczną (historię prawa ogólną i historię konkretnych

---

<sup>42</sup> K. Opalek, J. Wróblewski, *Niemiecka szkoła*, s. 277-291.

<sup>43</sup> Tamże, s. 292-303.

gałęzi prawa). W programie szkoły brak odniesień do procesu świadomego tworzenia norm prawnych (do tzw. sztuki prawodawstwa wywodzącej się z Oświecenia). Twórczy charakter działalności naukowej jest możliwy o tyle, o ile przedmiotem badań uczyni się prawo narodowe – w przeciwnym razie aktywność naukowa odzwierciedlać będzie jedynie przekonania jednostki, a nie świadomość i wolę narodu. Dzieła Savigny’ego i Puchty są w przeważającej mierze pracami dogmatycznymi z zakresu prawa rzymskiego. Zgodnie z poglądami szkoły historycznej prawo rzymskie traktowane jest jako część prawa narodowego, ponieważ podlegało recepcji i stało się prawem wspólnym cywilizowanych narodów, jednocześnie jego znaczenie wynika ze stosowania doskonałej techniki prawodawczej. W ramach szkoły przedstawiciele nurtu romanistycznego pragnęli oczyścić prawo rzymskie z późniejszych nawarstwień i zniekształceń, natomiast germaniści dążyli do wypracowania prawa narodowego opartego przede wszystkim na elementach starogermańskich. Warto na koniec dodać, iż nauka prawa może wywierać pewien wpływ na praktykę – poprzez pomoc o charakterze systematyzacyjnym oraz sprzeciw wobec planów kodyfikacji<sup>44</sup>.

W połowie XIX wieku oddziaływanie szkoły historycznej zaczynało słabnąć – po okresie formułowania programu przez Savigny’ego i Puchtę przyszedł czas rozłamu na kierunek romanistyczny i germanistyczny, a później coraz częściej występowano z krytyką ich założeń. Starcia pomiędzy nurtami w obrębie szkoły przybrały punkt kulminacyjny w roku 1839, kiedy germaniści utworzyli własne czasopismo („Zeitschrift für deutsches Recht und deutsche Rechtswissenschaft”) i coraz częściej wyrażali postulaty zjednoczenia Niemiec i przygotowania kodyfikacji. Wśród przedstawicieli szkoły można było spotkać prawników powracających do teorii prawnonaturalnych (Karl Christian Friedrich Krause, Heinrich Ahrens, Karl David August Röder) czy wyrażających tendencje pozytywistyczne. Zarzuty pod adresem szkoły kierował m.in. Edward Gans (argumentując w oparciu o heglowską filozofię prawa, iż fundamentalnym błędem jest odwrócenie się od filozofii w reakcji na koncepcję prawa natury) oraz Julius Hermann von Kirchmann (który w roku 1847 w swej mowie pt. *Über die Wertlosigkeit der Jurisprudenz als Rechtswissenschaft* wzywał do podjęcia procesu świadomego, twórczego tworzenia prawa)<sup>45</sup>.

\* \* \*

Jakkolwiek oddziaływanie szkoły historycznej prawa straciło na znaczeniu w połowie XIX stulecia i jej program uznawany był za antyliberalny, nauki prawne wiele jej

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 294-298, 300-302.

<sup>45</sup> Tamże, s. 305-310.

zawdzięczają. Szkoła ta odnosiła się przede wszystkim do prawa niemieckiego i chętnie sięgała do prawa rzymskiego (stanowiącego wspólny rdzeń większości europejskich systemów prawnych), a jej fundamentalne założenia okazały się właściwe dla wszelkich narodów i wpłynęły na rozwój badań historycznoprawnych w innych państwach. Dzięki niej wykształciły się współczesne dyscypliny z zakresu historii prawa. Wśród istotnych osiągnięć szkoły wymienić można: zwrócenie uwagi badaczy na istniejący związek pomiędzy prawem a procesem dziejowym, dogmatyczno-prawne konstrukcje wypracowane przez przedstawicieli nurtu, naukowe uzasadnienie dla stosowania w prawoznawstwie metody historycznej<sup>46</sup>.

Program szkoły historycznej przyczynił się do powstania wielu prac o szczegółowym charakterze poświęconych historii prawa. Powstawały nowe katedry, wzrosła rola kształcenia adeptów prawa także w tym zakresie, nadto istotną zmianą było nastawienie do przeszłości prawa – pogląd o tworzeniu prawa w oparciu o dotychczasowe prawodawstwo, doświadczenie w procesie stosowania prawa i z uwzględnieniem dziejów narodu, w opozycji do autorytarnej tworzenia prawa.

Niewątpliwie europejska nauka prawa wiele zawdzięcza przedstawicielom historycznej szkoły prawa, którzy zaczęli patrzeć na prawo z innej perspektywy i podkreślali konieczność badania jego ewolucji. M. Pyter wskazała, iż postulowane przez Savigny'ego badanie świadomości prawnej narodu na sposób empiryczny zostało w jego czasach uznane za charakterystyczną metodę prawoznawstwa, a w konsekwencji przyczyniło się w pewien sposób do samodzielności nauk prawnych. Chociaż koncepcje forsowane przez szkołę historyczną podlegały krytyce i budziły pewne zastrzeżenia, to jednak niezaprzeczalną zasługą szkoły było wyodrębnienie spośród nauk prawnych historii prawa<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> G. Jędrejek, *Kilka uwag*, s. 59-61.

<sup>47</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 34-36. Wykształcenie się historii prawa związane było również ze znaczącą zmianą w XIX w. dotyczącą historii jako takiej: „w tym stuleciu historia uzyskała powszechny wstęp na uniwersytety, a tym samym przestała być jedynie formą piśmiennictwa i stała się dziedziną wiedzy o świecie – nauką” - W. Werner, *Historyczność kultury*, s. 204.

### **Rozdział III. Szkoła historyczna i historycznoprawna w Polsce**

Rozwój szkoły historycznej prawa w środowisku polskim związany był z krakowską szkołą historyczną, losem rodzimych uniwersytetów (szkoła warszawska, krakowska, lwowska), narodzinami historii prawa jako odrębnej nauki prawnej. Pomimo trudnej sytuacji braku państwowości do polskiej nauki przenikały zagraniczne nurty i korzystano z osiągnięć europejskich naukowców w prowadzeniu badań w polskich ośrodkach. W szczególności zauważalny jest wpływ niemieckiej szkoły historycznoprawnej i wypracowanej przez nią teorii prawa na rozwój polskiej historii prawa. Ważnym zjawiskiem tego czasu był również rozwój historiografii romantycznej, jak również historiografii prawniczej obejmującej wydawnictwa źródeł, np. kronik, zbiorów dawnych praw czy dokumentów. Roztaczająca się w XIX w. nad całą Europą aura historycznej świadomości zmieniła postrzeganie rzeczywistości – historia przenikała do dyscyplin naukowych na niespotykaną skalę, powstawały kolejne koncepcje historyczne. Nurt ten był bardzo szeroki<sup>1</sup>.

Jak stwierdził Piotr Z. Pomianowski: „w propagatorach szkoły historycznej trzeba wiedzieć wyrazicieli prądu obejmującego wówczas wszystkie dziedziny życia społecznego, opierającego się na negacji oświecenia wraz z jego racjonalizmem, optymizmem i uniwersalizmem. Prąd ten w myśli politycznej przyczynił się do stworzenia konserwatyzmu, w literaturze i sztukach pięknych – romantyzmu, zaś w myśli prawniczej i ekonomicznej – szkół historycznych”<sup>2</sup>. Powszechna atmosfera historycznych zainteresowań, badań i poszukiwań sprawiła, że teoria niemieckiej historycznej szkoły prawa, kładąca nacisk na ducha narodu, historyczną interpretację dziejów i nierozzerwalny związek prawa z narodem, padła na podatny grunt.

Warto jednakże dodać, iż naukowa historia prawa rozwijająca się na zachodzie Europy od XVIII/XIX w. – przy znaczącym udziale niemieckiej szkoły historycznej prawa – w środowisku polskich badaczy pojawiła się później. Na początku XIX stulecia nadal dominowała historia prawa rozumiana na sposób antykwaryczny, nadto prawo przedrozbiorowe pełniło wówczas dwojaką funkcję – z jednej strony stało się przedmiotem historycznoprawnych badań, z drugiej zaś strony miało jeszcze częściowo zastosowanie w

---

<sup>1</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 31-35, 46.

<sup>2</sup> P.Z. Pomianowski, *Początki polskiego czasopiśmiennictwa*, s. 113. Z kolei o szkole historycznej w naukach ekonomicznych pisała m.in. Aleksandra Lityńska.

praktyce (pozostawało częściowo w mocy m.in. w Galicji)<sup>3</sup>. Należy także nadmienić, że początki kształtowania się nauki historii prawa związane były z sytuacją zaborów, co nadało jej pewną odmienną względem Europy Zachodniej – jak ujął to Henryk Olszewski: „Wyrażała treści poznawcze, ale i społeczne. W mniejszym stopniu służyła praktyce prawniczej; w wyższym miała być kustoszem narodowej tradycji, strażnikiem tego, co spajało wokół państwa”<sup>4</sup>.

### **Krakowska szkoła historyczna**

Podjmując rozważania nad rozwojem szkoły historycznej prawa w środowisku polskich naukowców warto na wstępie przytoczyć słowa Juliana Dybiec, który zauważył, że historia prawa stała się jedną z tych dyscyplin, w których „uwidoczniła się wielka i trwała rola krakowskiego środowiska historycznego”<sup>5</sup>. Jednocześnie krakowska szkoła historyczna wywarła wpływ na twórczość Jana Matejki – jakkolwiek jej oddziaływanie na malarza spotyka się z aprobatą bądź sprzeciwem badaczy, niewątpliwie artystyczny program malarza i tworzone przezeń dzieła kształtowały się i dojrzewały w otoczeniu twórców i zwolenników tejże szkoły. Płyne stąd konieczność poświęcenia krakowskiej szkole historycznej kilku słów uwagi i komentarza.

Najogólniej rzecz ujmując zabór austriacki był w owym czasie terenem ścierania się dwóch przeciwstawnych obozów. Czerwoni, czyli tzw. ulica, stanowili grono demokratycznych polityków, głównie działaczy mieszczańskich. Ich podstawowym postulatem była zasada nieustającego powstania, podtrzymywania ciągłej walki z austriackim centralizmem. Uważali oni, iż nadrzędnym celem jest dążenie do zdobycia jak najszerszej autonomii i nie należy się wahać w stosowaniu rozmaitych środków nacisku względem władz austriackich. Drugą grupę tworzyli konserwatyści, na czele których stanęli stańczycy – ich poglądy zawarte zostały w listach *Teki Stańczyka*, publikowanych w 1869 roku w „Przeglądzie Polskim” przez Tarnowskiego, Koźmiana, Szujskiego, Wodzickiego. Patriotyzm rozumieli jako postawę lojalistyczną w stosunku do Austrii, jednocześnie głośno wyrażali swe obawy przed klęską ewentualnego powstania wywołanego nieopatrznie przez ich przeciwników politycznych<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> J. Kodrębski, *Oswald Balzer*, s. 49-52.

<sup>4</sup> H. Olszewski, *O powołaniu naszych czasów*, s. 128.

<sup>5</sup> J. Dybiec, *Krakowskie środowisko*, s. 99.

<sup>6</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 190-191. Zob. także: *Teka Stańczyka*, oprac. A. Dziadzio. Nastroje i przekonania stańczyków dobrze oddają słowa Mirosława Korolko: „Rozważania o polskiej mądrości czy rozumie politycznym Polaków (jak określano mądrość po staropolsku), zwłaszcza polskich elit, pojawiały się najczęściej w różnorodnych refleksjach historiozoficznych, zwłaszcza przy analizie klęsk militarnych czy

Jak zauważył Jan Wnęk, „Krakowskie środowisko historyczne posiada bogate tradycje sięgające czasów średniowiecza”<sup>7</sup>. Okoliczności związane z upadkiem państwa przyczyniły się do silniejszego zwrotu ku przeszłości i tradycji. Wprawdzie nie było wówczas zbyt sprzyjających warunków dla rozwoju nauki i historiografii, jednak uwidoczniły się dążenia do zbierania narodowych pamiątek oraz tendencje zmierzające do unaukowania historii. Celem tych działań było podtrzymywanie patriotyzmu, wychowywanie młodego pokolenia i popularyzacja przeszłości państwa. Rozwijało się edytorstwo, pomocnicze nauki historii (jak numizmatyka i heraldyka), badania nad historią lokalną i regionalną oraz nad początkami Polski, aczkolwiek nie wszystkie powstające wtedy prace były na równym poziomie<sup>8</sup>.

J. Wnęk skoncentrował się w swojej pracy na przedstawieniu działalności krakowskiego środowiska historycznego w latach 1815-1860, przyjmując za daty graniczne utworzenie Rzeczypospolitej Krakowskiej oraz ogłoszenie tzw. dyplomu październikowego przez Franciszka Józefa<sup>9</sup>. Dla celów rozprawy przybliżenie procesów zachodzących w tym okresie na polu nauki, oświaty i kultury pozwala głębiej pojąć atmosferę, w jakiej przyszedł na świat i dojrzał w swej twórczości Jan Matejko. Po uzyskaniu przez Galicję autonomii większą rolę w środowisku miasta zaczęła odgrywać krakowska szkoła historyczna, której aktywność wywierała także pewien wpływ na kolejne dzieła artysty.

Okoliczności panujące w zaborze austriackim były stosunkowo korzystne dla rozwoju nauki i kultury, w porównaniu z innymi obszarami dawnej Rzeczypospolitej – z wyłączeniem zmian wprowadzonych po powstaniu krakowskim i zamieszkach z okresu Wiosny Ludów, kiedy mieszkańcy Krakowa musieli zmierzyć się z nawrotem germanizacji. Dość dobrze funkcjonowała edukacja na poziomie elementarnym i średnim, Uniwersytet Jagielloński i Towarzystwo Naukowe Krakowskie, wydawano także czasopisma naukowe<sup>10</sup>. Społeczność tworząca krakowskie środowisko historyczne była bardzo zróżnicowana – w jej gronie znaleźli się zarówno wykładowcy uniwersyteccy, jak również „miłośnicy historii”, którzy wykonywali różnorodne zawody, a jednocześnie w ramach swych pasji zajmowali się

---

postaw przywódców w dramatycznych okresach przełomowych. Wnioski z tego typu przemyśleń przeniknięte były na ogół tonem pesymistycznym; godzono się z przekonaniem, że w chwilach przełomowych brakowało Polakom cnoty mądrości szczególnie przy podejmowaniu powstańczych decyzji”. – M. Korolko, *Wstęp*, w: Stanisław ze Skarbimierza, *Mowy wybrane*, s. 10.

<sup>7</sup> J. Wnęk, *Krakowskie środowisko*, s. 35.

<sup>8</sup> Zob. Tamże, s. 11-24.

<sup>9</sup> Tamże, s. 7.

<sup>10</sup> Zob. Tamże, s. 25-34.

badaniem przeszłości Polski. Różne było też ich wykształcenie, odbywali np. studia historyczne, prawnicze czy filologiczne, część z nich była samoukami<sup>11</sup>.

Atmosfera Krakowa jako dawnej stolicy i miasta polskich królów sprzyjała rozwojowi historycznych badań i poszukiwań. Prace te miały też na celu rozbudzanie świadomości narodowej i uczuć patriotycznych. Krakowscy historycy zajmowali się historią i archeologią, chociaż nie wszystkie publikacje odznaczały się profesjonalizmem i oczekiwanym krytycyzmem. Powstawały rozprawy oceniające dokonania poszczególnych władców i dynastii, opisywano dzieje literatury i sztuki, polemizowano w kwestiach dotyczących przyczyn upadku Polski. Rozwijała się również historia prawa, badania nad historią oświaty i nauki, działalność edytorska. Naukowa aktywność wykładowców uniwersytetu, podobnie jak amatorów – miłośników historii, obejmowała zarówno pisanie rozpraw, jak i wydawnictwa źródłowe (nie zawsze jednak spełniające standardy edytorskie)<sup>12</sup>.

Punktem zwrotnym dla krakowskiego środowiska historycznego i tamtejszego konserwatyizmu było wykształcenie się krakowskiej szkoły historycznej po uzyskaniu autonomii w Galicji. W tym kontekście znaczący był rok 1869, kiedy publikowano listy *Teki Stańczyka* i gdy na Uniwersytecie Jagiellońskim powstała Katedra Historii Polski. Juliusz Bardach uznał, że w tym momencie poglądy przedstawicieli szkoły stały się „doktryną historyczną głoszoną *ex cathedra*, więc niejako oficjalną historiozofią stańczyków, obejmujących rządy w Galicji”<sup>13</sup>. Zarówno na początku aktywności, jak i wiele lat później ich koncepcje i działalność na polu społeczno-politycznym spotykały się z uwagami polemicznymi i krytycznymi, jakkolwiek raczej nie podważano osiągnięć ich reprezentantów na polu naukowym, przede wszystkim w obszarze historii.

Genezę krakowskiej szkoły historycznej można powiązać z krytyczną szkołą historyczną (wywodzącą się z kręgów niemieckich), głównie z uwagi na studia wielu spośród jej badaczy odbywane pod kierunkiem niemieckich uczonych. Odrębność szkoły krakowskiej na tle innych krajów wyrażała się w skoncentrowaniu badań na przeszłości własnego narodu. Niezaprzeczalnym jej osiągnięciem było wprowadzenie nowoczesnych metod badawczych i wydawnictwa źródłowe. Przedstawiciele szkoły wysuwali postulaty związane z pracą organiczną, posiadali szczególne poczucie misji i ambicje w zakresie formowania społecznej

---

<sup>11</sup> J. Wnęk przedstawił szczegółowo sylwetki wybitnych naukowców i miłośników historii, m.in. Jerzego Samuela Bandtkie, Józefa Muczkowskiego, Antoniego Zygmunta Helcla, Józefa Kremera, Lucjana Siemieńskiego, Ambrożego Grabowskiego, Józefa Łepkowskiego, Waleriana Kalinki, Józefa Szujskiego. Więcej na ten temat zob. Tamże, s. 39-63.

<sup>12</sup> Szczegółowy opis zainteresowań badawczych poszczególnych uczonych środowiska krakowskiego – zob. Tamże, s. 67-286.

<sup>13</sup> J. Bardach, *W stulecie krakowskiej szkoły*, s. 962.

świadomości narodu. Politycznie oceniani jednak byli nie tylko jako konserwatyści (w opozycji np. do szkoły warszawskiej o dążeniach demokratyczno-niepodległościowych), lecz również jako monarchiści, ugodowcy i pesymiści reprezentujący habsburski lojalizm i mający negatywny stosunek do powstań narodowych i działalności konspiracyjnej<sup>14</sup>.

Zawiązanie się grupy nazwanej później „stańczykami” (1866) nie wynikało bezpośrednio z pragnienia ideologicznego przywództwa i opozycji względem konspiracyjnych dążeń niepodległościowych. „Przegląd Polski”, założony przez Stanisława Tarnowskiego, Józefa Szujskiego, Stanisława Koźmiana i Ludwika Wodzickiego, miał wyrażać ich sprzeciw wobec „Czasu”, uznanego za nazbyt konserwatywny. W nowym piśmie zamierzano publikować artykuły na tematy literackie, społeczne i gospodarcze, sprzyjające poprawie wewnętrznych stosunków w Galicji. Jego założyciele liczyli na poparcie, które umożliwiłoby im zorganizowanie grupy politycznej i realizację założonego programu społecznych reform<sup>15</sup>.

W „Przeglądzie Polskim” pojawiały się publikacje odnoszące się do sytuacji społecznej i gospodarczej w Galicji oraz tzw. sprawy chłopskiej, a także postulujące równouprawnienie dla ludności ukraińskiej i żydowskiej. Założyciele pisma chcieli jednocześnie wyrazić swój protest wobec postawy starszego pokolenia konserwatystów, m.in. Pawła Popiela, którzy uważali, iż uczestnicy styczniowej insurekcji nie powinni brać udziału w publicznym życiu Galicji. W ich obronie stanął J. Szujski. W roku 1865 publikował artykuły, w których wskazywał na konsekwencje nieudanego powstania, lecz zarazem doceniał poświęcenie walczących i głosił powszechną akceptację programu porozumienia z władzami austriackimi w celu wywalczenia ustępstw dla zniewolonego narodu. Należy jednak dodać, iż w *Tece Stańczyka* kilka lat później zaprezentowane zostało stanowisko zgoła odmienne, zbliżające się w ocenie insurekcji do poglądów P. Popiela<sup>16</sup>.

W tym czasie w Galicji swoją aktywność wznowili działacze emigracyjni, przeciwni utylitarnym poglądom konserwatystów, którzy zachęcali na nowo do zakładania konspiracyjnych grup. W 1867 r. wydana została broszura Szujskiego pt. *Kilka prawd z*

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 963-967. Na temat negatywnych ocen kierowanych pod adresem krakowskiej szkoły historycznej zob. A. Wierzbicki, *Wokół „czarnej legendy”*, s. 63-87. Niezależnie od wielokrotnie powtarzanych krytycznych uwag i opinii związanych z poglądami politycznymi przedstawicieli szkoły, docenić należy jej znaczenie jako promotora postępu w rozwoju nauk historycznych w XIX stuleciu. Jak zauważył Jerzy Serczyk, dzięki osobom takim jak Walerian Kalinka, Józef Szujski czy Michał Bobrzyński rozwinęło się krytyczne podejście do wydawnictw źródłowych; zaczęto także udostępniać zasoby archiwalne dla celów badawczych i traktować je jako element polskiego dorobku kulturowego. – Zob. J. Serczyk, *Znaczenie krakowskiej szkoły*, s. 149-163. Praca w archiwach i nad wydawnictwem źródeł oraz opracowania monograficzne stanowiły podstawę dorobku M. Bobrzyńskiego. – K. Grzybowski, *Szkoła historyczna*, s. 168-169.

<sup>15</sup> A. Dziadzio, *Wprowadzenie*, w: *Teka Stańczyka*, oprac. A. Dziadzio, s. V-VI.

<sup>16</sup> Tamże, s. VI-VII.

*dziejów naszych ku rozważeniu w chwili obecnej*. W tekście tym nawoływał do porzucenia idei *liberum conspiro* – uznał, iż konspiracja odegrała wprawdzie rolę pozytywną w walce o niepodległość narodu (w czasie gdy wyższe stany społeczne nie angażowały się w obronę kraju), lecz w obecnej sytuacji społecznej i ustrojowej jest bezzasadna, gdyż rząd wiedeński zapewniał o chęci porozumienia i poszanowaniu praw Polaków. Wysuwane przez J. Szujskiego argumenty spotkały się ze sprzeciwem, ponieważ zorganizowane powstania nie były rewolucją społeczną, ale miały na celu odzyskanie niepodległego państwa. Demokraci przebywający na emigracji i w Galicji polemizowali bowiem z tekstami Szujskiego, głównie za pośrednictwem pisma „Niepodległość”, głosząc nadal ideę konspiracji i zbrojnego powstania jako jedynej drogi do odzyskania państwowości<sup>17</sup>.

W roku 1869 opublikowano na łamach „Przeglądu Polskiego” kolejne listy składające się na *Tekę Stańczyka*, której autorzy posłużyli się karykaturą i stworzeniem fikcyjnych postaci, aby wyrazić swoje przekonania. Skrytykowano w niej działania emigracji i Towarzystwa Narodowo-Demokratycznego we Lwowie, przyjmując, że ich dążenia zmierzają do zorganizowania kolejnej insurekcji oraz do rewolucji społecznej. Konserwatyści przestrzegali przed proponowaną przez demokratów bierną opozycją w walce z rządem wiedeńskim. W ten sposób chcieli zdobyć przychylną opinię publiczną, jakkolwiek – według A. Dziadzio – ich motywacją nie było zdobycie przewagi w polityce, ponieważ ówczesna arystokracja i ziemiaństwo i tak były silniejsze od liberalnego mieszczaństwa<sup>18</sup>.

Opublikowanie *Teki Stańczyka* przyniosło jej autorom polityczne zwycięstwo, przede wszystkim dzięki zawartym w pismach oskarżeniom pod adresem galicyjskich demokratów i emigracji, krytykowanych za koncepcje spiskowe i powstańcze oraz stosowanie biernej opozycji. Jednakże wraz z upływem czasu w świadomości społecznej zagościło przekonanie, że *Teka Stańczyka* była wyrazem rezygnacji konserwatystów z ideału niepodległej Polski. Kiedy po 1870 r. stańczycy podjęli próbę realizacji swojego programu przemian społecznych w Galicji i występowali z kolejnymi inicjatywami w Sejmie Krajowym, ich propozycje były odrzucane przez demokratów, uprzednio bezlitośnie wydrwionych w *Tece Stańczyka*. Ich popularność malała także z powodu poczucia intelektualnej wyższości i przywódczego stylu. Jej kresem okazał się artykuł S. Tarnowskiego pt. *Porcje*, kiedy zarzucono „Przeglądowi Polskiemu” propagowanie antyszlacheckiego programu. Czasopismo wyraźnie utraciło

---

<sup>17</sup> Tamże, s. VII-VIII.

<sup>18</sup> Tamże, s. IX-XI.

pozycję polityczną i siłę oddziaływania na społeczeństwo, co w konsekwencji przyniosło wycofanie się stańczyków z szerszej aktywności<sup>19</sup>.

Oddziaływanie krakowskiej szkoły historycznej miało szeroki zasięg, z pewnością największy wpływ wywierając na środowisko miasta. Działalność szkoły przyczyniła się do wzrostu zainteresowania dziejami ojczyzny, a znajomość Jana Matejki z Józefem Szujским w pewnym stopniu wpłynęła na historyczne obrazy malarza. Twórczość Matejki, który wychował się i tworzył swe dzieła w Krakowie, mieście przenikniętym atmosferą przeszłości, wpisywała się w szeroki nurt historyzmu XIX stulecia. Bezsporne jest, że program stworzony przez przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej wywarł pewien wpływ na artystę, chociaż jego historiozofia nie jest prostym odzwierciedleniem poglądów stańczyków. Dokonując analizy obrazów Matejki, które często wywoływały duży oddźwięk w mieście i za granicą, nie można jednak pominąć jego relacji z krakowską szkołą ani stanu ówczesnej historii prawa, czerpiącej inspirację z niemieckiej szkoły historycznej w prawoznawstwie (ze względu na pojawiające się w jego dziełach wątki prawne i obiekty archeologicznoprawne)<sup>20</sup>.

### **Szkoła historyczna prawa oraz historia prawa w XIX-wiecznej Polsce**

Niewątpliwie zarówno pojawienie się krakowskiej szkoły historycznej, jak i oddziaływanie niemieckiej szkoły historycznej prawa i niemieckiego piśmiennictwa wywarło duży wpływ na rozwój historii prawa w polskim środowisku naukowym. Niemniej istotną kwestią była sytuacja na polskich uczelniach, możliwości studiów zagranicznych i kontaktów z przedstawicielami niemieckiej szkoły, a także warunki pracy badawczej w poszczególnych zaborach. Analizując rozwój historii prawa i recepcję teorii prezentowanych przez niemiecką szkołę historycznoprawną na gruncie nauki polskiej uzasadnione wydaje się sięgnięcie do osiągnięć poszczególnych uczonych, z uwzględnieniem środowiska naukowego, w którym działali.

Nadto, jak stwierdził J. Bardach, wielu wybitnych polskich historyków wykształconych w czasie zaborów miało za sobą studia prawnicze, a podstawa programowa dla studiów prawniczych w dużej mierze opierała się na przedmiotach historycznych<sup>21</sup>. Brak możliwości praktycznego wykorzystania zdobytej na uniwersytecie wiedzy sprawiał, że podejmowali oni badania i prace historyczne: „W dawnym ustroju i prawie poszukiwali

---

<sup>19</sup> Tamże, s. XI-XIII.

<sup>20</sup> Wpływ przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej (przede wszystkim J. Szujskiego) i ich ideologii na twórczość Matejki został szerzej omówiony w Roz. V w części 4 pt. *Wpływ środowiska kulturowego na twórczość Jana Matejki* oraz przy okazji analizy wybranych obrazów malarza przedstawionej w Roz. VI części 1 pt. *Wizualne przedstawienie problemów prawnych w obrazach olejnych Jana Matejki*.

<sup>21</sup> J. Bardach, *W stulecie krakowskiej szkoły*, s. 966.

trwałych wartości państwowości polskiej albo też analizowali przeszłe ustroje i systemy prawne pod kątem widzenia przyczyn, które doprowadziły do upadku Rzeczypospolitej. Badania nad przeszłością państwa i prawa stanowiły w jakimś stopniu namiastkę tego, czego im współczesność zapewnić nie mogła: czynnego udziału w kształtowaniu życia państwowego<sup>22</sup>.

Dla rozwoju historii prawa w środowisku polskim oraz dla przenikania poglądów przedstawicieli niemieckiej szkoły historycznej i innych kierunków prawoznawstwa istotne było czasopiśmiennictwo prawnicze – szczególnie często cytowano publikacje zaczerpnięte z prasy pochodzącej z obszarów Francji, Anglii, krajów niemieckich i Niderlandów. W pierwszej połowie XIX stulecia w Europie dominowały czasopisma ukierunkowane na cele praktyczne, zawierające treść wyroków i ich uzasadnienia wraz z komentarzem, przemówienia sądowe czy projekty ustaw. Natomiast Savigny propagował formę periodyku nastawionego tylko na naukę, zwłaszcza na historyczny aspekt prawa (w niemieckiej kulturze prawnej ważne miejsce zajmowały czasopisma: „Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft” powstałe z inicjatywy Savigny’ego oraz „Zeitschrift für deutsches Recht und deutsche Rechtswissenschaft”, pismo germanistów)<sup>23</sup>.

Jeszcze przed rozbiorami pojawiały się w Rzeczypospolitej druki i próby wydawnia periodyków poruszających także zagadnienia z prawoznawstwa (wśród nich np. „Seryarz Projektów do Prawa i innych różnych pism, uwag, myśli patriotycznych, żądań województw, ziem i powiatów, między sejmem a sejmem, od senatorów, posłów, gorliwych patriotów formowanych” z lat 1784-1786 zapoczątkowany przez Tadeusza Karola Podleckiego). Na początku XIX w. na terenie zaboru austriackiego wydane zostały roczniki prawnicze dla Galicji i Lodomerii (cztery tomy w latach 1810-1813, redagowane przez Antoniego Rosbierskiego, lwowskiego jurystę), w języku łacińskim i niemieckim, ukierunkowane na praktykę prawniczą. W Księstwie Warszawskim utworzone zostały promulgacyjne i urzędowe organy, a w Królestwie Polskim wobec braku specjalizacji rozprawy prawnicze publikowano na łamach czasopism ogólnych. W środowisku warszawskim powstała „Themis Polska”, której pierwsza seria wydawana była w latach 1828-1830, jako periodyk polskojęzyczny o aspiracjach ściśle naukowych<sup>24</sup>.

Redaktorzy „Themis Polskiej” przyjęli w swoim programie następujące cele: rozwój nauki prawa (publikowanie wyników badań naukowych – prac teoretycznych), podniesienie

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 966.

<sup>23</sup> P.Z. Pomianowski, *Początki polskiego czasopiśmiennictwa*, s. 21-22, 28-31.

<sup>24</sup> Tamże, s. 12, 34-35, 38-40, 43.

poziomu prawa obowiązującego oraz praktyki sądowej (na łamach pisma pojawiało się wiele postulatów *de lege lata* i *de lege ferenda*), a także propagowanie nowego podejścia do prawa (krytycznie oceniano staropolską kulturę prawną, nowym wzorcem miało być prawo skodyfikowane, bez podziałów stanowych, a kariera prawnicza wymagała uniwersyteckich studiów). Warto dodać, że w publikowanych w czasopiśmie pracach odnaleźć można najważniejsze nurty ówczesnej myśli prawniczej – idee prawa natury, założenia tzw. szkoły egzegezy oraz szkoły filozoficznej (tzw. heglowskiej filozofii prawa). Warszawskie środowisko prawnicze, w jakim powstała „Themis Polska”, z zainteresowaniem przyjęło również poglądy przedstawicieli niemieckiej szkoły historycznej, przede wszystkim powołując się na myśl Savigny’ego. Spośród publicystów czasopisma Waclaw Aleksander Maciejowski oraz August Heylman określali się wyraźnie jako jego zwolennicy<sup>25</sup>.

Stosunek głównych autorów polskiego XIX-wiecznego piśmiennictwa do poglądów wyrażanych przez niemiecką szkołę historycznoprawną stał się przedmiotem badań Grzegorza Jędrejka. Zauważył on, iż komentarze polskiej jurysprudencji odnosiły się głównie do prawa zwyczajowego oraz kwestii kodyfikacji, opierając się głównie na poglądach głoszonych przez Savigny’ego. Według tego autora na szczególną uwagę zasługuje powyższe czasopismo „Themis Polska”, w którym częstokroć pojawiały się artykuły przedstawiające poglądy niemieckiej szkoły, a także zagraniczne nowości wydawnicze. Na popularność szkoły historycznoprawnej złożyły się ponadto czynniki takie jak: studia polskich badaczy (np. Waclawa Aleksandra Maciejowskiego, Romualda Hubego) pod kierownictwem przedstawicieli tej szkoły, aspekt patriotyczny (odwołania do prawa obowiązującego w czasach I Rzeczypospolitej), poprawa okoliczności politycznych (możliwe stało się prowadzenie historyczno-komparatystycznych badań nad prawodawstwem państw słowiańskich)<sup>26</sup>.

W swej pracy G. Jędrejek stwierdził również, iż okres najgorętszej dyskusji i odwołań do niemieckiej szkoły przypadł na okres 1815-1830 (Królestwo Polskie) oraz czasy po 1866 roku w Galicji (gdy uzyskano względną autonomię), czemu sprzyjała możliwość uczestnictwa Polaków w ustawodawczych pracach. Zasadniczo założenia szkoły historycznej prawa spotkały się z przychylną postawą i akceptacją polskich badaczy. Powszechną aprobatę

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 48-55, 114-115. Więcej na temat wpływu zachodnich idei prawa na publicystów „Themis Polskiej” – zob. Tamże, s. 105-132.

<sup>26</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 176, przyp. 2; s. 178. Na marginesie warto dodać, iż poszczególne konstrukcje o charakterze prawno-dogmatycznym utworzone przez przedstawicieli niemieckiej szkoły historycznej i przejęte przez pandektystów wywarły wpływ na polską naukę prawa rzymskiego i prawa cywilnego, a w dalszej kolejności – na system polskiego prawa prywatnego. – Tamże, s. 179. Zagadnienie to nie zostanie jednak poddane głębszej analizie z uwagi na ramy czasowe i cel pracy.

zyskały poglądy przedstawicieli niemieckiej szkoły mówiące o stopniowej ewolucji źródeł prawa (kolejno: prawo zwyczajowe, prawnicze, ustawowe), rozwoju prawa w sposób charakterystyczny dla danego narodu i jego historii, w zgodzie z jego „duchem”, a także poglądy odnoszące się do koniecznego związku pomiędzy prawem a tzw. prawnym życiem społeczeństwa. Teoria wypracowana przez założycieli niemieckiej szkoły była także twórczo modyfikowana w środowisku polskim, czego przykładem są prace Ludwika Janischa, autora nowych terminów – „duch ustawy” oraz „duch czasu”<sup>27</sup>.

Dyskusje i zastrzeżenia wśród polskich autorów wywołała natomiast kwestia prawa zwyczajowego. G. Jędrejek zauważył, że uczeni tacy jak Romuald Hube, Ferdynand Źródłowski i Ernest Till uważali, iż zwyczaj w hierarchii źródeł prawa ma coraz mniejsze znaczenie, a niemiecka szkoła historyczna przecenia zdecydowanie jego rolę. W rozważaniach rodzimych prawników pojawiło się także zagadnienie zdolności i dojrzałości narodu do przeprowadzenia kodyfikacji. W ślad za przedstawicielami szkoły niemieckiej wskazywano, iż polski naród nie jest na to gotowy, przede wszystkim z uwagi na słabość i niedostatki jurysprudencji polskiej<sup>28</sup>.

W polskim piśmiennictwie XIX stulecia niemiecka szkoła historyczna prawa była tematem częstych rozważań. Jednocześnie rozpoczął się nowy etap dla nauki prawa – rozwój historii prawa. Magdalena Pyter w ślad za Janem Kodrębskim przyjęła, że pierwszym krokiem na drodze tego procesu było wydanie dzieła *O litewskich i polskich prawach* autorstwa Tadeusza Czackiego<sup>29</sup>, co nastąpiło w 1800 r. Rozwój dyscypliny w zaborze austriackim związany był z ówczesną sytuacją panującą na uczelni krakowskiej i lwowskiej. Historia polskiego prawa stała na pozycji podrzędnej względem prawa rzymskiego czy nauczania historii ustroju Austrii, zajęcia prowadzone były w języku niemieckim. Represje wprowadzone przez władze zaborcze po powstaniu styczniowym doprowadziły do likwidacji przedmiotu. Dzięki petycjom wystosowanym przez Sejm Krajowy oraz akcjom akademickim i politycznym udało się przywrócić nauczanie historii prawa, zezwolono też na wykłady po polsku<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 184, 193-194.

<sup>28</sup> Tamże, s. 184, 193-194.

<sup>29</sup> Tadeusz Czacki (1765-1813), znany jako twórca Liceum Krzemienieckiego (gdzie sam wygłaszał wykłady z historii polskiego prawa), otrzymał wykształcenie prawnicze i praktykę w królewskich sądach. Wiele lat był członkiem Komisji Skarbowej, prowadził działania na rzecz ekonomicznego podniesienia kraju. Zasłynął jako badacz polskich dziejów i prawa. Jego wielkie dzieło, którego pełny tytuł brzmi: *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach i o rzeczach zawartych w pierwszym statucie dla Litwy 1529 roku* wydanym, stanowiło źródło wiedzy nie tylko o polskim i litewskim prawodawstwie, lecz było zarazem skarbnicą wiedzy o ówczesnym życiu ekonomicznym, obyczajach, ustroju, wojskowości itd. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 29-44.

<sup>30</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 36.

W gronie zasłużonych postaci XIX stulecia znalazł się m.in. Antoni Zygmunt Helcel<sup>31</sup>, który wykształcenie zdobywał na Uniwersytecie Jagiellońskim, a następnie w Niemczech, studiując także pod kierownictwem Savigny'ego. Po powrocie do Krakowa został profesorem Katedry Historii Prawa Polskiego utworzonej w roku 1848 – była to pierwsza katedra ukierunkowana ściśle na nauki historycznoprawne, a jej założenie płynęło poniekąd z politycznych pobudek władz austriackich. A. Z. Helcel został zapamiętany przez potomnych jako wielki orędownik wolności nauki i autonomii uczelni, jednocześnie uznanie budziły prowadzone przez niego prace nad wydawnictwami źródłowymi z zakresu historii prawa. Wśród nich warto wyróżnić *Historycznokrytyczny wywód tak zwanego wiślickiego prawodawstwa Kazimierza Wielkiego*, stanowiący wstęp do wydawnictwa *Starodawne prawa polskiego pomniki* (dwa tomy wydane w latach 1856 i 1870)<sup>32</sup>.

W powyższej pracy Helcel dokonał krytycznej analizy Statutów oraz zrewidował poglądy wcześniejszych naukowców na temat działalności ustawodawczej Kazimierza, skonstruował też swoją hipotezę dotyczącą rozbieżności tekstowych. Jego naukowa skrupulatność i poszukiwania tekstów możliwie najbardziej pierwotnych, najbliższych oryginałowi spotkały się z przychylnością ówczesnych historyków prawa. Rozpoczęły się prace mające na celu odnalezienie spisów dawnego prawa zwyczajowego oraz ich krytyczne wydanie. Helcel wykonał również studium sądowych ksiąg, których zapiski wykorzystywane były następnie dla odtwarzania zasad prawa stosowanych w dawnej praktyce sądowej. Bliscy jego ideom i metodom pracy byli w szczególności Oswald Balzer i Ksawery Liske<sup>33</sup>.

W rozwoju historii prawa w środowisku uniwersytetu krakowskiego znaczącą rolę odegrał Stanisław Kutrzeba<sup>34</sup>. Jego najbardziej znanym dziełem była *Historia ustroju Polski w zarysie*, stanowiąca swoiste podsumowanie wiedzy o przeszłości i ewolucji polskiego prawa. Jasny wywód, komunikatywność i dostępność dla szerokich kręgów czytelników

---

<sup>31</sup> Antoni Zygmunt Helcel (1808-1870) uważany jest za jedną z postaci, dzięki którym nauka historii polskiego prawa rozwinęła się i wstąpiła na nowe tory – jego zasługą było wydawnictwo historyczno-prawnych pomników, kontynuowane przez dalszych uczonych. Planował wykładać tzw. encyklopedię prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim, powierzono mu jednak stanowisko docenta w zakresie historii prawa polskiego. Utrata funkcji sprawiła, że Helcel rozpoczął działalność wydawniczą, zakładając „Kwartalnik Naukowy” i wydając kolejne publikacje. Zajął się też opracowaniem Statutów Kazimierzowskich, łącząc pracę badawczą z krytycznym wydawnictwem źródeł – do końca życia przygotowywał do druku dalsze pomniki ustawodawstwa polskiego z okresu średniowiecza. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 175-188.

<sup>32</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 40-42.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Stanisław Kutrzeba (1876-1946) – zasłynął syntezą narodowych dziejów, *Historią ustroju Polski w zarysie*. Żywo zainteresowany historią, prawem i badaniami źródłowymi. Podejmował tematy dotychczas nieopracowane, poszukując nowych metod pracy i koncentrując się na rozwoju instytucji prawnych dawnej Polski, jej ustroju politycznym i społecznym. W niepodległej Polsce włączył się w odbudowę nauki, prowadził działalność dydaktyczną i naukową na Wydziale Prawa UJ. Zwolniony z obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen powrócił do Krakowa, uczestniczył w tajnym nauczaniu uniwersyteckim, a po zakończeniu II wojny światowej przedstawił program reformy studiów prawniczych. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 917-935.

przyczyniła się do popularności książki, wywołując zarazem w środowisku naukowym dyskusję na temat rozwoju prawa, sposobów opisu oraz stosowanych metod badawczych. O znaczeniu dzieła świadczy fakt, iż stało się ono przedmiotem obszernej recenzji pióra O. Balzera zamieszczonej w „Kwartalniku Historycznym”, krytycznych uwag Stanisława Estreichera<sup>35</sup> oraz rozważań kolejnych autorów nad najważniejszymi zagadnieniami historii prawa. Duże zainteresowanie wydaną przez Kutrzebę pozycją wynikało także z okoliczności towarzyszących jej ogłoszeniu, w tym wzbudzonej na nowo nadziei na odzyskanie przez Polskę niepodległości<sup>36</sup>.

Poglądy S. Kutrzeby wpisywały się w nowy nurt oceny przeszłości Rzeczypospolitej Polskiej przez publicystów, historyków i historyków prawa. Uczony w kolejnych publikacjach starał się podkreślać i doceniać pozytywne wartości dziejów państwa, zwłaszcza jego instytucji prawnych. Postawa ta – w opozycji do krytycznego stanowiska „starej krakowskiej szkoły historycznej” – miała być inspiracją do dalszej aktywności i poszukiwania nowych rozwiązań. Pozytywne nastawienie do przeszłości wyrażane przez postaci takie jak S. Kutrzeba czy O. Balzer zachęcało kolejnych autorów do dyskusji i rewizji dotychczasowych poglądów, czego przykładem jest dzieło *Duch dziejów Polski* Antoniego Chołoniewskiego czy poglądy polemizującego z nim Stanisława Zakrzewskiego<sup>37</sup>.

We Lwowie prekursorem badań nad historią prawa był Ksawery Liske, przeciwnik tzw. krakowskiej szkoły historycznej. Wykształcony w Niemczech, sam stał się później nauczycielem prawników i historyków we Lwowie, przynależąc już wówczas do lwowskiej szkoły historycznej. M. Pyter zauważyła, iż Liskemu powszechnie przypisuje się stworzenie nowoczesnych zasad krytyki historycznej. Lwowski uczony zajmował się badaniami historycznymi oraz opracowywał wydawnictwa źródłowe (był dyrektorem lwowskiego Archiwum Aktów Grodzkich i Ziemskich), założył „Kwartalnik Historyczny”. Historycy oraz historycy prawa w środowisku lwowskim w drugiej połowie XIX stulecia w większości mieli swoje korzenie w szkole Liskego – wśród nich znalazł się m.in. O. Balzer<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Stanisław Estreicher (1869-1939) był prawnikiem i historykiem, specjalistą z zakresu zachodnioeuropejskiej historii prawa. Czerpał inspiracje z poglądów J. Szujskiego, M. Bobrzyńskiego, B. Ulanowskiego, L. Darguna. Prowadził szeroką działalność w zakresie sztuki i nauki. S. Estreicher współorganizował Dom Jana Matejki (muzeum). Związany był ze środowiskiem krakowskich konserwatystów. Studia w Berlinie przyczyniły się do zainteresowania rozwojem niemieckich instytucji prawnych oraz metodą porównawczą. Zajmował się dziejami politycznych i prawnych doktryn, recepcją w Polsce prawa niemieckiego, historią prawa miejskiego, rozwojem prawodawstwa w najstarszych cywilizacjach. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 799-817.

<sup>36</sup> J. Dybiec, *Krakowskie środowisko*, s. 99, 100-101.

<sup>37</sup> Tamże, s. 101.

<sup>38</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 42-43. Do środowiska lwowskiego i tzw. szkoły Liskego należeli ponadto historycy: Tadeusz Wojciechowski, Ludwik Finkel, Fryderyk Papée, Antoni Małecki, Wojciech Kętrzyński, Antoni Prochaska, Aleksander Semkowicz. – Zob. Tamże.

Oswald Balzer<sup>39</sup>, profesor uniwersytetu we Lwowie, należy do najważniejszych przedstawicieli lwowskiej szkoły historycznoprawnej. Owocem jego uniwersyteckiej pracy było wydanie *Historii ustroju Polski* w formie litografowanej, dostępne jednak tylko nielicznemu gronu. O. Balzer zasłynął jednak recenzją wspomnianego powyżej dzieła S. Kutrzeby opublikowaną w „Kwartalniku Historycznym”, zajmującą przeszło sto stron. Była to jego dyskusja z poglądami zaprezentowanymi przez Kutrzebę, odnosząca się do ważnych historycznoprawnych problemów. Balzer wystąpił z wieloma krytycznymi uwagami dotyczącymi np. pominięcia części literatury czy zastosowanego przez Kutrzebę podziału historycznego na okresy uwarunkowane ustrojem państwa<sup>40</sup>.

W środowisku lwowskim działał również Ernest Till<sup>41</sup>, znany przede wszystkim z prac nad polskim kodeksem zobowiązań (1933). Wybitny cywilista wyrażał kilkakrotnie swoje poglądy na temat teorii prawa wypracowanej przez niemiecką szkołę historyczną. Zgadzał się z tezą, iż konieczny jest związek pomiędzy prawem a „duchem narodu”, a normy stanowione przez prawodawcę winny wynikać z powszechnej woli narodu (podobne uwagi czynił W. Dzieduszycki) – Till uważał, że współczesny proces ustawodawczy ułatwia zachowanie tych warunków. Sprzeciwiał się jednak opinii Savigny’ego i Puchty odnośnie do prawa zwyczajowego. W jego przekonaniu w obecnych czasach zwyczaju nie należy traktować jako źródła prawa, to zdarza się tylko w zacofanych społeczeństwach<sup>42</sup>.

Pracujący we Lwowie Ferdynand Źródłowski należał do grupy romanistów, którzy podjęli rozważania na temat relacji prawa zwyczajowego i ustawowego w świetle prawa rzymskiego, nawiązując do teorii wypracowanej przez szkołę niemiecką. Źródłowski przyjął, że tzw. przekonanie prawne danego narodu nie stanowi źródła prawa, jest jedynie pewnym motywem dla jego powstawania. Według niego szkoła historyczna uznaje moc obowiązującą przekonania prawnego uwidaczniającego się w sposób bezpośredni bądź pośredni (odpowiednio – w zwyczaju czy ustawie), co lwowski romanista poddaje krytyce. W swych

---

<sup>39</sup> Oswald Balzer (1858-1933) miał znaczące osiągnięcia naukowe. W czasie studiów zajmował się pracą archiwalną i naukową. Balzer sprzeciwiał się poglądom krakowskiej szkoły historycznej. Na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza wykładał historię ustroju Polski, był profesorem w Katedrze Prawa Polskiego, przez 44 lata prowadził sławne seminarium w zakresie historii polskiego prawa. Zainicjował wydawnictwo *Corpus iuris Polonici*. – J. Kodrębski, *Oswald Balzer*, s. 49-65; K. Pol, *Poczet prawników*, s. 493-506. Twórczość, poglądy i osiągnięcia O. Balzera oraz dorobek naukowy lwowskiej szkoły historycznoprawnej przedstawiła M. Pyter w dziele: *Oswald Balzer*.

<sup>40</sup> J. Dybiec, *Krakowskie środowisko*, s. 99-101.

<sup>41</sup> Ernest Till (1846-1926), wybitny cywilista, autor *Prawa prywatnego austriackiego* (siedmiotomowego podręcznika, który przyczynił się do wykształcenia polskiej nowoczesnej terminologii prawniczej). Określany jest mianem założyciela lwowskiej szkoły cywilistycznej. Po odzyskaniu niepodległości pracował w Komisji Kodyfikacyjnej RP (głównie nad prawem zobowiązaniowym). – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 375-389. Zob. także: A. Redzik, *Profesor Ernest Till*, s. 125-132.

<sup>42</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 185, 189.

pismach nawiązuje on do prac Iheringa i szkoły teleologicznej, przyjmując, iż prawo wynika z praktycznych potrzeb społeczeństwa. W szczegółowych rozważaniach Źródłowski polemizuje z poglądami Puchty (m.in. kwestią, że prawo zwyczajowe nie jest faktem, tylko normą prawną, w związku z czym nie wymaga dowodzenia w postępowaniu sądowym). Opisał także rozwój prawa zwyczajowego, stopniowo zastępowanego przez prawo ustawowe<sup>43</sup>.

Dziejami dawnego polskiego prawa zajmowali się w środowisku lwowskim także Alojzy Winiarz, Szymon Askenazy i Bronisław Dembiński. Na przełomie XIX i XX w. działał również Przemysław Dąbkowski (1877-1950), uczeń O. Balzera, znawca historii polskiego i niemieckiego prawa prywatnego. Jako wybitny uczony i specjalista w tej dziedzinie w czasie prac kodyfikacyjnych głosił konieczność ocalenia utrwalonych w narodzie zwyczajów i instytucji prawnych, zachowania łączności z polską tradycją prawniczą. Wieloletni wykładowca Uniwersytetu Jana Kazimierza i założyciel dwóch czasopism historyczno-prawnych („Pamiętnik Historyczno-Prawny” i „Przewodnik Historyczno-Prawny”), w czasie dyskusji na temat reformy studiów prawniczych zabiegał o zapewnienie odpowiedniego miejsca w programie przedmiotom historycznoprawnym<sup>44</sup>.

Z kolei impulsem do rozwoju badań historycznoprawnych w środowisku warszawskim była szkoła niemiecka. Jak podkreśliła M. Pyter, jej oddziaływanie sprawiło, że takie prace podjęli Jan Wincenty Bandtkie (uważany – obok T. Czackiego – za pierwszego historyka prawa w okresie zaborów) oraz Wacław Aleksander Maciejowski, późniejsi wykładowcy Uniwersytetu Warszawskiego<sup>45</sup>. Na uwagę zasługują ich dzieła: *Historia prawa polskiego* J. W. Bandtkiego oraz *Historia prawodawstw słowiańskich* autorstwa W. A. Maciejowskiego – które uznane zostały za naukowy pomnik uczelni<sup>46</sup>. Ich działalność naukowa zapoczątkowała rozwój historii prawa w tzw. szkole warszawskiej.

Jan Wincenty Bandtkie<sup>47</sup>, wykształcony w Halle, został wykładowcą na Wydziale Prawa warszawskiej uczelni. W jednej ze swych pierwszych prac uznał historię prawa za część historii (przynależną do historii zwyczajów narodu), a dzieje ustroju – za fragment

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 189-190.

<sup>44</sup> K. Pol, *Poczet prawników*, s. 969-980.

<sup>45</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 36.

<sup>46</sup> J. Dybiec, *Krakowskie środowisko*, s. 99.

<sup>47</sup> Jan Wincenty Bandtkie-Stężyński (1783-1846) nazywany jest „ojcem nauki historii prawa polskiego”. Pełnił m.in. funkcję notariusza Księstwa Warszawskiego, urzędnika w Ministerium Sprawiedliwości oraz naczelnika i profesora Szkoły Prawa (później Szkoły Prawa i Administracji), gdzie wykładał prawo rzymskie i nauki historyczne. W Królestwie Polskim na Wydziale Prawa warszawskiego uniwersytetu prowadził wykłady z zakresu prawa rzymskiego, historii polskiego prawa oraz prawa polskiego obowiązującego. Zasłużył się wydawnictwem źródeł (zbiór polskich praw do początków XVI w.) oraz wydanymi pośmiertnie w 1850 i 1851 r. przez syna pracami: *Historia prawa polskiego* oraz *Prawo prywatne polskie*. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 63-76. Więcej o twórczości i poglądach Bandtkiego zob. W. Sobociński, *Jan Wincenty Bandtkie*, s. 157-176.

historii politycznej. Tym samym nie przyznawał historii prawa rangi osobnej gałęzi nauki. Jej zadaniem miało być głównie uzupełnianie historii politycznej. W szczególności badanie dawnych praw oraz obyczajów społeczeństwa miało umożliwić ustalanie przyczyn sukcesów i upadku państwa. Uznaje się, że Bandtkie w swoich rozprawach podejmował próby stosowania metody historycznoprawnej<sup>48</sup>.

Dokonania i poglądy J.W. Bandtkiego znane są dzięki wydanym po jego śmierci książkom: *Historia prawa polskiego* oraz *Prawo prywatne polskie*. Zawarta w nich została m.in. myśl, że prawo i historia prawa mają najważniejsze znaczenie dla wyjaśnienia wydarzeń z dziejów państw, ich wpływu na stabilizację czy degenerację kraju. Dziełom tym zarzucano jednak niezrozumienie rządzących państwem mechanizmów i braki źródłowe. J. W. Bandtkie nawiązywał w swoich poglądach do szkoły niemieckiej, a studia za granicą uświadomiły mu, iż niezbędną pracą na gruncie polskim jest krytyczne opracowanie i wydanie rodzimych pomników prawa. Na tym polu Bandtkie odniósł sukces wydając źródła polskiego prawa (1831), zawierające nieznane dotychczas teksty ustaw. Interesowało go m.in. prawo miejskie w wiekach średnich, badał prawo niemieckie obowiązujące na terytorium Polski<sup>49</sup>.

Kolejną zasłużoną postacią Uniwersytetu Warszawskiego był Wacław Aleksander Maciejowski<sup>50</sup>. W Warszawie wykładał historię prawa rzymskiego (1819-1831). Należy do autorów, na których szkoła historyczna prawa wywarła duże wrażenie – usiłował przenieść osiągnięcia niemieckich uczonych na grunt nauki polskiej. Jego najślawniejszym dziełem jest czterotomowa *Historia prawodawstw słowiańskich* (1832-1835). Uważał, że prawo każdego narodu powstawało pierwotnie jako prawo zwyczajowe, w oparciu o światopogląd danego społeczeństwa, jego potrzeby oraz tzw. przekonanie prawne. Podjął badania nad historią prawa słowiańskich narodów, usiłując m.in. nakreślić ich systematykę i rozwój poszczególnych instytucji prawnych. W swojej pracy posługiwał się metodą porównawczą<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 36-38.

<sup>49</sup> Tamże, s. 36-38.

<sup>50</sup> Wacław Aleksander Maciejowski (1792-1883), postać kontrowersyjna, zapamiętany został dzięki swojemu zainteresowaniu Słowianami, ich historią i kulturą oraz wykorzystaniem dorobku niemieckiej szkoły historycznej prawa – podjął próbę przedstawienia historii prawa polskiego w szerszym kontekście (ogólnosłowiańskim), posługując się metodą porównawczą. Wyjechał do Berlina i Getyngi, gdzie uczęszczał na wykłady czołowych przedstawicieli niemieckiej szkoły historycznej. W Królewskim Uniwersytecie Warszawskim prowadził wykłady z prawa rzymskiego. Brał udział w powstaniu listopadowym, po jego upadku przeszedł jednak na stanowisko lojalizmu wobec władz carskich. *Historia prawodawstw słowiańskich*, mimo pewnych braków i wad, odniosła sukces. Praca okazała się dziełem zaskakującym pod kątem wykorzystania materiału źródłowego i jako próba stworzenia syntezy w zakresie historii prawa słowiańskich narodów, choć negatywnie oceniano brak krytycyzmu autora i niektóre wręcz fantastyczne hipotezy. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 105-121. Biografii Maciejowskiego, jego sylwetce naukowej, polemikom z jego poglądami poświęcona została pozycja Juliusza Bardacha – zob. J. Bardach, *Wacław Aleksander Maciejowski*.

<sup>51</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 38-39.

Według Maciejowskiego czynnikiem prawotwórczym jest duch narodu, ale recepcja (np. prawa kanonicznego) także ma duże znaczenie – jakkolwiek uważał on, iż prawo rzymskie nie wywarło większego wpływu na prawo polskie. Za Savigny’ym porównywał rozwój prawa do kształtowania się języka, a rolę prawodawcy sprowadzał do wyrażania norm społecznych już istniejących. Swoje badania prowadził mając na celu stworzenie narodowej kodyfikacji, aczkolwiek pomimo pewnej dozy krytycyzmu doceniał zalety francuskiego prawodawstwa<sup>52</sup>.

Kilkuletnia współpraca z Savignym uwidacznia się w poglądach Romualda Hubego<sup>53</sup>, znanego głównie z roli, jaką odegrał przy tworzeniu Kodeksu kar głównych i poprawczych (1845). R. Hube spędził w Berlinie lata 1823-1825, uczestnicząc w wykładach prowadzonych przez Savigny’ego. Niemniej jednak należał do badaczy samodzielnych i krytycznych w stosunku do nowych prądów. Posługiwał się metodą historycznoprawną, był ostrożny w formułowaniu hipotez, potrafił zarazem wszechstronnie wykorzystywać i opracowywać źródła. Doceniał teorię wypracowaną przez szkołę historyczną prawa, ale wysuwał zastrzeżenia do części jej poglądów – pierwszeństwo w hierarchii źródeł prawa przyznawał ustawie. Podkreślał, że prawo poszczególnych narodów winno być osadzone w ich historii, jednocześnie zaś oparte na naukowych fundamentach, z zachowaniem odpowiednich proporcji między teorią a praktyką<sup>54</sup>.

R. Hube (wraz z bratem Józefem Hube) uznawany jest za kontynuatora badań zapoczątkowanych przez W.A. Maciejowskiego. Wskazywał na wielką rolę badań porównawczych w zakresie instytucji prawnych Polski i innych narodów słowiańskich. R. Hube wydał m.in. następujące prace: *Prawo polskie w wieku XIII* (1874), *Ustawodawstwo Kazimierza Wielkiego* (1881) oraz *Sądy ich praktyka i stosunki prawne społeczeństwa w Polsce ku schyłkowi 14 wieku* (1886). Jego zasługi obejmują też wydanie nieznanych dotąd tekstów (Statutów Kazimierza Wielkiego, prawa salickiego i Statutów synodów prowincjonalnych). Badał zasady prawa, jakie obowiązywały przed Statutami wiślickimi, a w

---

<sup>52</sup> P.Z. Pomianowski, *Początki polskiego czasopiśmiennictwa*, s. 115-116.

<sup>53</sup> Romuald Hube (1803-1890) był uczonym o wielkiej erudycji i doniosłych osiągnięciach na gruncie nauk historycznoprawnych. Posiadał szeroką praktykę prawniczą. Studia odbył w Berlinie, słuchając wykładów Hegla i Savigny’ego. Po powrocie do kraju wykładał na warszawskim uniwersytecie, publikował artykuły i współredagował „Themis Polska”. Publikował prace z zakresu prawa karnego, cywilnego, teorii prawa, dokonywał oceny stanu ówczesnej nauki prawa, pisał o konieczności wydawania źródeł. Po powstaniu listopadowym rozpoczęła się jego praca w charakterze legislatora, w 1856 r. mianowany został na stanowisko prezesa Komisji Kodyfikacyjnej Królestwa Polskiego. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 145-164.

<sup>54</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 39-40.

oparciu o księgi sądowe podjął próbę odtworzenia stanu prawnego z przełomu XIV i XV wieku<sup>55</sup>.

Jednocześnie R. Hube zajął się problemami zachodnioeuropejskiej historii prawa. Wyraźnie oddział na niego niemiecki badacz Eduard Gans – pod wpływem jego inspiracji Hube przyjął, że badania nad powszechną historią prawodawstw są celem nadrzędnym nauki. Zajął się także badaniem prawa francuskiego i odkrył wówczas rękopis obejmujący pomniki frankońskiego prawa. W swoim dorobku miał również wydanie i krytyczne opracowanie nieznanego dotąd tekstu prawa halickiego<sup>56</sup>. Jego prace pobudziły kolejnych uczonych do podejmowania badań nad prawem obcych państw, w tym badań porównawczych.

W odniesieniu do poglądów wyrażanych przez przedstawicieli niemieckiej szkoły historycznej prawa R. Hube wysuwał pewne zastrzeżenia. Zauważył mianowicie, iż rola prawa zwyczajowego w hierarchii źródeł prawa jest malejąca, gdy tymczasem szkoła niemiecka przywiązuje do niego nadmierną wagę. Nawiązał przy tym do prawa rzymskiego, podkreślając zarazem, iż w toku ewolucji człowiek zmierzał coraz wyraźniej do uznania rozumu za najważniejsze źródło prawodawstwa. Hube stwierdził przy tym, że każdy naród, niezależnie od czasów i okoliczności, jest zdolny do tego, aby tworzyć samodzielnie dla siebie normy prawne<sup>57</sup>.

Natomiast Augustyn Heylman stwierdził, iż R. Hube dokonał błędnej interpretacji sądów Savigny'ego na temat prawa zwyczajowego. Heylman, rozwijając (i modyfikując) myśl autorów niemieckich, rozróżnił żywioł polityczny i techniczny. Pierwszy z nich oznaczał prawo istniejące już w świadomości narodu, drugi – normy rozwijane dalej przez prawników. Według A. Heylmana Savigny rozumiał prawo zwyczajowe jako połączenie obu żywiołów i akceptował prawo ustawowe, jeśli wywodziło się z prawa zwyczajowego, sprzeciwiał się natomiast narzucaniu siłą prawa stanowionego. Heylman sądził, że prace nad prawem polskim są przedwczesne, ponieważ jurysprudencja wykazuje zbyt niski poziom przygotowania. Konieczne jest zatem lepsze kształcenie prawników, w czym istotną rolę odgrywać powinna gruntowna nauka prawa rzymskiego. Tymczasem okoliczności nie są sprzyjające do stworzenia doskonałego narodowego prawa<sup>58</sup>.

A. Heylman deklarował się jako zwolennik Savigny'ego, chociaż w przeciwieństwie do niego był przychylny Kodeksowi Napoleona. Uważał, że francuski system prawny ma swe źródło w procesie historycznym i nie jest wyrazem arbitralności suwerena. Doceniał w

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 39-40.

<sup>56</sup> Tamże, s. 45-46.

<sup>57</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 187, 192.

<sup>58</sup> Tamże, s. 187-188, 191; P. Pomianowski, *Główne nurty*, s. 412.

szczegółności rolę francuskiego sądu kasacyjnego. Według Heylmana niezbędny jest rozwój uniwersyteckiej nauki prawa, w której wyróżnił trzy dyscypliny: historię, filozofię i dogmatykę, za najważniejszą uznając tę ostatnią. Historia prawa miałaby opierać się na metodologii niemieckiej, dogmatyka – na francuskiej, a filozofia – na badaniach komparatystycznych<sup>59</sup>.

Zwolennikiem niemieckiej szkoły historycznej prawa był także Antoni Stanisławski, profesor Uniwersytetu Charkowskiego. W kilku numerach „Czasopisma Poświęconego Prawu i Umiejętnościom Politycznym” zawarł swój obszerny artykuł przedstawiający koncepcję (opartą na szkole niemieckiej, głównie pismach Savigny’ego i Puchty) powstania prawa oraz rozwoju źródeł prawa (wyróżnił prawo zwyczajowe, prawnicze i ustawowe). Przyjął w nim, że w toku ewolucji stopniowo zanika prawo wypływające z tzw. narodowego doświadczenia, które zastępowane jest przez prawo ustawowe, stanowiące jedyne już źródło prawa<sup>60</sup>.

Twórczym modyfikowaniem i rozwijaniem poglądów niemieckiej szkoły na gruncie piśmiennictwa polskiego wyróżnił się Ludwik Janisch. W swoich pracach posługiwał się terminem „duch narodowy” (*Volksgeist*), nadto do polskiego języka naukowego wprowadził nowe zwroty – „duch ustawy” i „duch czasu” odnoszące się do ogółu prądów i pojęć panujących w chwili wydania ustawy bądź powszechnie, w świecie cywilizowanym. L. Janisch podkreślał, że obowiązkiem prawodawcy jest bieżące monitorowanie ducha czasów, tworzenie norm prawnych odpowiadających zmieniającym się okolicznościom i tendencjom w społeczeństwie. Zgodnie z tą ideą narzędziem szybkiego regulowania nowych problemów miały być rozporządzenia<sup>61</sup>.

Do grona polskich historyków prawa należał także Aleksander Kraushar<sup>62</sup>. Uważał on, iż największą zasługą szkoły niemieckiej było wykazanie znaczenia praw zwyczajowych dla prac kodyfikacyjnych oraz dla rozwoju prawoznawstwa. Jednakże przesadne akcentowanie tychże praw nie odgrywa większej roli w XIX w., gdyż zostały one już zawarte w starożytnych i średniowiecznych zbiorach praw. A. Kraushar uzasadnia swoje przekonania nawiązując do prawa rzymskiego – sukcesu rzymskich prawników upatruje przede wszystkim

---

<sup>59</sup> P.Z. Pomianowski, *Początki polskiego piśmiennictwa*, s. 117-119.

<sup>60</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 184-185.

<sup>61</sup> Tamże, s. 185-186.

<sup>62</sup> Aleksander Kraushar (1842-1931) – z zawodu adwokat, odznaczył się w polskiej nauce bogatym dorobkiem piśmienniczym z zakresu historii prawa, kultury, obyczajów oraz przeszłości dawnej Warszawy (pracach opartych na bogatym materiale źródłowym). Popierał poglądy niemieckiej szkoły historycznej. Spisane wspomnienia A. Kraushara dostarczają informacji na temat ówczesnej adwokatury i organizacji wymiaru sprawiedliwości. W krajowych i zagranicznych archiwach poszukiwał materiałów nieznanych, zapomnianych, dotąd nieopracowanych. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 347-364.

w tym, iż opracowywali oni normy prawne, które w narodzie rzymskim uświęcone były długotrwałym zwyczajem<sup>63</sup>.

Nad kwestią prac kodyfikacyjnych głębiej pochylił się w swoich rozważaniach Cyprian Zaborowski. Zgodnie z jego poglądami polskie prawo powinno być powiązane z życiem narodu, a Landrecht Pruski, ustawy austriackie czy Kodeks Napoleona zostały narodowi polskiemu narzucone i są mu obce. Krytykując ustawodawstwo innych państw, pozostał jednak przeciwnikiem zbyt gwałtownych prac kodyfikacyjnych. Uznał bowiem, że stan polskiej nauki prawa jest bardzo niski, a przeprowadzenie kodyfikacji wymaga uprzednich osiągnięć naukowych w dziedzinie prawa. Postulował badania historycznoprawne jako niezbędne dla tworzenia nowego narodowego prawa. C. Zaborowski w ślad za Savignym krytykuje stopniowy upadek nauki w czasach powstawania kodyfikacji justyniańskiej i za niemieckim prawnikiem wyróżnia w prawie tzw. element polityczny (prawo osobowe i prawo rodzinne) i element techniczny (zobowiązania). Podkreślał również (w polemice z Antonim Bieńkowskim), iż stworzenie uniwersalnego prawa w oparciu o zasady prawa natury i niezależnego od historycznych przemian, jest niemożliwe, gdyż instytucje prawne poszczególnych narodów są rezultatem procesu dziejowego<sup>64</sup>.

W piśmiennictwie polskim XIX stulecia pojawiły się również opinie zwolenników szybkiej kodyfikacji. Wśród nich znalazł się R. Hube, zdaniem którego naród jest w stanie uchwalić prawo dla siebie, niezależnie od okoliczności. Podobną opinię wyraził Ignacy Maciejowski. Ów autor nie zgodził się z krytycznym nastawieniem szkoły historycznej do kodyfikacji napoleońskiej. Uważał, że Kodeks Napoleona należy traktować jak prawo rodzime. Stwierdził, iż prawo polskie może mieć pewne niedoskonałości i podlegać krytyce naukowej, jednakże nawet wówczas będzie cenniejsze niż ustawodawstwo innego narodu<sup>65</sup>.

Dzięki działalności wszystkich tych wybitnych naukowców, ścieraniu się ich poglądów i przekonań, możliwy był znaczący postęp w rozwoju badań historycznoprawnych. Wielkie zasługi dla polskiej nauki mieli również wybitni prawnicy Królestwa Polskiego – Aleksander This, współwydawca „Themis Polskiej”, oraz Jan Kanty Wołowski. W szczególności Jan Kanty Wołowski (1803-1864), autor *Kursu Kodexu Cywilnego*, który zajmował wysokie stanowiska w wymiarze sprawiedliwości, zasłynął jako doskonały cywilista. Swe prace ogłaszał także na łamach francuskich czasopism prawniczych. Pełnił

---

<sup>63</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 188-189.

<sup>64</sup> Tamże, s. 191-192; P. Pomianowski, *Główne nurty*, s. 405-406, 410.

<sup>65</sup> G. Jędrejek, *Teoria prawa*, s. 192.

funkcję pierwszego dziekana Wydziału Prawa i Administracji Szkoły Głównej, był współautorem projektu Kodeksu cywilnego dla Królestwa Polskiego<sup>66</sup>.

Jak zauważyła M. Pyter, badania historycznoprawne rozwijające się w XIX stuleciu w polskiej nauce objęły także obszar prawa kanonicznego. Rozwój dyscypliny możliwy był dzięki pracy Edwarda Rittnera stojącego na czele Katedry Prawa Kościelnego we Lwowie oraz Udarlyka Heyzmanna prowadzącego katedrę w Krakowie<sup>67</sup>. Duże zasługi przypisuje się dwóm wybitnym uczniom Michała Bobrzyńskiego: Bolesławowi Ulanowskiemu<sup>68</sup> (pracował w Krakowie nad wydawnictwem źródeł) i Władysławowi Abrahamowi<sup>69</sup> (prowadził badania we Lwowie, wydawał monografie i prace syntetyczne dotyczące organizacji polskiego Kościoła). Obaj uczeni starali się ukierunkować rodzimą naukę na badania nad prawem kościelnym partykularnym. W gronie polskich badaczy historii prawa kanonicznego znaleźli się m.in. Leon Halban, Tadeusz Silnicki, Ignacy Grabowski, Adam Vetulani, Piotr Kałwa i Michał Wyszyński.

W XIX stuleciu w środowisku polskich naukowców intensywnie rozwijały się również badania komparatystyczne, studia poświęcone historii ustroju Polski oraz prawu rzymskiemu. Uчени polscy zajęli się m.in. badaniami porównawczymi w zakresie prawa niemieckiego, żydowskiego czy litewskiego. Tytułem przykładu wskazać można prace Franciszka Piekosińskiego, Bolesława Ulanowskiego, Tadeusza Czackiego, Ludwika Gumplowicza czy Mojżesza Schorra. Przedmiotem ich badań stały się zagadnienia związane z praktyką prawa miejskiego (wydano księgi sądów ławniczych i specjalnych prawa niemieckiego, wilkierze, instruktarze związane z tzw. roboczną wiejską), wydawnictwa pomników prawa litewskiego i żydowskiego. R. Hube zajął się historią prawa francuskiego. Natomiast w uczelniach galicyjskich działały Katedry Historii Prawa Niemieckiego, aczkolwiek pracujący w nich polscy wykładowcy prowadzili badania wykraczające poza obszar niemieckiego

---

<sup>66</sup> K. Pol, *Poczet prawników*, s. 133-144.

<sup>67</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 43-44.

<sup>68</sup> Bolesław Ulanowski (1860-1919) uznawany był za najwybitniejszego wykładowcę krakowskiego uniwersytetu i bezkonkurencyjnego znawcę paleografii i polskich średniowiecznych rękopisów. Zajmował się powszechną historią prawa i historią prawa polskiego oraz prawem kanonicznym, poświęcił się następnie wydawnictwu źródeł i działaniom na rzecz organizacji pracy naukowej. Zwrócił uwagę, że badania nad dziejami polskiego prawa wymagają nie tylko znajomości zbiorów praw, lecz także źródeł praktyki prawa. Jego wydawnicza działalność objęła kościelne pomniki ustawodawcze i dokumenty z praktyki życia kościelnego. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 523-541.

<sup>69</sup> Władysław Abraham (1860-1941), profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, w swej pracy poświęcił się głównie powszechnemu i partykularnemu prawu kościelnemu i organizacji Kościoła w Polsce. Pracował nad średniowiecznymi źródłami w Archiwum Watykańskim, był autorem licznych dzieł naukowych dotyczących kościelnej organizacji. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 573-588.

prawodawstwa<sup>70</sup>. Byli to: Stanisław Estreicher i Lotar Dargun<sup>71</sup> (uniwersytet w Krakowie) oraz Przemysław Dąbkowski, Oswald Balzer i Alfred Halban (Lwów).

Wobec szerokiego nurtu historyzmu i prób odzyskania niepodległości, wzrosło również zainteresowanie dziejami ustroju Polski. Powstawały prace monograficzne, analizie zostały poddane pomniki prawne. Głównymi tematami dyskusji stały się: stosunki społeczne w piastowskiej Polsce, wykształcenie się stanu szlacheckiego, geneza państwa (rozważano m.in. czy Polska powstała na drodze ewolucji, czy forma organizacyjna została jej narzucona), a także badania porównawcze w zakresie historii ustroju państw słowiańskich. W gronie historyków, historyków prawa i innych specjalistów zajmujących się tą tematyką znaleźli się: Stanisław Smolka, Tadeusz Wojciechowski, Antoni Małecki, Karol Podkański, Franciszek Piekosiński, Franciszek Bujak, Zygmunt Wojciechowski, Władysław Semkowicz i Oswald Balzer<sup>72</sup>, a także Michał Bobrzyński<sup>73</sup>.

Ze względu na zakres oddziaływania prawa rzymskiego dziedzina ta w nauce polskiej rozwijała się równoległe z państwami zachodnioeuropejskimi. Większość romanistów polskich zdobywała wykształcenie na niemieckich uniwersytetach, czego naturalną konsekwencją była recepcja poglądów niemieckiej szkoły historycznej. Powszechnie zgadzano się z tezą, iż powstanie i rozwój prawa związane są z oddziaływaniem ekonomicznych, społecznych i moralnych czynników. Wśród romanistów wyróżnić można jednak dwie główne grupy: pierwsza z nich opowiadała się za praktycznym zastosowaniem prawa rzymskiego i dostosowywaniem dawnych instytucji do aktualnego prawa cywilnego; natomiast pozostali uczeni zajmowali się prawem rzymskim tylko w ujęciu historycznoprawnym, badając je w świetle źródeł, abstrahując od roli, jaką odgrywają we współczesnym prawie<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 44-46.

<sup>71</sup> Lotar Dargun (1853-1893) wykładał historię powszechnego prawa niemieckiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Krytyczny wobec niemieckiej szkoły historycznej, stał się zwolennikiem pozytywizmu. Dzięki jego pracy w nauce polskiej rozwinęła się metoda porównawcza. Zajmował się także historią prawa miejskiego. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 473-478.

<sup>72</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 44-45.

<sup>73</sup> Michał Bobrzyński (1849-1935) był wybitnym historykiem i prawnikiem, zaangażowanym jednocześnie w działalność polityczną. Był zwolennikiem ideologii propagowanej przez stańczyków. Naukowo zajął się historią instytucji prawa prywatnego, badaniem struktur społecznych i państwowych przemian. Wiele kontrowersji wzbudziły *Dzieje Polski w zarysie*, przyjmujące m.in. za przyczynę upadku Polski brak silnych rządów w ciągu ostatnich dwustu lat bytu państwa. M. Bobrzyński udzielał się politycznie, był posłem na Sejm Krajowy i do Rady Państwa w Wiedniu. Wykazał się wówczas zaangażowaniem w sprawie rozwoju szkolnictwa. Pełnił także funkcję namiestnika Galicji. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 433-447. Zob. także: J. Bardach, *O Michale Bobrzyńskim*, s. 239-254; K. Grzybowski, *Szkoła historyczna*, s. 163-186.

<sup>74</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 46-47. Historię nauki prawa rzymskiego oraz dzieje jego nauczania na polskich ziemiach w XIX stuleciu przedstawił Jan Kodrębski – zob. J. Kodrębski, *Prawo rzymskie*.

Sama dyscyplina prawa rzymskiego rozwijała się szczególnie prężnie na uniwersytecie krakowskim. Za prekursora badań romanistycznych uważa się Fryderyka Zolla st.<sup>75</sup>, który w 1863 r. objął Katedrę Prawa Rzymskiego. Był autorem popularnych dzieł, wśród których znalazły się: *Pandekta, czyli nauka rzymskiego prawa prywatnego* i *Historia prawodawstwa rzymskiego*. F. Zoll st. był przekonany, iż wiedza na temat historycznego rozwoju instytucji prawa rzymskiego sprzyja zrozumieniu pojęć i konstrukcji prawnych współczesnego prawa cywilnego. Chciał dotrzeć do tzw. czystego, nieskażonego przez kompilatorów, tekstu prawa rzymskiego. W swoich dziełach F. Zoll st. nawiązywał do osiągnięć nauki francuskiej, niemieckiej i włoskiej, zestawiał źródła prawa rzymskiego, badał także historię rzymskich organów ustawodawczych. Nieogłoszone za życia prace Zolla dotyczące prawa spadkowego i rodzinnego w okresie międzywojennym uzupełnił i wydał Zygmunt Lisowski<sup>76</sup>.

F. Zoll st. był reprezentantem szkoły klasycznego prawa rzymskiego, opierającej się na założeniach niemieckiej szkoły historycznej, która zyskała dużą popularność u schyłku XIX stulecia. Większość polskich romanistów wydawała wówczas prace o charakterze podręczników bądź monografii, dotyczące prawa klasycznego. Dalszy rozwój romanistycznych badań (już w XX w.) doprowadził do wzrostu zainteresowania historią prawa porównawczego (opracowania Henryka Insadowskiego, Rafała Taubenschlaga, Franciszka Bossowskiego)<sup>77</sup>. Warto jeszcze wspomnieć o dwóch romanistach lwowskich, a mianowicie o Marcelim Chlamtaczu i Leonie Pinińskim<sup>78</sup>. Zajmowali się oni prawem rzymskim, badając jego pojęcia i instytucje pod kątem ich zastosowania we współczesnym prawie cywilnym. Dostrzegli również, że w tym kontekście konieczne jest zwrócenie głębszej uwagi na potrzeby życia społecznego i obrotu gospodarczego.

---

<sup>75</sup> Fryderyk Zoll starszy (1834-1917) – był jednym z najwybitniejszych romanistów polskich, profesorem prawa rzymskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim, kilkakrotnym dziekanem Wydziału Prawa i rektorem uczelni. Przyjaźń z przedstawicielami stańczyków – J. Szujkim, S. Tarnowskim, M. Bobrzyńskim – zbliżyła go do ich konserwatywnego stronnictwa. Poszukiwał tzw. czystego prawa rzymskiego, uważając, że jego historyczny rozwój ułatwia zrozumienie współczesnych pojęć i instytucji wprowadzonych do prawa cywilnego dzięki oddziaływaniu prawa rzymskiego. Jego synem był Fryderyk Zoll młodszy (1865-1948), który zasłużył się działalnością w dziedzinie cywilistyki. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 273-286, 655-673.

<sup>76</sup> J. Dybiec, *Krakowskie środowisko*, s. 101; M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 47.

<sup>77</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 48. Więcej na temat biografii, rozwoju twórczości i dorobku naukowego zasłużonych polskich historyków prawa i zwolenników szkoły historycznej w prawoznawstwie w XIX stuleciu – zob. K. Pol, *Poczet prawników*.

<sup>78</sup> Leon Piniński (1857-1938) – był wybitnym teoretykiem, jak również historykiem prawa, uznanym romanistą, znawcą dzieł sztuki (malarstwa, literatury, muzyki), konserwatystą zaangażowanym w działalność polityczną (pełnił m.in. funkcję namiestnika Galicji, zasiadał w Sejmie Krajowym i Radzie Państwa, uczestnicząc także w pracach kodyfikacyjnych). Podejmował działania zmierzające do reformy oświaty w Galicji oraz na rzecz konserwacji zabytków, w tym zamku na Wawelu. W publikacjach dotyczących instytucji prawa rzymskiego podkreślał rolę obrotu gospodarczego. – K. Pol, *Poczet prawników*, s. 479-492.

\* \* \*

Reasumując, niemiecka szkoła historyczna prawa wywarła wpływ w ogólności na rozwój badań historycznoprawnych w środowisku polskim, a w dalszej kolejności także na badania nad historią ustroju Polski, prawem rzymskim, powszechnym i partykularnym prawem kanonicznym oraz na badania komparatystyczne. Dyskusje prowadzone na łamach czasopism, liczne polemiki z tezami Savigny'ego, artykuły i pozycje książkowe świadczą o dużym zainteresowaniu polskich uczonych teorią niemieckiej szkoły. Poszczególne tezy zyskiwały aprobatę w polskim piśmiennictwie XIX w. (np. kwestia historycznego rozwoju prawa w zgodzie z duchem narodu) bądź podlegały krytyce (jak chociażby nadmierne akcentowanie roli prawa zwyczajowego). Dyskusje toczące się pomiędzy zwolennikami i przeciwnikami Savigny'ego sprzyjały również rozważaniom na temat kodyfikacji polskiego prawa oraz zdolności narodu do jej przeprowadzenia, a w dalszej kolejności – także krytycznej oceny polskiej nauki prawa.

Rozwój polskiej szkoły historycznej prawa oraz nauki historii prawa związany był zatem zarówno z nurtem niemieckiej szkoły historycznej w prawoznawstwie, jak również krakowskiej szkoły historycznej (a nawet szerzej – krakowskiego środowiska historycznego). Zainteresowanie przeszłością narodu, poszukiwanie początków państwa polskiego oraz badania nad jego dziejami, historią ustroju i prawa, wpisują się w dominujący w XIX stuleciu w całej Europie nurt historyzmu. Badania w archiwach, wydawnictwo źródeł i pierwsze próby tworzenia wielkich syntez przyczyniły się do wypracowywania przez poszczególnych naukowców ich własnych metod badawczych. Wielu spośród nich łączyło praktykę prawniczą z badaniami na polu dydaktyki i nauki, a ich praca opierała się na przekonaniu, iż dla praktycznego stosowania prawa nie jest wystarczająca znajomość obowiązujących norm, lecz ich zrozumienie wymaga sięgnięcia do korzeni i rozwoju danej instytucji.

Odnosząc się w tym miejscu do prac Jana Matejki, wielkiego mistrza malarstwa historycznego, należy dopowiedzieć, iż sytuacja narodu pozbawionego własnego niepodległego państwa oraz względy osobiste – wyjątkowy patriotyzm i wrażliwość na sprawy związane z historią, archeologią, narodowymi pamiątkami – wywarły wpływ na kształt jego twórczości artystycznej. Wydaje się jednak, że obrazy historyczne krakowskiego malarza nie tylko wyrażają jego przekonania historiozoficzne, lecz jednocześnie odpowiadają założeniom szkoły historycznej prawa i czerpią z niektórych przynajmniej poglądów przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej. Otoczenie, w którym tworzył, zainteresowanie publikowanymi źródłami i pracami historycznymi oraz ówczesne środowisko naukowe, z którym miał kontakt, nie pozostały bez wpływu na jego przekonania i idee.

## Rozdział IV. Polskie malarstwo XIX w. na tle malarstwa europejskiego

Analiza obrazów Jana Matejki wymaga spojrzenia na twórczość artysty w szerszym kontekście – przede wszystkim umieszczenia jego dzieł w ramach polskiego malarstwa historycznego. Niemożliwe jest jednak zrozumienie danego nurtu bez znajomości towarzyszących mu stylów i postaw artystycznych, stąd w niniejszym rozdziale przedstawione zostaną pokrótce najważniejsze gatunki polskiego XIX-wiecznego malarstwa wraz ze wskazaniem ich reprezentantów i dzieł przełomowych dla dalszego rozwoju sztuki. Zarazem dokonując przeglądu malarstwa polskiego w XIX wieku nie sposób nie odnieść się do rozwoju malarstwa w owym czasie w Europie. Kierunki i postawy artystyczne charakterystyczne dla narodu polskiego pozbawionego własnego państwa stanowią z jednej strony odzwierciedlenie jego sytuacji politycznej, a z drugiej – kształtują się pod wpływem tendencji dominujących w środowisku malarzy europejskich.

Można zaryzykować stwierdzenie, iż wyjątkowa pozycja malarstwa historycznego w XIX-wiecznej sztuce polskiej związana była zarówno z geniuszem polskich przedstawicieli tego nurtu na czele z Janem Matejko, jak i z pragnieniem narodu polskiego, aby wyrazić i utrwalić własną tożsamość i jednocześnie, by w sytuacji zaborów nie pozwolić na zapomnienie przeszłości i tradycji przez kolejne pokolenia oraz wykluczenie Rzeczypospolitej z dyskusji międzynarodowej. Polscy artyści wykorzystując omawiany gatunek sztuki w służbie ojczyzny nie byli w tych dążeniach odosobnieni.

Doskonale obrazują to słowa Franka Büttnera: „Malarstwo historyczne w okresie swego rozkwitu w XIX wieku było najważniejszym zapewne – obok wznoszenia pomników – środkiem narodowej autoreprezentacji, i to nie tylko w Niemczech, lecz w całej Europie. (...) Decydującym uwarunkowaniem była naturalnie przemiana świadomości historycznej około roku 1800, pojawienie się historyzmu. Właściwym impulsem powstawania dzieł bardzo rzadko bywało jednak czyste zainteresowanie historią – siłę napędową stanowiły najczęściej patriotyzm i nacjonalizm, które naznaczyły klimat polityczny XIX wieku. Przyczyniły się one do powstania idei wychowania narodowego, łączącej się z wypracowanym przez estetykę oświecenia postulatem edukacji przez sztukę”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 15.

## 1. Historia malarstwa europejskiego w XIX w.

Malarstwo europejskie w XIX stuleciu obfituje w różnorodność gatunków, nowych form i środków wyrazu artystycznego. Wśród podstawowych kierunków wskazać można klasycyzm i romantyzm dominujące w pierwszej połowie wieku oraz realizm, impresjonizm i symbolizm, których rozkwit przypada na drugą połowę XIX w. Znaczącą rolę odegrali wówczas przedstawiciele malarstwa historycznego – pierwsze dekady upłynęły w świetle legendy napoleońskiej, aby później przekształcić się w epokę monumentalnych płócien w stylu Delacroix i Delaroche'a.

Jak zauważa Katalin Gellér, malarstwo XIX stulecia kontynuowało tradycje sztuki greckiej, rzymskiej i okresu renesansu, wprowadzając jednak nowe tematy i formy. Był to czas gwałtownej polemiki nowych kierunków, zapoczątkowany przez spór klasycyzmu i romantyzmu. Nowe, często sprzeczne tendencje i kierunki podlegały szybkim zmianom, a pojawianie się nowych gatunków nie przekreślało istnienia wcześniejszych<sup>2</sup>. Idealizm pozostawał w konflikcie z realizmem, historyzm – z symbolizmem, reakcją na impresjonizm był m.in. ekspresjonizm.

Należy jednak zaznaczyć, iż – pomimo „walki” pomiędzy poszczególnymi kierunkami sztuki – w wielu przypadkach niemożliwe jest przyporządkowanie określonego malarza do jednego nurtu, gdyż w wieku XIX rozpoczął się proces powstawania, zanikania i mieszania różnorodnych stylów malarstwa, często rozwijających się równolegle w czasie, a artyści wypracowując swój warsztat czerpali inspiracje z istniejących lub rodzących się dopiero gatunków bądź wytyczali zupełnie nowe ścieżki twórczości.

### **Klasycyzm i romantyzm – malarstwo pierwszej połowy XIX w.**

Koniec XVIII wieku w sztuce europejskiej przyniósł rozkwit kierunku klasycystycznego, który programowo wzorował się na sztuce grecko-rzymskiej i przewyciężył styl baroku i rokoka. Klasycyzm charakteryzował się statyczną kompozycją i odrzuceniem światłocienia, prostotą formy, plastycznym modelunkiem i posągowością wyraźnie wyodrębnionych postaci odzianych w zwiewne stroje, dopracowaniem szczegółów, dążnościami realistycznymi. Poszukiwano idealnego, szlachetnego piękna, mieszczącego się w kanonach typowości, a naturę przedstawiano w sposób wyrażający harmonię, wzniosłość i

---

<sup>2</sup> K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 5.

wielkość. Tematyka ograniczała się do kwestii ważnych w aspekcie patriotycznym, etycznym czy społecznym, ponieważ z założenia celem sztuki była rola pedagogiczna<sup>3</sup>.

Najpełniej ducha klasycyzmu oddał w swej twórczości Jacques Louis David (1748-1825) oraz jego uczniowie, w szczególności: François Gérard (1770-1837), Antoine Jean Gros (1771-1835) i Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). David, dworski malarz Napoleona, podejmował tematykę rewolucji, epoki antycznej i napoleońskiej (np. *Przysięga Horacjuszów*, *Brutus*, *Koronacja Napoleona*). Słynął z doskonałego wycucia formy i przemyślanych, zwartych kompozycji, nieco patetycznych i teatralnych oraz postaci o wyraźnie zaznaczonej sylwetce. Gérard i Gros wraz z Davidem stworzyli podstawy nowoczesnego malarstwa historycznego. Dzieła Ingesa obejmowały portrety, akty kobiece, sceny mitologiczne, historyczne i religijne. Cechuje je wycucie barwy, wytworność rysunku, połączenie naturalizmu z idealizmem, a także wprowadzanie motywów symbolicznych<sup>4</sup>.

Poza nurtem klasycyzmu, początek XIX stulecia upływał pod znakiem malarstwa portretowego według tradycji XVIII-wiecznych (John Hoppner, Thomas Lawrence), jednocześnie zawiązały się wtedy początki angielskiego pejzażu w postaci Szkoły z Norwich (John Crome) i rozwoju malarstwa akwarelowego (Richard Parkes Bonington). Narodziny pejzażu w nowoczesnym stylu (kolorystyka, światłocien, ruch, zmienność przyrody) wiążą się z osobami Johna Constable'a (1776-1837) i Williama Turnera (1775-1851). Natomiast w niemieckiej sztuce malarstwo rozwijało się zgodnie z regułami klasycyzmu. Tworzyli wówczas artyści: Caspar David Fiedrich, Wilhelm von Kobell, Philipp Otto Runge, oraz malarze portretów reprezentacyjnych, jak np. Tischbeinowie, Joseph Grassi. Z malarstwem niemieckim związana jest także geneza grupy „nazareńczyków” skupionych wokół Johanna Friedricha Overbecka (1789-1869), która wykształciła się w Rzymie ok. roku 1810. Ich celem było stworzenie malarstwa religijno-narodowego, monumentalnego, wolnego od sztywnych, akademickich reguł klasycyzmu i wzorowanego na włoskim quattrocencie<sup>5</sup>.

Dwa słynne dzieła: *Pogrzeb Atalii Girodeta* i *Tratwa Meduzy* Théodore Géricaulta (1791-1824) stanowiły zapowiedź rozkwitu romantyzmu. W malarstwie romantycznym kompozycja obrazu stała się swobodniejsza i dynamiczna, na znaczeniu zyskały barwa i światłocien. Artyści poszukiwali idealizmu i malowniczości, uciekali się do tego, co pierwotne, ludowe i naturalne, czerpiąc inspiracje z rycerskich opowieści i bohaterskiej przeszłości narodu. Tęsknota za egzotyką, folklorem, naturą i przestrzenią, a jednocześnie

---

<sup>3</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 399-400; P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 194-197, 211-223.

<sup>4</sup> K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 8-11; P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 221-223.

<sup>5</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 408-412.

poczucie pewnego pesymizmu i tragizmu znajdowały odzwierciedlenie w treści obrazów. Romantyczne dzieła obfitowały w motywy poruszające, sceny pełne emocji i dynamizmu, tematy symboliczne<sup>6</sup>. Warto zwrócić uwagę na postać Eugène Delacroix (1798-1863), którego dzieła (np. *Łódź dantejska*, *Wolność na barykadach*, *Algierskie kobiety w haremie*) stanowią swoisty manifest romantyzmu. Delacroix, znany z dzieł historycznych, podejmował również egzotyczne wątki Wschodu, baśni czy polowań<sup>7</sup>.

Pierwsza połowa XIX wieku upłynęła pod znakiem powolnego odchodzenia od form klasycystycznych w kierunku romantyzmu. W tym okresie pojawiły się biedermeierowskie portrety mieszczańskie (Ferdinand Georg Waldmüller, Friedrich Wasmann), narodziło się nowoczesne malarstwo krajobrazowe, do głosu zaczął dochodzić realizm – przede wszystkim w bezpośrednim, wiernym odtwarzaniu świata natury i ludzkiej codzienności. W połowie stulecia obiektywny realizm przewyciężył tendencje idealizmu. Na przykładzie malarstwa niemieckiego można prześledzić przenikające się wówczas prądy artystyczne – oficjalna sztuka państwa uprawiana była m.in. w Akademii w Monachium, Düsseldorfie i Berlinie, rozwijało się malarstwo monumentalne i historyczne, mitologiczne freski, twórczość nazareńczyków oraz mniej doniosłe kompozycje rodzajowo-anegdotyczne, ilustratorskie i portret. Kaulbach przeniósł na grunt sztuki filozofię dziejów, a połowa wieku przyniosła ostateczne zwycięstwo obiektywnego realizmu w twórczości Adolpha Menzela<sup>8</sup>.

### **Malarstwo historyczne**

Rozwój romantyzmu i jego zespolenie z realizmem zaowocowało pogłębionym poszukiwaniem wzorów historycznych i ciekawością względem czasów minionych (rozkwit historyzmu). Nauki historyczne przejęły rolę romantycznego światopoglądu, który w przeszłości doszukiwał się głębszych ideałów. Obrazy historyczne nosiły znamię patetyczności i wzniosłości, cechowały się troską o wierność w odtwarzaniu detali, wielkim formatem, teatralną narracją. Artyści dbali o stosowny kostium i atrybuty przedstawianych

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 406-407, 412-416; K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 13-17. Większość malarzy pierwszej połowy XIX wieku była wprost przedstawicielami romantyzmu bądź też ich niektóre dzieła wykazywały romantyczne pierwiastki, przy czym w formie bardziej klasycystycznej tworzyli m.in. Blake, Gérard, Gros, Carstens, Genelli i Cornelius, z kolei realistyczne rysy znajdziemy u artystów takich jak Delacroix, Géricault, Rethel. W stylistyce gatunku mieszczą się dzieła „nazareńczyków” czy reprezentantów szkoły barbizońskiej, pejzaże, malarstwo rodzajowe, obrazy w stylu moralizatorskim czy religijnym. – P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 223-235, 228-230.

<sup>7</sup> Warto dodać, iż w twórczości Delacroix, podobnie jak u innych malarzy romantycznych (np. Richard Parkes Bonington) tematyka historyczna zajmowała ważne miejsce, podejmowano motywy z czasów średniowiecznych i nowożytnych, poszukiwano nowych wzorów, starając się zachować harmonię pomiędzy stylem i kostiumem a tematem historycznym. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 210-211. Na tle romantycznych pejzażystów wyróżnia się Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) i szkoła barbizońska.

<sup>8</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 407-408, 423-432; P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 230-231.

postaci. Historyzm łączył się wówczas z eklektyzmem, traktującym równo wszystkie malarzkie style. Wśród malarzy podejmujących tematy historyczne wskazać można Davida, Delacroix i Ingesa oraz postaci takie jak: Paul Delaroche, Horace Vernet, Léon Cogniet, Carolus-Duran, Paul Baudry, Léon Bonnat, Ernest Meissonier. W środowisku niemieckim wyróżnili się: Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), Karl von Piloty (1826-1886) i Hans Makart (1840-1884), naśladowający monumentalny styl Corneliusa<sup>9</sup>. Rozwój malarstwa historycznego łączył się z dyskusją na temat relacji pomiędzy formą a treścią takowych dzieł, patriotyzmem oraz z podziałem na dwa kierunki – idealistyczny i realistyczny.

Dzieła Paula Delaroche'a (1797-1856) zapoczątkowały w Europie nowy styl malarstwa historycznego, a dokładniej – historyczno-rodzajowego, chętnie naśladowany przez artystów z różnych państw, w tym także Karla von Piloty czy Jana Matejkę (którego sztuka odzwierciedla przekonanie, iż społeczeństwo – zwłaszcza polskie w sytuacji zaborów – potrzebuje historii dla odkrycia i zachowania własnej tożsamości i odrębności). W latach dwudziestych XIX wieku wzrosło zainteresowanie historią nowożytną oraz pragnienie poznania przeszłości własnego narodu, nie tylko w kontekście wielkich i przełomowych wydarzeń, lecz również obyczajów i tradycji – dla historyków w drodze np. analizy tekstów źródłowych, a dla malarzy poprzez badanie dawnych ubiorów czy insygniów władzy<sup>10</sup>.

Warto pokrótce odnieść się tutaj do badań F. Büttnera, który dokonał analizy rozwoju niemieckiego malarstwa historycznego od końca XVIII do początku XX wieku. Opisując wzlot i upadek gatunku, przedstawia on istotne czynniki, które wpłynęły na sukces malarstwa

---

<sup>9</sup> K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 8-10, 15-16, 21-23; P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 237-241. Tematykę historyczną i mitologiczną podejmował Jacques-Louis David (np. *Przysięga Horacjuszy*, 1783/84), dążąc do nadania jednostkowemu wydarzeniu z przeszłości rangi uniwersalnej. Monumentalne freski i obrazy sztalugowe malował Eugène Delacroix (np. *Wkroczenie krzyżowców do Konstantynopola*, 1847), inspirując się Paolo Veronesem oraz tradycją renesansu i baroku. Historyczno-rodzajowe obrazy Ingesa odnosiły się do postaci znaczących i wydarzeń o wielkiej randze w historii. Monumentalne obrazy *Apoteoza Homera* i *Apoteoza Napoleona I* (1853) odzwierciedlają te dążenia – zmierzają do ukazania bohaterów narodu w przeciwieństwie do wcześniejszych tendencji malowania postaci mitologicznych i chrześcijańskich. Natomiast Horace Vernet (1789-1863) zasłynął obrazami batalistycznymi, które umieszczono w Galerii Wojennej Sławy w Muzeum Narodowym w Wersalu utworzonym za Ludwika XVIII. – Tamże.

<sup>10</sup> M.C. Chaudonneret, *Paul Delaroche*, s. 78-79, 82. Delaroche odszedł od tematyki starożytnej i reguł klasycyzmu. Zrezygnował z poszukiwania wzniosłości i idealizmu na rzecz dramatycznej anegdoty, konkretnie wydarzeń i tragizmu postaci. Nie ukazywał wydarzenia będącego istotą anegdoty, lecz moment tuż przed lub tuż po nim. Najważniejsza była dlań narracja i wywołanie „wzruszenia” u odbiorcy – tym celom podporządkowywał reguły stylu. Wśród słynnych obrazów Delaroche'a można wskazać dzieła: *Cromwell przy trumnie Karola I* (1831), *Dzieci Edwarda IV* (1830), *Ostatni bankiet żyrondyistów* (1856). Twórczość Delaroche'a miała swe źródła w tzw. stylu *troubadour*, który pojawił się w początkach XIX w. w sztuce francuskiej. Jego przedstawiciele (np. Fleury François Richard, Jean-Antoine Laurent) nawiązywali do tematyki średniowiecznej (romansu rycerskiego) i posługiwali się kostiumem tej epoki (z pieczołowitością odtwarzając ubiory i detale). Styl ten nawiązywał do sztuki flamandzkich i holenderskich malarzy (Gabriel Metsu, Pieter de Hooch). Delaroche perfekcję w zakresie studiów historycznych i kostiumowych zawdzięczał swemu mistrzowi (Antoine-Jean Gros, przedstawiciel klasycyzmu), lecz siła prawdy uderzająca z jego dzieł wynikała z wielkiego talentu do odzwierciedlania materialności przedmiotów. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 208-210.

historycznego w XIX wieku oraz wskazuje przyczyny jego zaniku. Wśród impulsów najważniejszych dla rozwoju gatunku wymienił: wzrost świadomości historycznej i przemiany w myśleniu historycznym, patriotyzm, nacjonalizm, oświeceniowy postulat wychowania (edukacji) poprzez sztukę oraz narzędzie publicznej autoprezentacji narodu<sup>11</sup>.

Schyłek XVIII w. związany był w niemieckim malarstwie historycznym z tzw. typem egzemplifikacyjnym gatunku, którego przykładem jest dzieło Johanna Tischbeina *Konradyn Szwabski czy Nadanie lenna przez Ottona Wittelsbacha* autorstwa Corneliusa, nadające kompozycjom dodatkowy sens alegoryczny (*exempla* – przykłady cnót). Malarzowi nie udało się odnowić gatunku, ponieważ przerósł go problem stylu – kostium niemiecki zastosowany u Tischbeina nie był stosowny dla wysokiego stylu wymaganego przez malarstwo historyczne. Zmianę w rozumieniu pojęcia „prawdziwej” sztuki próbowali wprowadzić romantycy – J. F. Overbeck i F. Pforr – odchodząc od reguł klasycystycznych w kierunku „prawdy wewnętrznej”<sup>12</sup>. Od autentyzmu historycznego odeszli Julius Schnorr von Carolsfeld (np. *Śmierć Fryderyka Barbarossy*, 1832) i Karl Friedrich Lessing (np. *Nabożeństwo husyckie*, 1836). Malarstwo Lessinga, przedstawiciela szkoły düsseldorfskiej, ukazywało nowy sposób przedstawiania przeszłości – jego dzieła były realistyczne i pełne kostiumologicznych detali, lecz prawda historyczna i badania źródłowe były malarzowi obojętne<sup>13</sup>.

W połowie XIX wieku istniało już wspólne stanowisko narodu odnośnie do potrzeby tworzenia malarstwa historycznego i konieczności udzielania mu wsparcia. W tym celu została m.in. utworzona Unia Sztuki Historycznej (1854). W owym czasie rozwijały się równoległe dwa kierunki – idealistyczny (Hermann Wislicenus) i realistyczny (wzorowany na dziełach Ernesta Meissoniera i Adolfa Menzla), których syntezę promował Max Schasler. Dla obu charakterystyczna była zasada narracyjności. Na utrzymującą się popularność gatunku wpłynęły dążenia władz – malarstwo historyczne wykorzystywane było do autoprezentacji narodu i stanowiło skuteczne narzędzie polityki oświatowej, posługiwano się nim celem narzucenia oficjalnej wykładni danego zdarzenia (siłą przekazu zwiększano malując np. panoramy i obrazy naturalnej wielkości). Malarstwo historyczne zaczęło tracić na znaczeniu pod koniec XIX w. Dużą rolę odegrał w tym spór dotyczący „prawdziwej” sztuki i możliwości

---

<sup>11</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 13-15.

<sup>12</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 13-19, 43. Spór o rozumienie „prawdziwej” sztuki i prawdy historycznej (wierności historycznym detalom) widoczny był przede wszystkim w kwestii kostiumu. Kiedy bowiem w malarstwie europejskim do głosu doszła historia narodowa (m.in. dzięki oficjalnej polityce państwa), konieczna była zmiana w zakresie stosowanego dotychczas kostiumu – antykizujące draperie przestały odpowiadać treści obrazów. *Konradyn Szwabski* (1784) pędzla J. Tischbeina stanowi symboliczny początek tego ruchu w Niemczech, jakkolwiek staroniemiecki kostium, choć adekwatny do treści dzieła, był w sprzeczności z dominującą estetyką klasycyzmu. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 195-198.

<sup>13</sup> Tamże, s. 213.

zakwalifikowania do niej malarstwa historycznego. Kolejne czynniki wpływające na upadek gatunku to: dysonans pomiędzy formą a treścią dzieła, mniejsze znaczenie tematyki i większy nacisk na artystyczną wartość obrazu i ekspresję podmiotu<sup>14</sup>.

Kilka odrębnych zdań poświęcić należy malarstwu monachijskiemu. Barbara Ciciora zauważyła, iż specyfika jego ewolucji w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (założonej w 1808 roku z inicjatywy Maksymiliana I Józefa), związana była z mecenatem kolejnych władców (Ludwik I, Maksymilian II) oraz podejmowanymi przezeń próbami wykorzystania sztuki jako środka dydaktycznego mającego na celu podwyższenie poziomu historycznej świadomości ludu i prestiżu dynastii Wittelsbachów, wzmocnienie poczucia tożsamości i wspólnoty narodowej, stworzenie w Bawarii silnego ośrodka artystycznego, co pozwoli państwu zaistnieć na arenie europejskiej. Królowie sprowadzali do Monachium artystów, finansowali Akademię, wnosili wspaniałe gmachy i udostępniali w nich prywatne zbiory dzieł sztuki. Za czasów Maksymiliana II malarstwo historyczne, pełniąc funkcję gloryfikującą historię Bawarii, rozwijało się kosztem nowszych nurtów artystycznych. Już za panowania Ludwika II Bawarskiego i księcia regenta Luitpolda zleciodawcą malarzy zamiast dworu i arystokracji stawało się mieszczaństwo, co przyniosło odejście od monumentalnego formatu dzieł i zmianę podejmowanej tematyki<sup>15</sup>.

Kolejne stadia rozwoju malarstwa historycznego w Monachium związane były z działalnością wielkich artystów, głównie dyrektorów Akademii. Jednym z nich był Peter von Cornelius, przedstawiciel nazareńczyków. Cornelius stopniowo odchodził od akademickiego klasycyzmu, pozostając pod wpływem pism Johanna Wolfganga Goethego (o potrzebie przybliżenia sztuki ludziom) i Friedricha Schlegela (który uważał, że fundamentem dla malarza powinna być historia, obrazy winny mieć wydźwięk lokalny i narodowy). Cornelius dbał o odtwarzanie ubiorów, rekwizytów czy architektury z historyczną wiernością w celu wprowadzenia odbiorcy w złudzenie uczestniczenia w przedstawianym wydarzeniu<sup>16</sup>.

Pod wpływem działalności Wilhelma von Schadow przedstawiciele tzw. szkoły düsseldorfskiej odeszli od typowych cech wczesnego malarstwa nazareńczyków. Artyści

---

<sup>14</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwórnóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 22-35.

<sup>15</sup> Tamże, s. 39-40.

<sup>16</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwórnóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 41-46. Jednak na tle rozumienia pojęcia prawdy historycznej w sztuce wciąż zdarzały się spory, czego dobrym przykładem jest konflikt pomiędzy Julusem Schnorrem von Carolsfeld a Ludwikiem I dotyczący dekoracji Sal Cesarskich w monachijskiej rezydencji – malarz zaproponował kompozycje, w których powiązał wydarzenia z życia niemieckich władców ze scenami biblijnymi. Ostatecznie podporządkował się zleceniu króla (który żądał odtworzenia autentycznych okoliczności, postaci i detali), ale stracił posadę profesora Akademii. – Tamże, s. 46-49. Schnorr nie chciał poprzestać na historycznej prawdzie, lecz zmierzał do tego, aby jego freski zachowały idealną formę i miały wymowę symboliczną. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 211-213.

częściej podążali nurtem realistycznym, operując barwą i światłem. Ze środowiska nazareńczyków wywodził się także Wilhelm von Kaulbach, malarz nadworny Wittelsbachów. Jego twórczość była niejednolita stylistycznie – pierwsze kompozycje ukazywały naturalne ruchy postaci, nawiązywały do sztuki staroniemieckiej, natomiast współpraca z Corneliusem zaowocowała cyklem monumentalnych obrazów malowanych w duchu klasycyzmu. Kaulbach przygotował też cykl fresków w Neues Museum w Berlinie (1847-1865), oddając w nich swój program artystyczny – przybliżenie narodu do wiary, ojczyzny i władców poprzez powszechnie dostępne, ukazane w przystępny sposób, obrazy historyczne<sup>17</sup>.

Momentem przełomowym w ewolucji monachijskiego malarstwa historycznego była wystawa z 1842 r., na której pojawiły się m.in. obrazy: *Abdykacja Karola V* Louisa Gallaita i *Kompromis szlachty niderlandzkiej 1566* Edouarda de Bièfve, wykonane w latach 1842-1845 (zleceniodawcą był dwór belgijski) i wzbudzające uznanie swoją barwnością i realizmem w odtwarzaniu szczegółów historycznych. Powyższe dzieła stały się źródłem oporu względem dotychczasowego malarstwa w stylu Corneliusa i niemieckich romantyków. Rozgorzał spór o istotę malarstwa historycznego – czy winno ono odzwierciedlać zewnętrzną rzeczywistość, czy raczej ukazywać ideę, prawdę wewnętrzną? Zgodność stanowisk istniała tylko co do jednej kwestii, a mianowicie, że godne malowania są tylko tematy wzniosłe, jak bitwy, wielkie czyny bohaterów czy dworskie ceremonie (tzw. zasada stosowności)<sup>18</sup>.

W roku 1856 profesorem w Akademii został Carl Theodor von Piloty, który chętnie korzystał z rozwiązań wypracowanych przez L. Gallaita, E. de Bièfve<sup>19</sup> i P. Delaroche'a. Najśłynniejszym jego dziełem było płótno *Seni nad zwłokami Wallensteina* (1855), dzięki odpowiedniemu operowaniu światłem i barwą wzmacniające efekt naturalizmu. W gronie malarzy monachijskich znajdowali się nadto: Wilhelm von Lindenschmit Młodszy, Wilhelm von Diez, Alexander von Liezen-Mayer, Alexander Wagner. Twórczość dwóch ostatnich odzwierciedla skutki procesu kształtowania się malarstwa historycznego – gdy w drugiej połowie XIX w. głównym zleceniodawcą obrazów stało się wzbogacone mieszczaństwo, nastąpiła zmiana tematyki i odejście od monumentalnych rozmiarów. Pod koniec stulecia malarstwo historyczne powoli zniknęło z kręgu zainteresowań zarówno twórców (malarze koncentrowali się bardziej na formie niż treści płótna), jak również odbiorców i krytyków<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 49-55.

<sup>18</sup> Tamże, s. 58-59, 61.

<sup>19</sup> Ich dzieła odznaczały się iluzjonistycznym sposobem ukazywania kostiumu, charakterystycznym dla francuskiego *juste milieu*. Malarze ci odznaczyli się głęboką znajomością historycznych źródeł. Ich styl przejął Piloty, poprzestawał jednak na wiedzy obiegowej. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 211, 214.

<sup>20</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 59-68.

## Realizm i impresjonizm – malarstwo w drugiej połowie XIX wieku

W sztuce europejskiej w drugiej połowie XIX w. największy sukces odniosły realizm i impresjonizm. Pierwszy z kierunków, wyróżniający się przede wszystkim dążeniem do bezpośredniego przedstawiania zastanej rzeczywistości<sup>21</sup>, przeplatał się z innymi gatunkami malarstwa, np. realistyczny sposób malowania wykorzystywany był przez artystów romantycznych czy pejzażystów plenerowych. Drugi z nich – impresjonizm – narodził się we Francji<sup>22</sup> wówczas, gdy rozkwit przeżywały romantyzm i naturalizm, i nie od razu zyskał przychylną krytykę. Impresjonistyczne obrazy nastawione na uchwycenie „wrażenia wzrokowego” przesunęły rozkład akcentów w malarstwie – z przedmiotu dzieła na sposób przedstawiania go i patrzenia. Artyści operowali refleksami światła, malowali szkicowo i w plenerze szukając dziennego oświetlenia, usuwając kontury i nakładając pędzlem pojedyncze plamki czystych barw<sup>23</sup>. Tendencje realizmu i impresjonizmu otworzyły nowy rozdział w sztuce europejskiej, odchodząc od dotychczasowych utartych reguł i konwencji malarskich.

Bujny rozkwit chłodnego realizmu i jasnego, barwnego impresjonizmu szedł w parze z ciągle jeszcze żywym malarstwem historycznym i rodzajowym oraz romantycznym pragnieniem głębokiej, duchowej sztuki monumentalnej. Tęsknota za idealizmem wyraźna była w malarstwie angielskim, gdzie w połowie stulecia powstał prerafaelizm, ruch zbliżony do niemieckiego nazarenizmu, o nastawieniu religijno-mistycznym<sup>24</sup>. Malarstwo holenderskie, słynne w wieku XVII, w XIX stuleciu nie stworzyło sztuki równie wielkiej (sentymentalne krajobrazy, sceny rodzajowe z życia ubogich rybaków i Żydów). Natomiast malarstwo francuskie największą chwałę zyskało po roku 1860 – tam zrodziło się nowe środowisko (tworząc w roku 1863 *Salon des Refusés*). Prekursorem impresjonizmu był Édouard Manet (1833-1883), autor *Śniadania na trawie*, którego dzieła, malowane w plenerze, cechują się niezwykłą wrażliwością na światło, swobodą techniki, uproszczoną

<sup>21</sup> Autorami obrazów realistycznych, wyzwolonych już ostatecznie z akademizmu i czerpiących inspirację z jasnych i ciemnych stron życia, byli np.: Jean François Millet, Jean Desiré Gustave Courbet, Honoré Daumier. Sława Millet’a (1814-1875) wiązała się z wizerunkami chłopów i scen życia wiejskiego oraz ich symboliką (np. *Zbieranie kłosów*, *Siewca*). Courbet (1819-1877) w swoim dorobku posiadał obrazy realistyczne o statycznym układzie i społecznej wymowie, malowane w dosadnym, konkretnym stylu, a także pejzaże i akty kobiece (np. *Dziewczęta nad brzegiem Sekwany*, *Pogrzeb w Ornans*). Daumier (1808-1879) malował sceny dynamiczne i mocno ekspresyjne. – K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 18-20.

<sup>22</sup> Bujny rozkwit impresjonizmu spowodował, że Paryż stał się dla malarzy europejskich stolicą sztuki – większość artystów przybywała doń w celu uzupełnienia wykształcenia i udziału w wystawach. Techniki impresjonistyczne przenosili następnie na grunt własnego rodzimego malarstwa narodowego, odchodząc od czystego francuskiego stylu. Tak było również w przypadku malarzy polskich, którzy łączyli wyuczone cechy gatunku z rodzimymi tradycjami, zyskując przychylną opinię publicznej przede wszystkim owymi narodowymi, tożsamościowymi cechami. – S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 452-458, 464.

<sup>23</sup> P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 251-254.

<sup>24</sup> Prekursorem tego nurtu był William Blake (1757-1827), a rozwijali go np. Ford Madox Brown, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti. W angielskim malarstwie wyróżnił się też James McNeill Whistler, słynny z zamglonych pejzaży malowanych o zmierzchu.

perspektywą i czystym kolorem. Refleksyjne, świetliste obrazy tworzył Edgar Degas (1834-1917). Kolejną znaczącą postać to Claude Monet (1840-1926), artysta pleneru, nakładający farbę w postaci drobnych plam czystych barw<sup>25</sup>.

Trochę inaczej kształtowała się sytuacja w niemieckim malarstwie, które wydawało się być dość odporne na nowe tendencje dominujące w Europie i rozwijało się powoli, zgodnie z własną tradycją, w której najsilniej zaznaczył się idealizm, malarstwo historyczne i obiektywny realizm. Grono artystów niemieckich tworzyło w Rzymie – wśród nich Anselm Feuerbach. Na tle malarzy niemieckich wyróżniał się Hans von Marées (autor fresków posługujący się wręcz matematycznie ułożoną linią) czy Arnold Böcklin (wprowadzający fantastyczno-przyrodnicze motywy). Akademie stanowiły niekwestionowane królestwo malarstwa historycznego (Kaulbach, Piloty, Makart, Lenbach), w Monachium i Düsseldorfie rozkwitało także malarstwo rodzajowe. Płótna Maksa Liebermanna wniosły w sztukę niemiecką dzieła impresjonistyczne<sup>26</sup>.

W XIX w. pojawił się inny jeszcze kierunek – symbolizm, niejednolity stylistycznie, niemożliwy do wyodrębnienia pod względem czasowym – motywy symbolistyczne odnaleźć można w twórczości większości znanych malarzy. Przedstawiciele ruchu zaaprobowali klasycystyczną formę, wprowadzając jednak elementy mistyczne, irracjonalne, fantastyczne i odrzucając tradycyjny układ kompozycyjny<sup>27</sup>. Zmierzch kierunku zapowiadał Paul Cézanne (1839-1906) – dążył on w swoich dziełach (zwykle niedokończonych) do ukazania monumentalności natury, uchwycenia i abstrakcyjnego oddania jej wizji. Od twórczości Cézanne’a wzięty swój początek kubizm, który stanowił swoiste wprowadzenie w sztukę abstrakcyjną (Georges Braque, Pablo Picasso). Niejako w opozycji do impresjonizmu kształtował się ekspresjonizm. Cechowało go bezpośrednie ukazywanie emocji, wzruszeń i namiętności, a także zdarzeń brutalnych, problematycznych czy odrażających. Ekspresjoniści za swojego przewodnika uznali Holendra Vincenta van Gogha (1853-1890)<sup>28</sup>.

\* \* \*

---

<sup>25</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 432-447. W twórczości poszczególnych impresjonistów akcenty rozkładały się w różnoraki sposób – niektórzy (jak Monet) nie koncentrowali się zupełnie na przedmiocie obrazu, inni natomiast (jak Pissarro i Sisley) przywiązywali do tematu dużą wagę. Zasadniczo jednak dzieła impresjonistyczne utrwały zwykle współczesne życie ulicy, teatru, mieszczańskich rozrywek, postaci tancerek i akty kobiece, pejzaż i nowe odkrycia epoki. – K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 23-28.

<sup>26</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 447-452.

<sup>27</sup> K. Gellér, *Malarstwo francuskie*, s. 28-37. W tym nurcie wyróżnić można postać Pierre’a Puvis de Chavannes’a (1824-1898), znanego z idealistycznych wizji łączących tematy antyku, chrześcijaństwa i nowożytnego humanizmu. W kierunku malarstwa prymitywnego, uproszczonego, zmierzał Paul Gauguin (1848-1903), tworzący syntetyczne, dekoracyjnie płaskie dzieła.

<sup>28</sup> S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, *Historja sztuki*, s. 436-447; P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 254-255, 258-259.

Reasumując, europejskie malarstwo XIX w. charakteryzuje się niejednorodnością kierunków<sup>29</sup>. Zauważyć można w pierwszej kolejności zmianę polegającą na otwarciu się świata artystycznego – malarzy, zlecniodawców, odbiorców i krytyków dzieł – na nowe prądy, kierunki, tendencje, jednym słowem: na nowość. I to nowość zarówno w zakresie formy i treści obrazu, jak również w odniesieniu do zagadnień typu: techniki malarskie, cel i funkcje (rola) sztuki, relacje na linii artysta-widz. Na początku XIX stulecia dominującą pozycję zajmował klasycyzm, malarstwo akademickie, na fali buntu i głębokich poszukiwań torował sobie drogę romantyzm. Wraz z upływem kolejnych dekad różnorodność wzrasta – rozwijają się: realizm, impresjonizm, symbolizm, kompozycje rodzajowe i historyczne. Istotne przemiany zachodzą na przestrzeni lat w obrębie każdego z gatunków z osobna. Ewoluowała też twórczość poszczególnych malarzy, jednostki wybitne stawały się twórcami nowych kierunków, a w ich dorobku artystycznym ocenianym z perspektywy czasu dostrzec można cechy charakterystyczne bądź tylko pewne pierwiastki wielu gatunków malarstwa.

Warto zwrócić uwagę na hasło „sztuka dla sztuki” i kwestię roli przypisywanej sztuce, a także na zmianę statusu społecznego i zawodowego artysty-malarza. W XIX w. nastąpiła także istotna zmiana, jeśli chodzi o zlecniodawców dzieł – początkowo malowanie obrazów, zwłaszcza w obszarze sztuki monumentalnej, odbywało się w ramach realizacji nakazów władców oraz zamówień arystokracji, a także Kościoła (wnętrza świątyń). Z biegiem czasu w gronie tym pojawiali się coraz częściej przedstawiciele burżuazji i mieszczaństwa. Na tę kwestię nałożyła się później kolejna – przekonanie malarza o potrzebie artystycznej ekspresji, wyrażenia siebie, tworzenia nieukierunkowanego na zaspokojenie potrzeb materialnych.

Dla ukazania kontekstu twórczości Jana Matejki wyjątkowe znaczenie ma europejskie malarstwo historyczne. Opisane pokrótce przemiany zachodzące w obrębie tego gatunku wraz z uwzględnieniem specyfiki twórczości poszczególnych jednostek będą istotne dla dalszej oceny aktywności artystycznej krakowskiego malarza, który w czasie stypendiów, wyjazdów zagranicznych oraz za pośrednictwem publikacji i krytyków miał okazję zetknąć się z kształtującymi się za jego życia tendencjami w środowisku artystów europejskich<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Jego ewolucję można prześledzić na przykładzie malarstwa portretowego – od wizerunków klasycznych i biedermeierowskich, w których indywidualna osobowość modelu była nadrzędnym celem, a sam portretowany ujęty był całościowo, z podkreśleniem społecznego statusu, poprzez obrazy Courbета, Leibla czy Cézanne’a, gdzie malowana postać służyła przede wszystkim eksperymentom artysty w zakresie barwy i światła, kończąc na portretach przełomu wieku, karykaturalnych, sięgających do psychologicznej analizy modelu i poszukujących cech negatywnych, objawów lęku i rozkładu ludzkiego ciała. – P. Meyer, *Historia sztuki*, s. 277-284.

<sup>30</sup> Odpowiedź na pytania o wpływ panujących w Europie poglądów, sporów i postulatów na „styl matejkowski” udzielona zostanie w dalszej części pracy, poświęconej analizie malarstwa polskiego artysty oraz możliwym oddziaływaniom. – Zob. Rozdział V.

## 2. Malarstwo polskie XIX wieku

Rozwój malarstwa polskiego w XIX w. uwarunkowany był ówczesną sytuacją narodu pozbawionego państwa oraz zachodzącymi przemianami społecznymi, kulturowymi i cywilizacyjnymi. Na przestrzeni tych wyjątkowych w dziejach kultury i sztuki polskiej stu lat pojawiały się i kształtowały różnorodne kierunki, jak choćby późny klasycyzm, romantyzm, malarstwo rodzajowe, pejzażowe czy – szczególnie istotne z punktu widzenia głównego tematu rozważań – malarstwo historyczne<sup>31</sup>.

### **Polskie malarstwo XIX-wieczne w sytuacji zaborów**

Wiek XIX dla polskiego malarstwa ma szczególne znaczenie. Sztuka tego czasu odzwierciedla wartości istotne dla narodu nieposiadającego swojego państwa oraz zachodzące wówczas procesy urbanizacyjne, rozwój komunikacji, przemysłu, kultury masowej (np. wydawanie ilustrowanych czasopism). Powstawały instytucje ukierunkowane na rozwój życia artystycznego i intelektualnego, wyraźnie dostrzegalny jest związek z nurtami sztuki europejskiej. Wśród trudności tego okresu wymienić należy przede wszystkim upadek królewskiego i państwowego mecenatu, osłabienie wymiany międzydzielnicowej oraz międzynarodowej, rusyfikację i germanizację oraz popowstaniowe represje, przy czym okresy większych swobód przeplatały się z czasem wzmożonych ataków zaborcy, likwidacją dorobku artystycznego i instytucji kultury. Wzajemne odseparowanie najważniejszych ośrodków nauki, kultury i administracji (Warszawa, Kraków, Poznań, Wilno, Lwów) powodowało uzależnienie polskiej sztuki od tendencji wiodących w państwach zaborczych<sup>32</sup>.

Wśród działań sprzyjających zachowaniu polskiej sztuki w czasie zaborów wymienić należy: patronat rodzin arystokratycznych i inicjatywy jednostek, nabywanie dzieł sztuki przez zamożniejsze mieszczaństwo i burżuazję, próby reform oświatowych i społecznych, nastroje niepodległościowe, tworzone stowarzyszenia i instytucje, walkę o zachowanie tradycji związanej z wiarą katolicką. Znamienną cechą polskiego malarstwa w XIX wieku było poczucie misji i służby, z jakim artyści tworzyli swoje obrazy oraz zmiana relacji na linii

---

<sup>31</sup> W przedstawionym poniżej przeglądzie najważniejszych stylów i gatunków polskiego malarstwa w XIX stuleciu za Jerzym Malinowskim zrezygnowano z częściej spotykanej periodyzacji opartej na wydarzeniach politycznych (takich jak rozbiory, powstania) na rzecz kryteriów stylu i artystyczno-ideowej postawy, z uwagi na niejednorodność ówczesnej sztuki i odmienności w poszczególnych zaborach. Przyjęty podział na malarstwo pierwszej połowy XIX w. (klasycyzm, romantyzm i biedermeier) i drugiej połowy XIX w. (realizm, akademizm, symbolizm, impresjonizm) spotykany jest powszechnie w badaniach naukowych. – J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 17, 27.

<sup>32</sup> Tamże, s. 7-14.

malarz-odbiorca: nabywca czy mecenas tracił możliwość wywierania wpływu na zamówione dzieło, obraz stawał się tworem autonomicznym, zgodnym z wizją samego twórcy<sup>33</sup>.

Za najważniejsze osiągnięcia sztuki polskiej w XIX w. można uznać dwie kwestie: zachowanie artystycznego dorobku w sytuacji braku własnego państwa i stworzenie podstaw instytucjonalnych dla jej dalszego rozwoju<sup>34</sup>. W połowie stulecia intensywnie rozwijały się badania nad tzw. starożytnictwem (artystyczną i materialną kulturą narodu) i inwentaryzacją zabytków. Współpracy artystów tworzących pod różnymi zaborami sprzyjał postęp techniki – pojawiały się albumy i litografie, ilustrowane publikacje i prasa. Czas po powstaniu styczniowym przyniósł kolejne zmiany – zniszczenia dorobku artystycznego, zamykania instytucji kultury i sztuki w zaborze rosyjskim i pruskim, cenzury, represji. Celem władz zaborczych było przekształcenie ważniejszych miast w prowincje administracyjno-wojskowe. Inaczej sytuacja wyglądała w autonomicznej Galicji – tu Sejm Krajowy we Lwowie podejmował działania na rzecz oświaty, budowli publicznych i kultury, we Lwowie i Krakowie rozkwitnął mecenat państwowy<sup>35</sup>. Dla rozwoju malarstwa historycznego i cech twórczości Matejki owa autonomia Galicji nie pozostanie bez znaczenia<sup>36</sup>.

Na tym tle wyróżnić się będzie postawa i dzieła Jana Matejki – artysta jako czołowy przedstawiciel polskiego malarstwa historycznego był jednocześnie związany z nurtem realistycznym. Jego poczucie służby wobec ojczyzny i – niosące w sobie jeszcze porywy romantyzmu – przekonanie o roli sztuki i misji artysty zaowocowało wprowadzeniem w kompozycje historyczne nowego, ideologicznego przesłania. Rozrachunek z przeszłością prowadzony przez Matejkę w połączeniu ze społecznym krytycyzmem malarzy przedstawiających współczesne sceny rodzajowe tworzył obraz narodowej sztuki polskiej XIX wieku<sup>37</sup>. Pozostałe gatunki i postawy artystyczne stanowiąc będą swoiste jego

---

<sup>33</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 264-265.

<sup>34</sup> Warto wymienić działalność: Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie i Uniwersytetu Warszawskiego z Oddziałem Sztuk Pięknych, a po ich likwidacji – Szkoły Głównej i Szkoły Sztuk Pięknych; Uniwersytetu Wileńskiego z Katedrą Architektury oraz Katedrą Malarstwa i Rysunku (zniesionego po powstaniu listopadowym); Towarzystwa Naukowego w Krakowie i Akademii Sztuk Pięknych działającej przy Uniwersytecie (od 1833 jako Szkoła Sztuk Pięknych w ramach Instytutu Technicznego) oraz Towarzystwa Sztuk Pięknych w Poznaniu – dzięki którym odbywały się konkursy artystyczne i wystawy oraz możliwe były wyjazdy na stypendia zagraniczne. Takich instytucji było oczywiście więcej. – J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 8-13.

<sup>35</sup> Tamże, s. 11-16.

<sup>36</sup> Swobodniejsze warunki polityczne oraz tradycje lokalne spowodowały odmienne ukształtowanie środowiska artystycznego w Krakowie i Warszawie. Kraków stał się ośrodkiem malarstwa historycznego i o tematyce martyrologicznej, z kolei w Warszawie przeważającym gatunkiem był pejzaż i scena rodzajowa (interpretowane w duchu narodowej tradycji, więzi z ludem i rodzimą przyrodą), a w późniejszym okresie naturalizm. Dla środowiska artystycznego we Lwowie i Wilnie najbardziej charakterystyczne były kompozycje historyczno-rodzajowe, batalistyczne, rodzajowe, pejzaż i portret. – Tamże, s. 26; *Matejko. Obrazy olejne*, s. 5-6.

<sup>37</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 16, 26-27.

dopełnienie. Twórczość Matejki, doceniona na arenie europejskiej, będzie przypominać za granicami kraju o rozwijającej się wciąż polskiej sztuce.

Za istotne z punktu widzenia rozwoju polskiej sztuki uznać należy również rozwijające się ideologie – pozytywizmu w Warszawie (Aleksander Świętochowski) i stańczyków w Krakowie (J. Szujski, S. Tarnowski i S. Koźmian) oraz współpracę środowisk artystycznych ze wszystkich ziem dawnej Rzeczypospolitej<sup>38</sup>. Przemianie uległo środowisko malarzy oraz ich status społeczny – stawali się niezależni od mecenatu i tradycji cechowych, podejmowali studia, posiadali poczucie misji<sup>39</sup>. Jak podkreśliła Anna Lewicka-Morawska: „Pracę artyści zaczęły nobilitować nowe czynniki, a najważniejszym z nich było przekonanie, że artysta swoją działalnością ma służyć społeczeństwu, a w swojej sztuce wyrażać istotne dla narodu treści. [...] żeby zostać uznanym za prawdziwego polskiego artystę, nie wystarczyło zostać dobrym profesjonalistą”<sup>40</sup>. Świadomość ówczesnych przekonań pozwala na zrozumienie poczucia ofiarnej misji, z jakim do tematyki i przesłania tworzonych dzieł podchodził sam Matejko.

Kończąc ten wątek, wspomnieć należy jeszcze o motywach związanych z prawem, jakie pojawiały się w malarstwie XIX stulecia. Elementy prawne widoczne były w szczególności w portretach królów, dostojników kościelnych i świeckich, urzędników oraz wybitnych postaci wyposażonych w atrybuty władzy (np. w płótnach Brodowskiego, Smuglewicza, Peszki, Oleszkiewicza), czasami stanowiących jednocześnie alegorię władzy. Malarstwo historyczne oraz dzieła stanowiące dokumentację bieżących wydarzeń dostarczają również informacji o życiu prawnym ówczesnego społeczeństwa (np. sceny sejmów czy elekcji). Osobną grupę stanowią obrazy, w których pojawiają się miejsca czy przedmioty o znaczeniu prawnym (np. gąsior, szubienica). Najbardziej doniosłe są pod tym względem kompozycje, w których elementy prawne oddane są z historyczną wiernością.

### **Klasycyzm i romantyzm, biedermeier**

W początkach wieku XIX w sztuce polskiej dominuje późny klasycyzm i widoczne są już cechy malarstwa zapowiadające romantyzm. Z okresem klasycyzmu w polskiej sztuce wiąże się istnienie tzw. Malarni (do trzeciego rozbioru Polski) założonej przez Marcellego Bacciarelli (1731-1818) pod patronatem królewskim i ukierunkowanej na kształcenie artystów, oraz mecenat Stanisława Augusta, a także nowe tendencje klasycystyczne

---

<sup>38</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 14-16, 25-26.

<sup>39</sup> Zob. A. Lewicka-Morawska, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem*, s. 118-180.

<sup>40</sup> Tamże, *Kwestia przynależności*, s. 127.

wprowadzane przez uczniów Jacques'a Louisa Davida – Józefa Oleszkiewicza i Antoniego Brodowskiego<sup>41</sup>. Klasycyzm na przełomie XVIII i XIX wieku odnosiła się przede wszystkim do świata historii starożytnej, mitologii i ikonografii chrześcijańskiej, łącząc powyższe treści z wysublimowaną formą. Stylistykę klasycystyczną uznawano za wyraz profesjonalizmu i gustu, nie mogła ona jednak zaspokoić oczekiwań kultury narodowej – w połowie XIX wieku najpełniej zrealizowano ideę narodowego polskiego malarstwa, z którą łączyła się tematyka dzieł (obyczajowe i historyczne problemy narodu)<sup>42</sup>.

Do najbardziej charakterystycznych cech późnego klasycyzmu, rozwijającego się przede wszystkim w Warszawie, należy malowanie kompozycji akademickich o antycznej tematyce (Antoni Brodowski, Antoni Blank) oraz portretów wybitnych postaci z życia intelektualnego i politycznego. Dzieła tego gatunku charakteryzowały się wzniosłością i teatralnością postaci, monumentalnością, harmonijną barwą, rozproszonym oświetleniem i efektem gładkiej powierzchni płótna<sup>43</sup>. Na polskie malarstwo pierwszych dekad XIX w. największy wpływ wywarli: Marcello Bacciarelli (1731-1818), Bernardo Bellotto zw. Canaletto (1721-1780), Jan Piotr Norblin (1745-1830), Jan Chrzyciel Lampi St. (1751-1830), Józef Grassi (1758-1838) i Franciszek Smuglewicz (1745-1807). Na wyróżnienie zasługuje artystyczna działalność Józefa Peszki (1767-1831), Józefa Oleszkiewicza (1777-1830) i Jana Krzysztofa Damela (1780-1840) oraz Jana Rustema (1762-1835)<sup>44</sup>, ponieważ zaowocowała powstaniem pierwszej XIX-wiecznej polskiej szkoły malarstwa historycznego<sup>45</sup>.

W opozycji do klasycyzmu opartego na antycznych wzorach narodził się romantyzm jako postawa artystyczna czerpiąca inspirację z różnych koncepcji i tradycji i będąca podstawą do rozwoju XIX-wiecznego eklektyzmu i historyzmu. Genezy romantyzmu doszukiwać się można w sentymentalizmie i neogotyku oraz w wydarzeniach politycznych początku XIX w. Artyści odwoływali się do sarmatyzmu i jednocześnie zauważali odrębność obyczajową i kulturową polskiej tradycji, zmieniając sposób patrzenia na historię<sup>46</sup>. Samo

---

<sup>41</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 17, 28-30, 53. Wspomnieć należy też o badaniach historycznych – lata 1810-1815 to czas pierwszych w Europie wykładów z historii sztuki i opublikowania historii sztuki świata.

<sup>42</sup> A. Lewicka-Morawska, *Miedzy klasycyzmem a tradycjonalizmem*, s. 5- 17, 112-117, 206-220.

<sup>43</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 266-271, 277-278; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 17, 28-29, 49-53; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 124-125.

<sup>44</sup> Zob. T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, s. 310-315; B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 268-270; A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M.A. Rudzka, *Słownik malarzy*, s. 17-18, 148-149.

<sup>45</sup> W ich dziełach widoczna jest inspiracja tematyką i „sarmackim” stylem Smuglewicza oraz koncepcja oświeceniowa patrzenia na historię jako na rezultat decyzji władców i jednostek wybitnych. Podejmowali tematykę im współczesną, jak insurekcja kościuszkowska i wojny napoleońskie. – J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 36-37.

<sup>46</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 17-19. W szczególności zapowiedzi romantyzmu widoczne były np. w ilustracjach do *Śpiewów historycznych* Jana Ursyna Niemcewicza, malowidłach ściennych Michała Stachowicza w Krakowie czy w obrazach Wojciecha Kornelego Stattlera w Krakowie.

jednak pojęcie romantyczności pojawi się później, przenikając w pierwszej kolejności w świat literatury, muzyki i krytyki. W sztuce próbowano pogodzić styl klasycystyczny z tradycjonalizmem i narodowością – szlachecką i ludową tradycją kraju<sup>47</sup>.

Do charakterystycznych cech kierunku należą: nastrojowość i malowniczość, poczucie tajemniczości, swoboda w kompozycji obrazu, motywy miłości i śmierci, kult przeszłości narodu i bohaterów współczesnych, zwłaszcza obdarzonych charyzmą wielkich dowódców. Z czasem malarstwo stało się bardziej szkicowe, ekspresyjne, obrazy malowane „gwałtownymi pociągnięciami pędzla”, stwarzające wrażenie spontaniczności i zwiększające dynamizm akcji. Polscy malarze romantyczni chętnie podejmowali się malowania zabytków, pejzaży górskich, motywów dworów, wiejskich kościołów czy cerkwi. Wykorzystywali też wątki orientalne, idealizowali obyczaje szlacheckie i wiejskie życie. W studiach portretowych zaczęli pojawiać się nowi bohaterowie – chłopci czy Żydzi. Od nazareńczyków czerpano inspiracje mistyczne, teatralność kompozycji historycznych i odniesienia religijne<sup>48</sup>.

Podkreślić należy, iż w rodzimym malarstwie romantyzm nieodłącznie łączył się z patriotyzmem, gloryfikacją powstańców i bohaterów narodowych, filozofią mesjanistyczną i głębokim poczuciem misji powiązanych z przekonaniem o konieczności cierpienia i ofiary. Za największą „zasługę” malarzy romantycznych można uznać ostateczne określenie pojęcia sztuki narodowej. Poczucie misji i służby wobec ojczyzny – w obliczu utraty państwowości – zaowocowało pasją w odkrywaniu i malowaniu minionych dziejów Polski, zainteresowaniem rodzimą obyczajowością, folklorem i krajobrazem, co znalazło bezpośrednie przełożenie na rozwój malarstwa historycznego i krajobrazowego, z wykorzystaniem realistycznych bądź idealizujących środków artystycznego wyrazu<sup>49</sup>.

Po 1820 roku na ziemiach polskich pojawił się nowy gatunek – malarstwo w stylu biedermeierowskim (dominowało do połowy XIX wieku), które swoje korzenie wywodziło z Austrii i Niemiec. Powstał on w kręgach mieszczańskich i ograniczał swe zainteresowanie do przestrzeni życia rodzinnego. Artyści koncentrowali się na tematyce życia codziennego,

---

<sup>47</sup> Wg A. Lewickiej-Morawskiej pierwszy raz romantyczność dostrzeżono w dziele *Ofiara Abła* autorstwa W.K. Stättlera, który przeniósł do polskiego malarstwa elementy malarstwa niemieckiego i staroniderlandzkiego, związanego z osobą Albrechta Dürera i grupą nazareńczyków. – Zob. A. Lewicka-Morawska, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem*, s. 182-206.

<sup>48</sup> T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, s. 345-353; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 17-19; B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 280-289.

<sup>49</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 126-127. W szczególności na uwagę zasługuje tzw. romantyzm akademicki, którego przedstawicielem był Wojciech Korneli Stättler (1800-1875), profesor malarstwa w ASP (od 1834 SSP), który otrzymał w Paryżu złoty medal za *Machabeusz* (1830-1842, MNK), alegorię martyrologii narodu. Dojrzała romantycznie twórczość Stättlera zadecydowała o odrębności artystycznej Krakowa i wywarła wpływ na uczniów – Jana Matejkę i Artura Grottgera, którzy kontynuowali jego historiozoficzne i antyformalistyczne przekonania i przejęli od niego głębokie poczucie misji. – Zob. B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 280-283; F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 100-109.

ubranego w normy tradycji i społecznego ładu. Kompozycje w stylu biedermeierowskim cechowały się linearną formą, romantycznym nastrojem i doskonałością wykończenia. Biedermeierowskie portrety łączyły w sobie idealizację z dużym realizmem, były dość oschłe w formie i dokładne w rysunku, odzwierciedlały pozycję materialną i społeczną modela Biedermeier w Europie Środkowowschodniej był stylem oryginalnym, popularnym w kręgach mieszczańskich ze względu na nową konwencję portretu. Na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej oprócz biedermeiera w wersji „miejskiej” (współczesne portrety, pejzaże i sceny rodzajowe) wykształciła się jego odmiana „szlachecka”, ukierunkowana na tradycyjne życie dworu i wsi, z częstym motywem jeźdźca i zaprzęgu<sup>50</sup>.

### **Realizm oraz malarstwo pejzażowe i rodzajowe**

Malarstwo pejzażowe i rodzajowe w połowie XIX wieku zeszło na dalszy plan z uwagi na rozkwit narodowej twórczości o tematyce historycznej i martyrologicznej oraz portretu, jednakże lata trzydzieste i czterdzieste XIX wieku w ośrodkach: Warszawa, Wilno i Kraków można uznać za czas jego rozkwitu. Polskie malarstwo rodzajowe charakteryzowało się figuralnością i narracyjnością sceny, tematyką obejmującą typowe wydarzenia z życia codziennego, brakiem potrzeby identyfikacji namalowanych postaci<sup>51</sup>. Natomiast malarstwo pejzażowe obejmowało nokturny, motywy spokojnych rzek i jezior, wiatraków, kościołów; pojawiła się też wtedy panteistyczna interpretacja natury.

Spośród malarzy tego okresu wyróżnia się Aleksander Gryglewski (1833-1879), o którym wiadomo, że na wybranych obrazach Matejki to on wykreślał perspektywę, a Matejko jest autorem niektórych sztafaży w jego dziełach. Dużo podróżował, m.in. z Janem Matejką był w Monachium w 1858. Słynne są jego widoki zabytków architektury, wnętrz świątyń i pałaców, krajobrazy miejskie oraz sceny ludowe i obyczajowe. Akwarelistą i rysownikiem szlacheckiej tradycji był Juliusz Kossak (1824-1899), który malował sceny rodzajowe, batalistyczne i historyczno-rodzajowe, portrety wodzów powstania listopadowego, dzieje wybitnych rodów polskich. Malarstwo pejzażowe i rodzajowe w połowie wieku XIX podejmowali również twórcy tacy jak: Alfred Schouppé (autor pejzaży z Tatr, Pienin i okolic Krakowa), Feliks Brzozowski (nastrojowe pejzaże z prowincji Królestwa Polskiego), Albert Żamett (pejzaże włoskie i z okolic Wilna), Wilhelm August Stryowski (sceny z flisakami,

---

<sup>50</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 277-280; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 19-20, 77-97.

<sup>51</sup> A. Świętosławska, *Obrazy codzienności*, s. 11-16.

strajkującymi robotnikami i bezrobotnymi tragarzami)<sup>52</sup>. W twórczości tego okresu pojawiały się pejzaże morskie i górskie, nokturny, motywy zamków, zabytkowych kościołów, ludowe i szlacheckie sceny ukraińskie, portrety jeźdźców i studia koni.

Zainteresowanie pozytywistycznymi hasłami zaowocowało zmianą stylu. Podejmowano tematykę społeczną w formie naturalistycznej bądź realistycznej, posługując się tzw. estetyką brzydoty. Poglądy wczesnego pozytywizmu, przekonanie, iż sztuka ma służyć narodowi oraz pragnienie wywierania moralnego wpływu na adresatów dzieł ugruntowane były w środowisku „cyganerii” malarskiej w Warszawie (skupionej wokół Marcina Olszyńskiego), pracowni rzeźbiarza Parysa Filippiego w Krakowie i w Akademii Malarskiej w Wilnie. W grupie warszawskiej wytworzyły się dwie odrębne społeczności – zwolennicy „idealizmu” (Cyprian Kamil Norwid, Ignacy Gierdziejewski), których twórczość (nawiązująca do późnego romantyzmu) stanowić będzie źródło polskiej sztuki fantastycznej, oraz zwolennicy „realizmu” (np. Pęczarski – sceny rodzajowo-obyczajowe i społeczne wynaturzenia)<sup>53</sup>. Zainteresowanie przeniosło się także na obszary rzeczywistości wiejskiej<sup>54</sup>.

### **Malarstwo historyczne i szkoła monachijska**

Wiek XIX wyróżnia się na tle historii sztuki polskiej bogactwem rozwijanych gatunków i artystyczną płodnością pomimo obiektywnie trudnych warunków. Jednym z najważniejszych kierunków tego okresu stała się nowa szkoła malarstwa historycznego, która ukształtowała się dzięki twórczości m.in. Józefa Simmlera w Warszawie i Władysława Łuszczkiewicza w Krakowie, a jej wybitnymi przedstawicielami byli Artur Grottger i Jan Matejko. Na uwagę zasługuje także Aleksander Lesser, ponieważ jako jeden z pierwszych malarzy podejmował próby rekonstrukcji historii w oparciu o dostępne dokumenty i elementy kultury materialnej<sup>55</sup>. Wielkie malarskie wizje czerpiące pocieszenie z minionych lat świetności Rzeczypospolitej osiągnęły swój rozkwit w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. Malarstwo historyczne miało też zwolenników w gronie

<sup>52</sup> *Malarstwo polskie od XVI*, s. 144, 168-169; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 125-132. Więcej na temat polskiego malarstwa rodzajowego w XIX wieku – zob. A. Świętosławska, *Obrazy codzienności*, s. 245-462.

<sup>53</sup> A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M.A. Rudzka, *Słownik malarzy*, s. 54; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 133-134, 150; *Malarstwo polskie od XVI*, s. 274; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 133-135, 150.

<sup>54</sup> Malarze i krytycy tacy jak: Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pillati i Józef Szermentowski w Warszawie, a Aleksander Kotsis, Andrzej Grabowski i Michał Bałucki w Krakowie, stali się reprezentantami realizmu „społecznego”, rezygnując z malowniczego ujęcia wsi – pobożnej, pielęgnującej obyczaje i świąteczne zabawy – na rzecz ukazywania biedy, chorób i śmierci. Przyjęli oni, że odzyskanie niepodległości niemożliwe jest bez udziału warstwy chłopskiej, podejmowali „wędrowni piechotni”, uznając potrzebę społecznej zmiany. – B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 294-298. Zob. także: P. Łukaszewicz (red.), *Malarstwo polskie*, s. 70, 138; H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie*, s. 76-77, 153-161, 355-357.

<sup>55</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 130-131.

szkoły monachijskiej w tzw. „niemieckich Atenach”, gdzie polscy artyści znaleźli polityczne bezpieczeństwo po powstaniu z 1863 roku.

Według Mieczysława Gębarowicza początków malarstwa historycznego w sztuce polskiej doszukiwać się można już w XVI w. Podkreślił on, że gatunek ten spełnia rolę inną niż pozostałe – będąc bardziej interpretacją wydarzeń historycznych niż ich ilustracją<sup>56</sup>. Natomiast Maciej Masłowski przyjmuje ramy czasowe dla polskiego malarstwa historii: od przełomu XVIII i XIX wieku do końca XIX stulecia, uznając jego wymiar narodowej służby i nadrzędne poczucie misji oraz dostrzegając jego koniec w bardziej indywidualistycznym i antydydaktycznym spojrzeniu na sztukę. Według niego początki gatunku związane są głównie z działalnością zagranicznych artystów na dworze Stanisława Augusta, jego dalszy rozwój związany był z podejmowaniem tematyki z czasów Piastów i Jagiellonów, rycerskiego XVII-wiecznego romansu, aż do walk o niepodległość. Wśród malarzy podejmujących wątki historyczne wymienia m.in. Bacciarellego, Smuglewicza, Norblina, Orłowskiego, Peszkę, Michałowskiego, Stattlera, Suchodolskiego, Lessera. Sceny historyczne przybierały najpierw formę klasycyzującą, akademicką, a malarze podejmowali tematy uwiecznione w dawnych kronikach i pieśniach ludowych<sup>57</sup>. Jakościową zmianę przyniosły nowe trendy płynące z Zachodu i koncentracja na wątkach narodowych: „Dopiero bowiem epoka romantyzmu staje się w Polsce, podobnie jak w całej Europie, prawdziwą ojczyzną malarstwa historycznego, ojczyzną bitewnego, powstańczego, rewolucyjnego, patriotycznego tematu”<sup>58</sup>.

W połowie XIX wieku malarze podejmowali wątki z literatury romantycznej, martyrologii i polityki, starając się w scenach historycznych odtwarzać zgodnie z prawdą dziejową stroje, rekwizyty czy budynki. Starożytnicy, w szczególności Ambroży Grabowski, Józef Ignacy Kraszewski i Edward Rastawiecki, podjęli badania nad narodową tradycją

---

<sup>56</sup> Kształtowanie się polskiego malarstwa historycznego Gębarowicz powiązał z tendencjami sztuki włoskiej i niderlandzkiej, a pierwsze dzieła, które uznał za przejaw tego gatunku, to zespoły malowideł opiewające wojenne poczynania Batorego. Jego rozkwit datuje na wiek XVII (od Zygmunta III do Jana III), dostrzegając sceny historyczne w obrazach ściennych, sztalugowych i stanowiące sztafaż w portretach. – Zob. M. Gębarowicz, *Początki malarstwa*, s. 7-38.

<sup>57</sup> *Dzieje Polski w obrazach*, s. 5-9. O rozwoju malarstwa historycznego w Polsce na przykładzie twórczości Jana Matejki wypowiedziało się wielu autorów, w tym także Andrzej Jakimowicz, aczkolwiek posługując się językiem i stanowiskiem naukowym swoich czasów – zob. A. Jakimowicz, *Program ideowy*, s. 7-25. Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć o przedstawianiu kostiumów. Początkowo kontynuowano styl Bacciarellego, który podczas malowania portretów królów i sławnych postaci posługiwał się źródłami historycznymi i ikonograficznymi. Tendencję tę kontynuowali M. Stachowicz, F. Smuglewicz czy J. Peszka, chociaż częściej starali się nawiązywać do sarmackiego stylu rodzimej mody. U J. Oleszkiewicza i A. Kokulara widoczne było rozdarcie pomiędzy antykizacją a historycznością. Do połowy stulecia dominowało spojrzenie na przeszłość Polski przez pryzmat XVII-wiecznych realiów, dopiero pod wpływem niemieckiego malarstwa i studiów w Monachium nastąpiła zmiana podejścia w odtwarzaniu historycznych realiów, kostiumów i akcesoriów – polskie malarstwo historyczne zaczęło czerpać z badań archeologicznych i naukowego spojrzenia na historię sztuki. – T. Grzybkowska, *Monachijskie impulsy*, s. 69-79; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 198-206, 214-222.

<sup>58</sup> *Dzieje Polski w obrazach*, s. 8.

artystyczną. Okres od powstania listopadowego do lat siedemdziesiątych XIX wieku zdominowany został przez sztukę patriotyczną, płótna tworzone „ku pokrzepieniu serc” i odtwarzające chwile dziejowej świetności Rzeczypospolitej<sup>59</sup>. Wśród znaczących malarzy tego okresu wymienić można w szczególności Aleksandra Lessera (1814-1884), Józefa Simmlera (1823-1868) i Henryka Rodakowskiego (1825-1894) oraz twórcę krakowskiej szkoły malarstwa historycznego – Władysława Łuszczkiewicza (1828-1900).

Krakowska szkoła malarstwa historycznego przywodzi na myśl przede wszystkim nazwiska Łuszczkiewicza oraz Matejki i Grottgera – kontynuatorów tradycji. Władysław Łuszczkiewicz, uczeń Stattlera, był malarzem, pierwszym polskim historykiem sztuki, organizatorem MNK i wykładowcą w SSP. Na grunt krakowski przeniósł inspirację twórczością Delaroche’a i Gallaita oraz realizm Courbeta i Daumiera. Tworzył statyczne, rozbudowane dzieła historyczne, nawiązujące do przeszłości Krakowa. Martyrologiczne cykle Grottgera i historiozoficzne prace Matejki wywarły niezatarte znamię na historii polskiej sztuki. Przez pryzmat ich dzieł współcześni patrzyli na przeszłość narodu, a krakowscy artyści tworzyli sztukę, w której czasy obecne oceniali w świetle minionych dziejów. Artur Grottger (1837-1867) w swojej twórczości inspirował się m.in. dziełami nazareńczyków i romantycznym pejzażem niemieckim. Sławne są jego wizje przedstawiające tragedię powstania, obrazy historyczne, o tematyce literackiej, rodzajowej, wojskowej, idealistyczne pejzaże i nokturny, motywy fantastyczno-baśniowe zapowiadające malarstwo symboliczne (np. *Zygmunt i Barbara*, 1860; cykle: *Warszawa I*, *Warszawa II*, *Polonia*, *Lithuania*)<sup>60</sup>.

Twórczość Jana Matejki sprawiła, iż kolejne pokolenia Polaków historię ojczyzny widzą tak jak on ją w swych wielkich dziełach przedstawił. Pod okiem Matejki – profesora i dyrektora SSP – kształciło się ponad osiemdziesięciu malarzy. Sam Matejko zaczerpnął od swoich mistrzów – m.in. Stattlera i Łuszczkiewicza – świadomość narodowej misji i koncepcję malarstwa historycznego właściwą dla Delaroche’a i Gallaita. Oddziaływały na niego także idee kręgu Parysa Filippiego i stańczyków (J. Szujski). Stąd obrazy Matejki są pełne wzniosłości i dramaturgii, niosą określone przesłanie i stanowią swoisty „rozrachunek” z przeszłością, upatrując genezy upadku Rzeczypospolitej w winach i błędach przeszłości oraz w niewykorzystanych politycznie szansach<sup>61</sup>. Indywidualne koncepcje malarstwa

---

<sup>59</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 98-119, 151-152.

<sup>60</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 305-306; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 113-116, 152-157, 171.

<sup>61</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 306-308; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 158-165. Zgodnie z poglądami Mirosława Tyrśa, dzieła Jana Matejki spełniają wszystkie kryteria arcydzieła, w szczególności ukazują wysoką wartość ideową i narodowy charakter, malowane są realistycznie (wierne odtworzenie rzeczywistości historycznej) i nadrzędnym elementom idei i narodowości podporządkowują kwestie barwy, wykonania itd. – M. Theinhardt, *Mirosław Tyrś*, s. 115-177. A. Straszewska zauważa nadto, że zasługą Matejki było zbliżenie

historycznego stworzyli obok Matejki również Siemiradzki i Brandt. Henryk Siemiradzki (1843-1902) podejmował tematykę starożytnej Grecji i Rzymu, uznając w niej źródła europejskiej kultury, natomiast Józef Brandt (1841-1915) koncentrował się na tematyce batalistycznej i historii XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, bliższy był Matejce w koncepcjach dynamizacji dzieła oraz sposobie kształtowania kompozycji i perspektywy<sup>62</sup>.

Warto dodać, że pod koniec lat sześćdziesiątych XIX w. bawarskie Monachium stało się zarazem największą polską kolonią artystyczną. Jak podkreśla B. Ciciora-Czwornóg, szkoła monachijska wyróżniała się wyjątkowym zainteresowaniem malarstwem historycznym: „Zgodne zainteresowanie Akademii oraz władców Bawarii właśnie tym gatunkiem twórczości było wyjątkowe w skali europejskiej. «Myślenie historyczne», poszukiwanie korzeni własnego narodu, tłumaczenie zjawisk współczesnych poprzez analogię z przeszłością naznaczyło twórczość wielu wybitnych monachijskich artystów aż po koniec XIX wieku. [...] Również Polacy, co było istotne w dobie represji po powstaniach narodowych, mogli tu swobodnie doskonalić swój warsztat malarski i czerpać inspiracje dla obrazów z historii własnej ojczyzny”<sup>63</sup>. Polscy malarze przejmowali tamtejsze idee i warsztat, przenosząc na grunt polskiej sztuki wypracowane w Monachium koncepcje<sup>64</sup>. Ich twórczość była kulminacyjnym punktem w rozwoju polskiego XIX-wiecznego malarstwa i narodowej tematyki, wyróżniającej sztukę polską na arenie międzynarodowej.

---

polskiego malarstwa historycznego do poziomu sztuki europejskiej – w szczególności w aspekcie warsztatu, przedstawiania kostiumu, pracy na podstawie posiadanych kolekcji ubiorów i rekwizytów. Doświadczenia zagraniczne sprawiły, że Matejko odszedł od malowania opartego na źródłach ikonograficznych w kierunku wykorzystania rekwizytów, dzięki czemu możliwe było wywołanie wrażenia realizmu u odbiorcy. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 297. Więcej na temat życia, stylu i twórczości Matejki – zob. Rozdział V.

<sup>62</sup> Współcześni im artyści zafascynowani przeszłością kraju i tradycją oraz matejkowską misją „rozliczenia przeszłości” i „krzepienia serc”, oprócz kompozycji historycznych malowali także portrety, realistyczne pejzaże, kompozycje rodzajowe, powstańcze (martyrologiczne) i religijne, podejmowali motywy literackie, alegoryczne, orientalne, sceny strajku robotników i zesłania, historyczne anegdoty. – J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 157-158, 164-171. Na temat odbioru ówczesnych dzieł malarstwa historycznego przez polskich krytyków zob. także: W. Okoń, *Stygnąca planeta*, s. 25-252.

<sup>63</sup> W. Bałus, B. Ciciora-Czwornóg (red.), *Nauczyciele Matejki*, s. 11.

<sup>64</sup> Polscy artyści (m.in. Władysław Szerner, Ksawery Pilati, Bolesław Łaszczyński, Tytus Pilecki, Antoni Kozakiewicz, Władysław Malecki, Aleksander Świeszewski) najczęściej podejmowali naukę w pracowniach Hermana Anschütza, Wilhelma Kaulbacha, Alexandra Wagnera, Alexandra Strahübera i Carla von Piloty’ego oraz Józefa Brandta (batalisty, malarza scen wojenno-rodzajowych), a także w szkole malarstwa i rysunku Stanisława Grocholskiego. W ich obrazach przeważają motywy historyczne, rodzajowe, martyrologiczne i pejzaże. Przywódcą monachijskiej kolonii był Józef Brandt (1841-1915). Znaczącą postacią w tym gronie był Maksymilian Gierymski (1846-1874), który sukces odniósł dzięki „zopfom”, czyli rodzajowym scenom myśliwskim, oraz Józef Chełmoński (1849-1914), sławny ze scen przedstawiających proste życie i dziką ukraińską przyrodę. – B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 310-313; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 172-196. W tym okresie w Monachium wyraźne były różnice stylu, np. Kaulbach kontynuował idealistyczną koncepcję obrazu, rezygnując z ukazania konkretnego wydarzenia na rzecz przedstawienia jego znaczenia historycznego, a Piloty, podążający za wzorem Delaroche’a i Gallaita, malował dramatyczną akcję z perspektywy psychologicznej. – Ch. Heilmann, *Monachium*, s. 38-41.

## Akademizm i symbolizm

W przeciwieństwie do szkoły monachijskiej, w której przeważały motywy rodzime, tematyka historyczna oraz tendencje naturalistyczne i symboliczne, rozwijał się akademizm wyrażający idee ogólnoeuropejskie (główne ośrodki to Petersburg, Paryż, Monachium, Rzym, Wiedeń). Głębsze przemiany w malarstwie akademickim zachodziły od lat siedemdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych XIX w. Przedstawiciele akademizmu sięgali do tradycji antyku i wczesnego chrześcijaństwa, inspirowali się włoskim renesansem i barokiem, ideałami katolickiego średniowiecza, wprowadzając motywy mistyczo-orientalne<sup>65</sup>.

Nastroj tajemniczości i przemijania, powrót do wątków ludowych i martyrologicznych oraz próby rozliczenia się z przeszłością pojawiły się w kolejnym gatunku – symbolizmie. Pierwsze polskie obrazy symboliczne pojawiły się w latach osiemdziesiątych XIX wieku i nawiązywały do motywów patriotycznych i mitologiczno-ludowych. Ów kierunek dzielił się na dwie fazy: wczesną (do 1893) oraz symbolizm z przełomu XIX i XX stulecia. W gronie symbolistów wyróżniała się twórczość Adama Chmielowskiego (1845-1916), Witolda Pruszkowskiego (1846-1896), Jacka Malczewskiego (1854-1929), Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907). W środowisku szkoły krakowskiej młodzi malarze inspirowali się romantyzmem, katolicyzmem, mistycyzmem i wiejską sceną rodzajową, podejmując tematykę narodową i ludowo-fantastyczną – w opozycji do pozytywistycznych i naturalistycznych tendencji warszawskiego kręgu „Wędrowca”. Symbolistyczne wizje tworzył także Leon Wyczółkowski, reprezentant ostatniego etapu malarstwa historycznego<sup>66</sup>.

## Malarstwo końca wieku – zapowiedź przemian

Przełom XIX i XX wieku w malarstwie polskim i powstanie tzw. nowej sztuki związane było ze środowiskiem artystycznym Krakowa<sup>67</sup>, ponieważ tutaj wykrystalizowała

---

<sup>65</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 23, 197, 217. Najwybitniejszym akademikiem polskim był Henryk Siemiradzki (1843-1902), autor np. *Pochodni Nerona, Z wiatykiem*, uprawiający malarstwo wyidealizowane, poszukujący subtelnego piękna. Jego dzieła odzwierciedlały ideologie pozytywistyczne (racjonalizm, odrzucenie romantycznego kultu bohatera, uznanie historii za rezultat aktywności jednostek przeciętnych). W nurcie akademizmu pozostawał również Wilhelm Kotarbiński (autor kompozycji o tematyce biblijnej, antycznej oraz scen fantastycznych, pejzaży i nokturnów). W ramach polskiego akademizmu w Monachium i Wiedniu zrodził się nurt wyróżniający się tematyką kameralnych kompozycji i portretów salonowych (np. Władysław Czachórski, Tadeusz Ajdukiewicz). Tematykę życia religijnego, mistycyzmu oraz motyw męki duchowej artysty podejmowała grupa malarzy krakowskich działających w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. – np. Piotr Stachiewicz, Józef Unierzycki. – Tamże, 197-215; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, s. 385-387.

<sup>66</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 316-319; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 23, 269, 293. Więcej o twórczości wymienionych artystów zob. – T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, s. 394-395; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 278-281. Szerzej o twórczości Wyczółkowskiego – zob. E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski*, s. 11-79.

<sup>67</sup> Pod koniec XIX w. Kraków stał się najważniejszym ośrodkiem życia artystycznego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, m.in. dzięki autonomiczności Galicji i reformom wprowadzonym w programie nauczania

się filozofia Młodej Polski i dekadentyzm oraz zbierali się artyści pochodzący ze wszystkich zaborów. Nie bez znaczenia były inspiracje napływające z Paryża, Monachium, Wiednia czy Brukseli, działalność Stanisława Przybyszewskiego i Artura Górskiego oraz rozwój instytucji (Uniwersytet Jagielloński, Muzeum Narodowe, Teatr Miejski). Przemianom w sztuce towarzyszyło powstawanie czasopism, salonów i kawiarni artystycznych<sup>68</sup>. Zjawiska zachodzące w drugiej połowie XIX wieku, związane z rozkwitem malarstwa rodzajowego i historycznego, wykształceniem się krytyki artystycznej, otwieraniem szkół i pracowni, wkroczeniem kobiet w świat sztuki, wpłynęły na kształt polskiego malarstwa u progu XX w.

Schyłek XIX stulecia w sztuce polskiej upłynął pod znakiem sukcesów malarzy, rzeźbiarzy i architektów oraz wzrostu zainteresowania narodową tematyką na arenie międzynarodowej – w roku 1873 w Wiedniu podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuk Pięknych artyści z ziem dawnej Rzeczypospolitej zdobyli 22 medale. Zaprezentowane prace łączyła tematyczna jednorodność w wymiarze motywów patriotycznych, historycznych, rodzajowych i pejzażowych. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku można zaobserwować w narodowej sztuce rosnącą niejednorodność gatunków, stylu i tematyki. Polscy malarze, czerpiąc inspirację ze szkół europejskich, wypracowywali własny warsztat, eksperymentując ze środkami formalnymi impresjonizmu, naturalizmu, symbolizmu czy ekspresjonizmu<sup>69</sup>.

W drugiej połowie XIX wieku doniosłym osiągnięciem było stworzenie podstaw polskiej krytyki artystycznej. W pracowniach malarzy (Hotel Europejski<sup>70</sup>) i w prywatnych galeriach (salonach) spotykali się i prowadzili dyskusje artyści, literaci i krytycy. W okresie od 1874 do 1890 roku powstawały, głównie w Warszawie, grupy analizujące wystawiane dzieła, wśród których znaleźli się m.in. artyści skupieni wokół tygodnika „Wędrowiec”<sup>71</sup>. Jak

---

malarstwa przez Matejkę i Fałata. Na przełomie wieków wyróżniła się zwłaszcza twórczość profesorów krakowskiej szkoły – Juliana Fałata (1853-1929), Teodora Axentowicza (1858-1938) i Jana Stanisławskiego (1860-1907), słynnych ze względu na wspólne założenia twórcze i artystyczny program obejmujący gatunkowo pejzaże, portrety i malarstwo rodzajowe, nie zawierający nawiązań do treści literackich czy politycznych. Zmiany w krakowskiej SSP związane były z dyрекcją placówki – gdy na jej czele stał Jan Matejko uprawiano w niej przede wszystkim malarstwo historyczne, natomiast za czasów Fałata zastąpiono je katedrą malarstwa krajobrazowego. – B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 338-339; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 285-293.

<sup>68</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 140-141.

<sup>69</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 328-339; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 231-232, 247-255. Malarze pejzażu i realistycznych scen rodzajowych wprowadzali w swoich dziełach motywy górskie oraz karnawałowe, muzyczne, taneczne i fantastyczno-ludowe, sceny historyczne, religijne i obyczajowe, kompozycje dotyczące życia rzemieślników, żydowskich obrzędów czy mieszczańskich targów. Niektórzy ilustrowali utwory literackie, wprowadzali także tematy huculskie, myśliwskie, rodzajowe z wyraźną anegdotą, sceny z życia wsi i miasteczek galicyjskich oraz wnętrz kościołów w Krakowie. – Tamże.

<sup>70</sup> Geneza pracowni w Hotelu Europejskim wiąże się z osobami: Józefa Chełmońskiego, Stanisława Witkiewicza i Antoniego Piotrowskiego.

<sup>71</sup> Grupa „Wędrowca” (m.in. Artur Gruszecki, Aleksander Gierymski, Władysław Podkowiński, Józef Pankiewicz) funkcjonowała do czasu sprzedaży pisma w roku 1888 i wywarła znaczący wpływ na rozwój polskiej krytyki i przemiany w sztuce. Osoby z tego kręgu opowiadały się za wykładnią rzeczywistości w duchu naturalistycznym, a ich poglądy opierały się na laicyzacji sztuki, odseparowaniu się malarstwa historycznego,

podkreślił Armand Vetulani, grupa skupiona wokół „Wędrowca” przecierała szlaki dla nowej estetyki, broniąc realistycznych obrazów młodego pokolenia artystów<sup>72</sup>.

Wśród ważnych zjawisk w polskiej sztuce końca XIX wieku wskazać należy również malarstwo mniejszości narodowych (żydowskiej, litewskiej, ukraińskiej – artystą żydowskiego pochodzenia był np. Maurycy Gottlieb, uczeń Jana Matejki). Intensywnie rozwijało się malarstwo historyczno-batalistyczne oraz panoramy inspirowane antykiem i tematyką religijną. Najsłynniejszym artystą malującym sceny batalistyczne i wojskowe był Wojciech Kossak, syn Juliusza Kossaka i współautor panoramy „Raclawice”. W polskiej sztuce uaktywniły się kobiety. Zaistnienie kobiecej twórczości związane było rozwojem przeznaczonego dla nich szkolnictwa artystycznego. Obrazy polskich artystek – np. Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej (1857-1893) i Olgi Boznańskiej (1865-1940) – cechowała kameralność, statyczne i intymne ujęcia<sup>73</sup>. Fascynacja francuskim impresjonizmem i symbolizmem spowodowała odejście od tradycji historycznego malarstwa Matejki oraz szkoły monachijskiej w kierunku tzw. malarstwa czystego. Wyraźne było wówczas oddziaływanie impresjonizmu, symbolizmu i secesyjnej dekoracyjności, wpływy dekadentyzmu, nastroje niepokoju i lęków<sup>74</sup>.

\* \* \*

Reasumując, malarstwo polskie XIX wieku, choć niewątpliwie ulegało wpływom europejskim, rozwijało się jednak w swoisty sposób, uwarunkowany sytuacją zaborczą i dążnościami niepodległościowymi, pragnieniem ocalenia tożsamości narodowej i przekonaniem o konieczności stworzenia „narodowej sztuki polskiej”. Spoglądając na ewolucję malarstwa w Europie, przenikające się i zmieniające kierunki – najogólniej rzecz ujmując poczynając od klasycyzmu i romantyzmu, przez biedermeier, akademizm i realizm, skończywszy na impresjonizmie i symbolizmie – można zauważyć, iż polscy artyści podążali tą samą ścieżką, czerpiąc wiedzę i inspirację na temat wiodących tendencji z prasy, krytyki, wyjazdów zagranicznych, międzynarodowych wystaw. Pomimo wspólnego fundamentu

---

rezygnacji z historycznej anegdoty i tematyki literackiej na rzecz naturalizmu i sceny współczesnej, wielkomijskiej. – J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 256-262.

<sup>72</sup> A. Vetulani, *Malarstwo historyczne*, s. 9-21. Na temat idei realizmu i historyzmu w sztuce zob. także: A. Ekwiński, *Malarstwo historyczne*, s. 9-12, 15-19.

<sup>73</sup> T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, s. 388; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 218-230, 307-328. Zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, s. 15-22.

<sup>74</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 341-342, 346, 352-363. Przykładem młodopolskiego artysty, który – podążając za rozwojem nowych technik – podejmował w swej twórczości tak malarstwo sztalugowe i rysunek, jak i grafikę warsztatową i użytkową, a nadto wykonywał projekty polichromii i witraży był Józef Mehoffer (1869-1946). – Zob. J. Ambrozowicz, W. Bałda, *Józef Mehoffer*, s. 19-21.

twórczość polskich malarzy, przenoszących na rodzimy grunt osiągnięcia europejskie, zachowała pewną odrębność, związaną przede wszystkim z treścią obrazów i funkcją, jaką miała spełniać sztuka. Tematyka historyczna i martyrologiczna, polski krajobraz oraz szlacheckie i wiejskie tradycje stały się wyróżnikiem narodowego malarstwa.

Malarstwo XIX-wieczne stało się dla narodu polskiego przestrzenią zachowania tradycji i pamięci społecznej, wyrażenia patriotyzmu, ocalenia historii. W obliczu braku własnego państwa, cenzury i represji rozwijała się sztuka nastawiona na zachowanie tożsamości narodowej. Zmiana pozycji zawodowej i społecznej malarza szła w parze z nową funkcją artysty – z jego misją, którą miała być służba na rzecz ojczyzny, podnoszenie ducha narodu i budzenie nadziei na odzyskanie niepodległości. Jakkolwiek w XIX-wiecznej polskiej sztuce trudno doszukać się zjawisk, które w sposób znaczący zmieniłyby kierunek rozwoju malarstwa europejskiego (przodowały w tym Paryż, Monachium i Berlin), malarze ze wszystkich zaborów aktywnie uczestniczyli w życiu zagranicznych środowisk artystycznych.

Analizując dzieła Jana Matejki należy wziąć pod uwagę, iż jego twórczość kształtowała się i realizowała w środowisku krakowskim, gdzie w sztuce dominowały treści historyczne i martyrologiczne. Obrazy jego wykazują związek z rozwijającymi się wówczas kierunkami polskiej sztuki, w szczególności realizmem, i zaznaczają się w nich porywy romantycznych idei. Niewątpliwie sytuacja narodu pozbawionego własnego państwa odcisnęła na jego dziełach niezatarte piętno – wszak ten artysta był jednym z tych, którzy najzarderliwiej walczyli o stworzenie narodowego malarstwa polskiego, przetrwanie tradycji, ocalenie tożsamości, poszukiwanie w przeszłości błędów, które doprowadziły do klęski oraz dodawanie otuchy w chwilach zwątpienia w odzyskanie niepodległości.

Z kolei zagraniczne wyjazdy i sukcesy wpłynęły na związki malarstwa Matejki z twórczością wybitnych malarzy europejskich. Dotyczy to w szczególności zaczerpniętych ze sztuki niemieckiej tendencji do realistycznego odzwierciedlania kostiumu i detali oraz metod warsztatowych – pracy na rekwizytach, strojach szytych na zamówienie. Dla stylu Jana Matejki nie pozostał bez znaczenia spór o rozumienie terminu „prawdy dziejowej” oraz napięcie między historyzmem a realizmem. U schyłku XIX stulecia jego twórczość zdecydowanie wyróżniała się na tle polskiego malarstwa, jednocześnie jednak fascynacja impresjonizmem i artystycznymi nowościami Zachodu sprawiła, iż matejkowskie dzieła na tle sztuki europejskiej zaczęły wydawać się przestarzałe, przebrzmiałe.

## Rozdział V. Malarstwo historyczne Jana Matejki

Nie można pojąć geniuszu, poczucia misji i specyfiki twórczości Jana Matejki bez poznania i zrozumienia historii jego życia, wychowania, środowiska... Obrazy krakowskiego malarza noszą na sobie swoiste „piętno” jego charakteru, poglądów i przekonań, które przecież nie kształtowały się w oderwaniu od jego codziennej rzeczywistości, otoczenia, doświadczeń życiowych. W odniesieniu do jego dorobku artystycznego ukuty został nawet osobny termin „stylu matejkowskiego”. Na dziełach Matejki niejako wyryte zostało znamię szczególnego sposobu tworzenia – odzwierciedlają one charakter i powołanie mistrza, a zarazem można w nich uchwycić pewne cechy istotne dla XIX-wiecznego malarstwa polskiego i europejskiego oraz dostrzec źródła jego inspiracji. Życie malarza zostało opisane już w niejednej biografii, warto jednak zebrać i przybliżyć w tym miejscu ważniejsze wydarzenia, okoliczności i opinie dotyczące sylwetki artystycznej polskiego mistrza. Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy jego obrazów trzeba również zapoznać się z oddziaływaniem na niego wpływowych postaci, w tym innych artystów, oraz uchwycić cechy charakterystyczne jego twórczości, wpływające na ostateczny kształt i wymowę jego dzieł.

Istotę tych rozważań oddają słowa H. Nelken-Morawskiej: „Genezy malarskiej twórczości Matejki należy szukać po prostu w kulturalnych nurtach epoki, w atmosferze Krakowa i środowisku artysty. Po prostu w tych dziełach sztuki, które od najwcześniejszych lat miał przed oczyma, a więc w zabytkach polskiego renesansu do połowy XVII wieku, rozsianych po Krakowie i przede wszystkim w ołtarzu Wita Stwosza. [...] U podstaw sztuki Matejki tkwiły wolnościowe tradycje epoki, umiłowanie historii polskiej, romantyczna poezja Słowackiego i Mickiewicza oraz wpływ otaczających go ludzi”<sup>1</sup>. Znawcy sztuki Matejki wskazuje te elementy, które jej zdaniem najsilniej zaważyły na ukształtowaniu twórczości artysty. Matejko, będący zagorzałym patriotą i pełnym pasji malarzem, czuł potrzebę głębokiego wyrażania swoich przekonań, pragnął, by jego dzieła wywierały rzeczywisty wpływ na otoczenie, by zmieniały oblicze narodu. Wymowa, przesłanie czy charakter jego obrazów łączyły w sobie wszystkie aspekty jego życia – niezłomną pracowitość i poczucie misji, dojrzewanie w szczególnej atmosferze dążeń niepodległościowych, historycznych poszukiwań, romantycznych zrywów narodu.

---

<sup>1</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 26.

## 1. Kraków za życia Matejki

Najważniejszym miejscem i punktem odniesienia w życiu Jana Matejki był niewątpliwie Kraków. Miejsce jego urodzenia, wychowania, życia dojrzałego i śmierci, które opuszczał na krótkie tylko momenty, a przeżywał to z ogromną tęsknotą. Zarazem miasto z bogatą historią, akademicką tradycją i grobami królewskimi na Wawelu, pełne zabytków i pięknych kościołów, które stanowiło nie tylko jego „małą ojczyznę”, lecz jednocześnie przypominało o dawnej świetności niepodległej Rzeczypospolitej. Wciąż świeże wspomnienia rozbiorów, później powstań narodowych, Rewolucji Krakowskiej czy echa Wiosny Ludów zmuszały do poszukiwań i artystycznej walki, budziły ukryte w sercu tęsknoty<sup>2</sup>. Jak słusznie stwierdziła Maria Przemecka-Zielińska o postaciach Jana Matejki i Stanisława Wyspiańskiego: „Z fascynacji tym miastem i jego historią, a zarazem historią Polski wyrosła cała ich twórczość”<sup>3</sup>. Rozwijaniu artystycznego talentu Matejki i kształtowaniu własnego programu malarstwa historycznego sprzyjała względna autonomia Galicji, środowisko kulturalne Krakowa i panująca w nim atmosfera.

### Okoliczności historyczne i porządek prawny

Życie Jana Matejki przypadło na czas trudny dla polskiego narodu i zarazem okres znaczących przemian politycznych, społecznych i gospodarczych w Europie. Nieodłącznym tematem dyskusji i planów na przyszłość była dla jego otoczenia kwestia odzyskania niepodległości. Bolesne wspomnienia rozbiorów i powstania kościuszkowskiego przeplatały się z nadzieją na zachowanie tożsamości, z nowymi zrywami narodowymi, prądami artystycznymi i programami reform społeczno-politycznych. Przełom XVIII i XIX wieku, jak i cały wiek XIX zaznaczyły się w polskiej historii niezwykle boleśnie.

Polacy doświadczyli wówczas nie tylko rozbiorów i wzmocnienia trzech wielkich mocarstw ich kosztem, lecz także dobiegającego z europejskich krajów echa rewolucji i ruchów wolnościowych (np. rewolucja lipcowa we Francji, Wiosna Ludów). Wydarzenia z historii narodu – w szczególności powstanie listopadowe i styczniowe oraz popowstaniowe represje, utworzenie Królestwa Polskiego, powstanie Rzeczypospolitej Krakowskiej i jej okupacja przez Austriaków w latach 1836-1841 (w roku 1838 na świat przyszedł Jan Matejko), Rewolucja Krakowska (1846) – odbijały się szerokim echem po wszystkich

---

<sup>2</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 5-6.

<sup>3</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 8.

zaborach i oddziaływały na codzienne życie, rozmowy, wybory i zaangażowania Polaków. W takich okolicznościach i w takim otoczeniu dorastał Matejko.

Matejko urodził się w Wolnym Mieście Krakowie podczas okupacji austriackiej. W Krakowie (posiadającym w 1843 roku ok. 43 tysiące mieszkańców) przebywali wówczas liczni emigranci i emisariusze polityczni i tu koncentrowały swoją działalność liczne stowarzyszenia i organizacje niepodległościowe. Pod wpływem ruchów konspiracyjnych w lutym 1846 roku wybuchło powstanie, a kilka dni wcześniej do Krakowa wkroczyły wojska austriackie pod dowództwem gen. Collina. Proklamowano Rząd Narodowy. Rewolucja Krakowska została jednak stłumiona po dziewięciu dniach walk, a miasto było okupowane przez wojska zaborców, dochodziło także do licznych rewizji i aresztowań. Konsekwencją powstania było wcielenie Wolnego Miasta Krakowa do państwa austriackiego. Gdy w okresie Wiosny Ludów w 1848 roku ruchy rewolucyjne nasiliły się w całej Europie, również w Krakowie rozpoczęto przygotowania do kolejnego powstania. W kwietniu tegoż roku doszło do starcia z wojskiem austriackim i bombardowania miasta. W tym samym czasie odbywały się walki o niepodległość na Węgrzech, a Kraków stał się istotnym punktem spotkań ochotników i miejscem przerzutu broni. Dwaj bracia Matejki – Edmund i Zygmunt – przedostali się na Węgry, aby wesprzeć tamtejszych bojowników o wolność narodu, co skończyło się tragiczną śmiercią Zygmunta i uwięzieniem drugiego z braci. Kolejną klęską Krakowa był pożar w roku 1850, w rezultacie którego spłonęła duża część budynków wokół Rynku Głównego i wiele domów na przedmieściach, w szczególności zniszczeniu uległy liczne zabytki, księgozbiory i pamiątki narodowe<sup>4</sup>.

Czas po Wiosnie Ludów stał się w Galicji okresem wzmożonego ucisku – od stycznia 1849 roku ogłoszono tu stan wojenny, urzędników i prawników polskich zastępowano austriackimi, nastąpiła germanizacja szkolnictwa średniego i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od roku 1850 do ok. 1860 wznoszono wokół Krakowa fortyfikacje. Pod wpływem klęski Austrii we Włoszech (1859) polityka wobec Polaków została złagodzona, udało się wówczas przywrócić częściowo język polski w uczelni i prawo wyboru na stanowiska rektora i dziekanów. Manifestacje patriotyczne odbywające się od 1860 r. w Warszawie pociągnęły za sobą działania Polaków w Galicji – w Krakowie odprawiano uroczyste nabożeństwa i procesje, łącząc je ze śpiewem pieśni *Boże coś Polskę* i *Z dymem pożarów* Kornela Ujejskiego, zamykano sklepy, ogłoszono żałobę narodową (kobiety nosiły czarne stroje, mężczyźni przywdziewali tradycyjny polski ubiór)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 31-37.

<sup>5</sup> Tamże, s. 61-67.

Gdy w 1863 r. wybuchło w Królestwie Polskim powstanie styczniowe, podjęto działania w celu wsparcia powstańców ochotnikami z Krakowa, a także finansami i bronią. Wśród poległych w bitwie o Miechów znalazł się też Stefan Giebułtowski, brat przyszłej małżonki Matejki i jego przyjaciel. Sam artysta ze względu na fizyczną słabość zrezygnował z bezpośredniego udziału w powstaniu, jednak wraz z J. Szujkim przewoził broń do oddziału Mariana Langiewicza stacjonującego w Goszczy, ofiarował także sporą kwotę na wyprawę ochotników krakowskich pod Miechów. W walkach uczestniczyli bezpośrednio bracia Jana – Kazimierz i Edmund. Od lutego 1864 r. do kwietnia 1865 r. trwał w Galicji stan oblężenia. Powstanie styczniowe ostatecznie zakończyło się klęską oraz zaostrzonymi represjami we wszystkich zaborach. W społeczeństwie polskim zapanował nastrój przygnębienia i utrata wiary w odzyskanie niepodległości na drodze walki zbrojnej. Pod wpływem tych doświadczeń zaczęto propagować rozwój kultury, oświaty, polskiego handlu i przemysłu, wpisując się w nurt pozytywizmu. Jednocześnie pojawiały się głosy krytykujące powstanie styczniowe oraz próby krakowskich historyków ustalenia przyczyn poniesionych przez naród klęsk i poszukiwania czynników, które doprowadziły do upadku Rzeczypospolitej<sup>6</sup>.



Il. 1 Jan Matejko, *Zakuwana Polska*, 1864, w zbiorach MNK, nr inw. MNK-MKCz XII-453, fot. Fracownia Fotograficzna MNK

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 61-67. U schyłku życia swego artysta doświadczył również powstawania partii (np. Galicyjska Partia Socjaldemokratyczna i Polska Partia Socjalistyczna, 1892) oraz dochodziły go głosy o manifestacjach i strajkach odbywających się w początku lat dziewięćdziesiątych XIX w. w sąsiednich zaborach. – Tamże, s. 67-70.

Warto podkreślić znaczący wpływ wskazanych powyżej okoliczności społeczno-politycznych, a przede wszystkim klęski powstania styczniowego na dzieła Matejki<sup>7</sup>. Jak zauważyła M. Przemeczka-Zielińska, początkowy entuzjazm malarza odnośnie do działań niepodległościowych opadł, gdy artysta dotarł do obozu powstańczego Langiewicza. Stracił wówczas ufność w zbrojne odzyskanie państwa. Matejko miał jasno określone plany co do tematyki historyczno-narodowej swoich dzieł, wyraźna jest jednak granica w ewolucji jego twórczości – do roku 1862 malował po prostu przeszłość Polski, natomiast po tej dacie, pod wpływem działalności krakowskich historyków i panujących w środowisku krakowskim nastrojów, coraz bardziej koncentrował się na poszukiwaniu przyczyn klęsk Rzeczypospolitej, budzeniu sumień i pouczaniu. Pod wpływem krytycznych uwag, że ukazuje dzieje kraju w negatywnym świetle, zaczął malować chwile narodowej chwały, przypominając momenty wielkich, acz niewykorzystywanych odpowiednio zwycięstw<sup>8</sup>.

Dla całościowego spojrzenia na sytuację polityczno-prawną Krakowa w XIX wieku konieczne jest również wskazanie podstawowych regulacji prawnych odnoszących się do terenów polskich pod zaborem austriackim, Wolnego Miasta Krakowa oraz autonomii Galicji. Z ziem zajętych przez Austrię w I rozbiórce powstało gubernium lwowskie (prowincja Galicja), w III rozbiórce – gubernium zachodniogalicyskie (z siedzibą w Krakowie), które zostały połączone w roku 1803. Austriackie prawo publiczne obowiązywało na tym obszarze do roku 1809 (kiedy od Galicji odłączono tereny Podlasia, Kielecczyny i Lubelszczyzny i przyłączono je do Księstwa Warszawskiego) i 1815 (utworzenie Wolnego Miasta Krakowa). Polskie prawo prywatne, w szczególności prawo cywilne, zachowało moc obowiązującą do chwili ukończenia prac kodyfikacyjnych w Austrii, na mocy patentu wydanego przez cesarza w roku 1775. Normy polskiego prawa przedrozbiorowego znajdowały zastosowanie także później, do spraw wszczętych przed wejściem w życie kodyfikacji, i wykładane były na uniwersytetach krakowskim i lwowskim. Wprowadzanie na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej porządków prawnych mocarstw zaborczych miało daleko idące konsekwencje, m.in. w zakresie systematyki oraz utrwalania rozwiązań przejętych z kodyfikacji napoleońskiej. Prawa tych państw w drugiej połowie XVIII w. dzieliły się na prawo sądowe (ustawy karne, cywilne i procesowe) oraz polityczne (obejmujące przepisy ustrojowe, administracyjne i porządkowe). W XIX w. wyróżniono prawo państwowe

---

<sup>7</sup> Do powstania styczniowego Matejko nawiązał w obrazie *Rok 1863 – Polonia* (1864). Jest to jego jedyne dzieło, w którym odnosi się do teraźniejszości. *Polonia* to alegoria, w której Polska jest niewinną ofiarą, zakuwaną w kajdany, katowaną przez rosyjskich oprawców.

<sup>8</sup> M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 67-70. F. Kopera zauważa nadto, że wyrazem uczuć Matejki, jego przygnębienia, obaw i pragnień związanych z powstaniem styczniowym był powstały w 1863 roku *Szkic do Murawiewa*, zainspirowany twórczością Artura Grottgera. – F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 243.

(dotyczące ich ustroju i funkcjonowania), wyodrębniła się gałąź prawa karnego, wprowadzono w prawie prywatnym systematykę rzymską, rozwijało się prawo pracy, ubezpieczeń społecznych, administracyjne i prawa regulujące obrót gospodarczy<sup>9</sup>.

Dokonując analizy źródeł prawa w Galicji w okresie zaborów należy w pierwszej kolejności podkreślić, że najszerszy zasięg miało prawo ziemskie, z uwagi na dominującą rolę stanu szlacheckiego. Oświecony absolutyzm panujący w Austrii uznawał wolę monarchy za jedyne źródło prawa, zatem praktyka sądowa i zwyczaj traciły swoje znaczenie. Jak podkreśla S. Grodziski, polskie prawo sądowe utrzymywało się jeszcze pewien czas po rozbiorach. Patent z 20 października 1772 r. zezwalał sędziom sądów miejskich, ziemskich i grodzkich (bez podkomorskich) orzekać na podstawie prawa polskiego (które wówczas nie było skodyfikowane). Natomiast patent z 2 grudnia 1775 r. pozwalał posługiwać się normami polskiego prawa do czasu zakończenia austriackich prac kodyfikacyjnych<sup>10</sup>.

W okresie 1772-1787 na terenach polskich włączonych do Austrii w zakresie prawa karnego co do zasady obowiązywało prawo polskie i patenty monarsze regulujące sprawy szczegółowe, np. zakaz pojedynków. Nie wprowadzono w Galicji *Constitutio Criminalis Theresiana* z 1768 r., obowiązującej w Austrii w czasie pierwszego zaboru. Natomiast we wszystkich austriackich krajach od 1787 r. obowiązywała *Józefina*, czyli powszechny kodeks karny wydany przez cesarza Józefa II. Uznano ją jednak za zbyt surową. Po trzecim rozbiorze, w 1796 r. na mocy patentu cesarza Franciszka II została wprowadzona Ustawa karna zachodniogalicyska, której zmodyfikowana wersja zastąpiła w 1803 r. tzw. Józefinę, jako austriacki kodeks karny, zwany *Franciscaną*. Regulacje procesowe początkowo opierały się na dawnych regulacjach polskich i normach pochodzących z *Theresiany*, w roku 1788 wprowadzono Powszechną Ordynację Sądową, następnie obowiązywały przepisy proceduralne zawarte w ustawie karnej zachodniogalicyskiej i kodeksie karnym austriackim<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> S. Grodziski, *Źródła prawa*, s. 182-183. Warto dodać, że okres przed Wiosną Ludów i zmianami ustrojowymi w monarchii austriackiej odznaczał się biernością galicyjskiego społeczeństwa, które straciło możliwość udziału w tworzeniu prawa. Początek monarchii konstytucyjnej oraz autonomii w Galicji przyniósł ze sobą zmiany polegające m.in. na możliwości rozwijania nauki oraz zagwarantowaniu współuczestnictwa w tworzeniu porządku prawnego. – M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 49.

<sup>10</sup> S. Grodziski, *Źródła prawa*, s. 175-177.

<sup>11</sup> Tamże, s. 177-178. Geneza Ustawy karnej zachodniogalicyskiej, jej analiza i ocena znaczenia dla historii prawa w Galicji została szerzej omówiona przez S. Grodziskiego i S. Salmonowicza. Wprowadzenie w życie ww. ustawy w feudalnej, nadal zacofanej Galicji, niewątpliwie świadczyło o postępie prawa, a jednocześnie o rozwoju austriackiej myśli kodyfikacyjnej. Z drugiej strony, ustawodawstwo narzucone przez zaborcę (zwłaszcza przepisy dotyczące procedury inkwizycyjnej i ostrych kar więzienia) postrzegane były negatywnie przez opinię polską. – Zob. S. Grodziski, S. Salmonowicz, *Ustawa karna*, s. 123-149.

Prawo cywilne po rozbiorach określały co do zasady dawne przepisy polskie – do czasu kodyfikacji. Stopniowo wprowadzane były przepisy austriackie dotyczące kolejno: prawa wekslowego (1775), opieki (1778), postępowania upadłościowego (1780), prawa małżeńskiego (1783), spadków beztestamentowych (1786). Trzeci rozbiór spowodował wzmoczenie centralizacyjnej działalności przez zaborcę i wprowadzanie na ziemiach polskich przepisów austriackich, czasem pozostających jeszcze w fazie projektu. Od 1797 r. procedurę cywilną regulowała Powszechna Ordynacja Sądowa dla prowincji zachodniogalicyskiej, której obowiązywanie rozciągnięto na Galicję Wschodnią w 1807 r., a w Krakowie wprowadzono ją w 1855 r. Posiłkowo moc obowiązującą miały nowele do Powszechnej Ordynacji Sądowej cesarza Józefa II z 1781 r., a na mocy przepisów przejściowych możliwe było stosowanie polskich zasad do sporów wszczętych przed 1 maja 1797 roku<sup>12</sup>.

Patentem z 13 lutego 1797 r. wprowadzono w Galicji Zachodniej kodeks cywilny (tzw. zachodniogalicyski), którego moc rozciągnięto na pozostały obszar Galicji na mocy patentu z 8 września 1797 r. Kodeks cywilny zachodniogalicyski stał się podstawą dla powszechnego kodeksu cywilnego z 1811 r. (ABGB), który był oparty na założeniach prawnonaturalnych, zasadach sprawiedliwości, powszechności, kompletności, równości, swobody umów i ochronie własności, zawierał jednak pewne relikty systemu feudalnego. Normy polskiego prawa były jednak posiłkowo stosowane w praktyce sądowej (zwłaszcza wiejskiej) przez pierwszą połowę XIX stulecia<sup>13</sup>.

Należy także poświęcić kilka słów uwagi ustrojowi i zmianom prawnym w Wolnym Mieście Krakowie. Zostało ono utworzone na Kongresie Wiedeńskim (na mocy traktatu dodatkowego z 3 maja 1815 r. i aktu generalnego z 9 czerwca 1815 r.) jako obszar niepodległy, wolny i neutralny, znajdujący się pod opieką trzech mocarstw zaborczych. Jego obszar obejmował Kraków, Chrzanów, Trzebinę i Nową Górę oraz około dwustu wsi. Istniało do 6 listopada 1846 roku, kiedy to (po Rewolucji Krakowskiej) patentem cesarza Ferdynanda zostało wcielone do Austrii, przy czym w okresie 1836-1841 znalazło się pod wspólną okupacją z uwagi na panujące w mieście nastroje niepodległościowe. W pierwszych

---

<sup>12</sup> S. Grodziski, *Źródła prawa*, s. 178-179.

<sup>13</sup> Tamże, s. 179-182. Do czasu rewolucji w 1848 r. monarcha w Austrii miał pełnię władzy ustawodawczej, a zatem normy prawne nie miały żadnej hierarchii, ich moc obowiązująca była jednakowa, niezależnie od nadanej im nazwy. Sposób publikowania aktów normatywnych był zależny od zwyczajów danego kraju czy prowincji (w Polsce przedrozbiorowej ustawy sejmowe były odczytywane na sejmikach relacyjnych i wpisywane do ksiąg grodzkich, drukowane egzemplarze konstytucji danego sejmku były pieczętowane i rozsyłane do poszczególnych ziem i województw, teksty ustaw drukowano też w *Volumina Legum*; natomiast po rozbiorach w odniesieniu do norm ustrojowych przyjęto praktykę obwieszczenia przełożonych na język polski tekstów w niedzielnym nabożeństwie bądź zebraniu gromadzkim). Pod koniec XVIII w. pojawiły się urzędowe drukowane zbiory ogólnoaustriackie i prowincjonalne. Kolejne zmiany w systemie prawa nastąpiły po 1848 r. i dalszych przeobrażeniach ustrojowych. – Tamże, s. 182-187.

latach istnienia obowiązywały w nim regulacje prawne przyjęte podczas Kongresu Wiedeńskiego, natomiast od 11 września 1818 r. Wolne Miasto uzyskało swoją konstytucję. Wsparcie udzielane przez mieszkańców miasta walczącym w powstaniu listopadowym spowodowało w 1833 roku ograniczenie kompetencji polskich władz<sup>14</sup>.

Zgodnie z postanowieniami konstytucji z 1818 r. w mieście panował ustrój republiki i zasada trójpodziału władz. Zgromadzenie (Izba) Reprezentantów było organem przedstawicielskim składającym się z 41 członków. Zgromadzenie miało kompetencje w zakresie stanowienia prawa (ustalanie budżetu, podatków) oraz wyboru sędziów i urzędników. Ważna jednak była jego rola jako forum debaty publicznej i miejsce wyrażania interesów. Kolejne modyfikacje konstytucji przyniosły m.in.: ograniczenie ilości osób mających prawa wyborcze, zmniejszenie składu Zgromadzenia oraz częstotliwości odbywania sesji, wprowadzenie wymogu akceptacji reprezentantów przez rezydentów<sup>15</sup>.

Władzę wykonawczą w Wolnym Mieście sprawował Senat składający się z dwunastu członków (po 1833 zmniejszono ich liczbę do dziewięciu osób) i prezesa Senatu. Senat reprezentował także miasto wobec państw opiekuńczych i zatwierdzał projekty przedkładanych Zgromadzeniu uchwał. Złożony był z dwóch wydziałów: Wydział Dochodów Publicznych oraz Skarbu i Wydział Spraw Wewnętrznych i Policji. Odrębną pozycję i duży zakres władzy zdobył prezes Senatu (dzięki Stanisławowi Wodzickiemu, który jako pierwszy zajmował to stanowisko). Licznym przeobrażeniom podlegała władza sądownicza w Wolnym Mieście (trójstopniowa). Prawo nominacji sędziów z biegiem lat uzyskał w całości Senat. Odrębność organizacyjną i ustrojową posiadała Milicja Wolnego Miasta, tzw. Komisja Włociańska oraz Uniwersytet, osobny status posiadał Kościół katolicki<sup>16</sup>.

Na prawo państwowe Wolnego Miasta Krakowa składały się wspomniane powyżej ustawy konstytucyjne, Statuty Organiczne odnoszące się do spraw wewnętrznych (wydawały je Mocarstwa Opiekuńcze w porozumieniu z władzami Miasta), prawa sejmowe pochodzące od Zgromadzenia Reprezentantów, uchwały i rozporządzenia wydawane przez Senat, organizacyjne i porządkowe uchwały wydawane przez organy cywilne i wojskowe. W zakresie prawa karnego podstawową regulacją był austriacki kodeks karny z 1803 r. wraz ze zmianami wprowadzonymi przez króla Fryderyka Augusta w 1810 r. (po przyłączeniu Krakowa do ziem Księstwa Warszawskiego). Prawo prywatne na terenie Rzeczypospolitej Krakowskiej obejmowało ustawodawstwo francuskie: prawo cywilne (1804), procedurę

---

<sup>14</sup> E. Kajdańska, *Z dziejów Wolnego Miasta*, s. 85-86.

<sup>15</sup> W. Pęksa, *Ustrój Wolnego Miasta*, s. 45.

<sup>16</sup> Tamże, s. 42-46.

cywilną (1806) i prawo handlowe (1807), jak również przepisy ustawy o hipotece (1822, 1838, 1844), ustawy o opiece (1826, 1844) i prawo górnicze (1844). W Wolnym Mieście Krakowie obowiązywały zatem zarówno przepisy austriackie, stare prawa zwyczajowe, Kodeks Napoleona, jak i akty uchwalone w XIX w. w Wolnym Mieście<sup>17</sup>.

Kolejnym etapem w sytuacji XIX-wiecznego Krakowa było utworzenie Galicji. Był to jeden z krajów koronnych, powstały w 1861 roku na mocy decyzji cesarza austriackiego. Decyzja ta została podyktowana zmianami wewnątrz państwa austriackiego – do 1860 r. panował w nim niepodzielnie cesarz, natomiast wskutek aktów prawnych z 20 października 1860 r. (Dyplom październikowy) i 26 lutego 1861 r. (Patent lutowy) państwo zostało przekształcone w kraj federalistyczny, składający się z krajów koronnych z własnymi sejmami krajowymi i określonym zakresem ustawodawstwa. Kolejna zmiana w postaci przekształcenia państwa habsburskiego w monarchię austro-węgierską w 1867 r. zasadniczo nie wpłynęła na system prawny Galicji. Natomiast same przemiany w monarchii habsburskiej miały swoją genezę w długim okresie rządów absolutystycznych, kiedy cesarz był najwyższą władzą i źródłem prawa w państwie. Zmiany ustrojowe polegające na przejściu od systemu absolutnego do monarchii konstytucyjnej związane były bezpośrednio z rewolucją 1848 roku oraz klęską wojsk austriackich w wojnie z Francją i Piemontem w 1859 r., które spowodowały osłabienie państwowych struktur. Przegrana w wojnie z Prusami w 1866 r. doprowadziła do tego, że monarchia habsburska straciła ostatecznie status mocarstwa niemieckiego i przekształciła się w 1867 r. w państwo dualistyczne, tzw. Austro-Węgry<sup>18</sup>.

Władza legislacyjna na mocy Patentu lutowego dzieliła się na państwową i krajową. W skład Rady Państwa wchodziła Izba Panów (w jej skład wchodziły osoby mianowane przez cesarza bądź mające ustawowo zagwarantowane miejsce) i Izba Poselska (tworzyli ją posłowie sejmów krajowych). Rada Państwa uchwalała budżet i zajmowała się działalnością ustawodawczą. Autonomiczną władzę przyznano sejmowi krajowemu, którego organ wykonawczy stanowił Wydział Krajowy. Uprawnienia krajowych rządów (inaczej niż w pierwotnym dyplomie październikowym) zostały precyzyjnie określone, a rządowi wiedeńskiemu przysługiwało domniemanie kompetencji. Namiestnik, sprawujący władzę państwową, mianowany był przez cesarza, podobnie jak marszałek krajowy stojący jednocześnie na czele Sejmu Krajowego i Wydziału Krajowego. Sejmów krajowych w Austrii

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 40-41.

<sup>18</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 49-53, 56-58. Jak stwierdziła M. Pyter: „Na podstawie Konstytucji grudniowej ówczesna monarchia austriacka stawała się pierwszym w ówczesnej Europie liberalnym państwem prawa, gwarantującym konstytucyjne prawa i wolności obywatelskie”. – Tamże, s. 59. Biografię cesarza Franciszka Józefa, proklamowanego cesarzem Austrii w 1848 r., panującego do 1916 r., sporządził S. Grodziski – Zob. S. Grodziski, *Franciszek Józef I*.

funkcjonowało dziewiętnaście, zaś po utworzeniu Austro-Węgier Sejm galicyjski znalazł się wśród siedemnastu sejmów tzw. Przedlitawii<sup>19</sup>.

W skład Galicji wchodziły obszary zaborów austriackich, w tym Lwów i Kraków. Utworzone w roku 1861 autonomiczne organy Galicji podlegały w całości nadzorowi i kontroli namiestnika cesarskiego (wyjątek stanowiły tylko sprawy wojskowe). Reprezentantami rządu byli starostowie powiatowi, którzy wraz z namiestnikami posiadali uprawnienia kontrolne względem władz samorządowych. Kompetencje władz krajowych (samorządowych) uzyskał Sejm Krajowy (do jego uprawnień należały m.in. kwestie kultury krajowej, takie jak utrzymanie budowli publicznych, zaplanowanie budżetu, gospodarka, rolnictwo i leśnictwo, regulacje prawne w zakresie potrzeb kraju, uzupełnianie niektórych ustaw ogólnopaństwowych, np. dotyczących oświaty, samorządu terytorialnego). Sejm Krajowy mógł wystąpić z wnioskiem do Rady Państwa, wnosząc o uregulowanie kwestii krajowych, które przekraczały zakres jego kompetencji. Sejm tworzyło 161, później 164 posłów, a system wyborczy został sformułowany w taki sposób, że czynne prawo wyborcze uzyskało ok. 10% mieszkańców, przede wszystkim ludność najzamożniejsza, z przewagą Polaków. Ustawy Sejmu Krajowego dla ważności wymagały jednak sankcji cesarskiej<sup>20</sup>.

Przepisy prawa wyborczego realizowały tzw. zasadę reprezentacji interesów (kryterium zawodowe) i uwzględniały cenzus majątkowy, co stanowiło poniekąd relikty stanowego ustroju. Galicyjski Sejm Krajowy obejmował sześć takich grup interesów. Dwie grupy włączone były w skład Sejmu na zasadzie wirylnej, były to: Kościół katolicki (arcybiskupi i biskupi) oraz nauka (rektorzy Uniwersytetów w Krakowie i Lwowie oraz Politechniki Lwowskiej, prezes krakowskiej Akademii Umiejętności). Pozostałe cztery grupy interesów zwane były kuriami albo klasami, gdyż znajdowały się w Sejmie w wyniku wyborów. Były to: wielka własność ziemska, izby przemysłowo-handlowe, kuria miast większych i reszta gmin. Kolejne lata aż do początku XX stulecia przebiegały pod znakiem walk o reformę ordynacji wyborczej, m.in. w zakresie zwiększenia reprezentacji miejskiej i niezamożnej ludności, czynnego prawa wyborczego dla kobiet<sup>21</sup>.

Sejm Krajowy galicyjski reprezentował głównie warstwę ziemiaństwa i sprzyjał konserwatywnym ugrupowaniom politycznym. Jakkolwiek Galicja, będąca krainą zacofaną i

---

<sup>19</sup> S. Grodziski, *Sejm Krajowy*, s. 199; M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 52-53, 55.

<sup>20</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 54-55. Więcej na temat organizacji i dorobku Sejmu Krajowego – zob. S. Grodziski, *Sejm Krajowy*. Nadto S. Grodziski w opracowaniu: S. Grodziski, *Sejm Krajowy galicyjski 1861-1914. Źródła* zebrał podstawy prawne funkcjonowania Sejmu Krajowego, informacje na temat posiedzeń i składu osobowego, treść adresów, wniosków, mów, protokołów i sprawozdań.

<sup>21</sup> S. Grodziski, *Sejm Krajowy*, s. 45-53, 63-71. Na temat ukraińskiego ruchu narodowego oraz nadużyć podczas wyborów do Sejmu galicyjskiego zob. H. Arkusza, *Problem nadużyć*, s. 211-228.

ubogą, nie miała większego znaczenia dla monarchii, to jednak jej Sejm zajmował mocną pozycję, podejmując próby rozszerzania swoich uprawnień. Znaczenie Sejmu Krajowego było duże, ponieważ jego rola nie sprowadzała się jedynie do realizacji interesów monarchii austriackiej, lecz służyła wyrażaniu potrzeb i dążeń galicyjskiej ludności. Polacy uzyskali możliwość prowadzenia legalnej działalności na rzecz zwiększania narodowej autonomii. Wprawdzie kwestie gospodarcze i skarbowe przysparzały Sejmowi Krajowemu niemałych trudności, jednak działania na rzecz rozwoju kultury, nauki i oświaty okazały się owocne<sup>22</sup>.

Organem wykonawczym był sześciuosobowy Wydział Krajowy reprezentujący Galicję wobec rządu centralnego. Jego zadania obejmowały nadto: realizację bieżących spraw, kierowanie pracami sejmu, kontrolę nad niższymi instytucjami samorządowymi. W Galicji był to samorząd powiatowy i gminny. Organy gmin wiejskich tworzyły: rada gminna (wiejska) oraz zwierzchność gminna (z wójtami i tzw. przysiężnymi). Samorząd miejski składał się z rad miejskich i magistratów (na czele z burmistrzem bądź – w Krakowie i Lwowie – prezydentem). Samorząd powiatowy obejmował: urząd starosty, radę powiatową i wydział powiatowy. Specyficznym organem (łączącym status organu samorządowego i rządowego) była Rada Szkolna Krajowa odpowiedzialna za system oświaty, z wyłączeniem szkolnictwa wyższego, mająca swoje odpowiedniki na poziomie powiatu i gminy<sup>23</sup>.

Okres monarchii austro-węgierskiej, oprócz wewnętrznego osłabienia państwa, przyniósł ze sobą kolejne trudności, które dotyczyły m.in. wzrostu roszczeń poszczególnych narodów i nierównomiernego stopnia rozwoju gospodarczego. Sytuacja ta stworzyła jednak okazję dla krajów koronnych do walki o zwiększenie autonomii. Ustawy z 1867 r. tworzące tzw. Konstytucję grudniową zapewniały poszczególnym krajom dość szeroki zakres autonomii, gwarantując także obywatelom ochronę ich praw i wolności. Dokonano też wówczas reorganizacji sądownictwa (utworzono m.in. Trybunał Państwa, Trybunał Administracyjny i Trybunał Stanu). W latach 1868-1873 dostrzec można w Galicji zwiększoną aktywność w walce o zwiększenie jej samodzielności i odrębności (czego wyrazem była Rezolucja galicyjska z 24 września 1868 roku). Wprowadzono język polski jako urzędowy w sejmie, sądach, policji i administracji oraz w szkolnictwie. Kraków i Lwów stały się ośrodkami rozwoju nauki i kultury<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> S. Grodziski, *Sejm Krajowy*, s. 7, 199-202.

<sup>23</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 55-56. Autorem jedynej monografii poświęconej galicyjskiemu Wydziałowi Krajowemu jest Marian Małecki. – Zob. M. Małecki, *Wydział Krajowy Sejmu Galicyjskiego*.

<sup>24</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 58-67. Jak stwierdziła M. Pyter, „Na podstawie Konstytucji grudniowej ówczesna monarchia austriacka stawiała się pierwszym w ówczesnej Europie liberalnym państwem prawa, gwarantującym konstytucyjne prawa i wolności obywatelskie” – Tamże, s. 59. Austriackie instytucje ustrojowe odegrały dużą rolę w rozwoju współczesnej koncepcji państwa prawa, a polskie trybunały służące ochronie prawa publicznego

Warto na koniec dodać kilka słów na temat obowiązującego wówczas prawa. W zakresie prawa karnego w państwie austriackim obowiązywał kodeks karny z 1803 r. wraz z zmianami, zastąpiony następnie kodeksem z 1852 r., który również podlegał licznym nowelizacjom (np. zniesienie kary chłosty, trzymania w więzach i kajdan z 1867 r.), a obowiązywał w Galicji do 1932 r. W latach 1853 i 1873 wprowadzono nowe kodeksy postępowania karnego, dostosowujące normy proceduralne do zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej (jak chociażby zwiększenie swobód politycznych). Procedura karna z 1873 r. w byłym zaborze austriackim obowiązywała do roku 1929, kiedy wydano polski kodeks postępowania karnego<sup>25</sup>.

Od roku 1852 rozciągnięto obowiązywanie austriackiego kodeksu cywilnego (*Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch* – ABGB z 1811 r.) na włączone do Austrii tereny Wolnego Miasta Krakowa. Uwłaszczenie i przemiany gospodarcze przyniosły ze sobą liczne ustawy szczegółowe, m.in. prawo o spółkach, prawo przemysłowe, prawo pracy i ubezpieczeń społecznych, prawo na dobrach materialnych. Od 1871 r. obowiązywała na terenie Galicji ustawa hipoteczna, w 1898 r. wprowadzono izby przemysłowo-handlowe, natomiast opór właścicieli wielkich posiadłości ziemskich spowodował, że nie weszła w życie austriacka ustawa o izbach rolniczych (1902). Procedura cywilna regulowana była na mocy powszechnej ustawy sądowej pochodzącej z 1796 r. oraz licznych ustaw szczegółowych, które obowiązywały do czasu wprowadzenia nowoczesnego kodeksu postępowania cywilnego z roku 1895, opartego na zasadach jawności, ustności, dyspozycyjności, swobodnej ocenie dowodów (zastąpionego w 1930 r. kodeksem postępowania cywilnego)<sup>26</sup>.

### **Atmosfera XIX-wiecznego Krakowa**

Okoliczności historyczne i sytuacja polityczno-społeczna w XIX-wiecznym Krakowie przekładały się na panujące w mieście nastroje. Atmosferę miasta tworzyły niepodległościowe zrywy, obecność organizacji konspiracyjnych i emisariuszy, pragnienie odzyskania wolności przenikające się z nowymi prądami pozytywizmu. Stosunkowo duża autonomia Rzeczypospolitej Krakowskiej sprzyjała pielęgnowaniu tradycji narodowych i przybywaniu Polaków z innych zaborów. Wawel, gdzie zostały złożone szczątki księcia Poniatowskiego i Kościuszki, stał się celem pielgrzymek i przyjął rolę narodowego

---

wywodzą się z ww. austriackich trzech Trybunałów: Stanu, Państwa i Administracyjnego. – Zob. A. Dziadzio, *Monarchia konstytucyjna*, s. 39-45. Autor opisał drogę monarchii austriackiej do państwa prawnego i wpływ tej koncepcji na kształtowanie się konstytucyjnego ustroju państwa. – Zob. Tenże, *Koncepcja państwa*, s. 193-200.

<sup>25</sup> M. Pyter, *Oswald Balzer*, s. 67.

<sup>26</sup> Tamże, s. 67.

sanktuarium. Kolejne powstania przypominały o wciąż zachowanej polskiej tożsamości, a doświadczenia represji i emigracji wzmacniały romantyczne przekonanie o dziejowej misji narodu. Rozpowszechniała się mesjanistyczna ideologia, uznająca cierpienie za konieczny warunek odzyskania przez Rzeczpospolitą niepodległego bytu. Ojczyznę traktowano jako *sacrum*, a sztukę uznano za szczególną formę celebracji<sup>27</sup>.

Klęska powstania krakowskiego i styczniowego przyniosła poważne zmiany – likwidacja Rzeczypospolitej Krakowskiej, obecność Austriaków na Wawelu, stopniowy kres romantyzmu i odejście w przeszłość napoleońskiej legendy zmieniły perspektywę wielu Polaków. Większą uwagę skierowano na dyskusje na temat uwłaszczenia, wizji wsi, konieczności edukacji warstw chłopskich i wzmocnienia ich więzi z narodem. W szczególności ideał pracy wewnętrznej i rozsądku głosił J. Szujski, dopatrujący się przyczyn upadku kraju w jego własnych winach. Kiedy nie powiodła się walka orężem, próbowano wykorzystać autonomię Galicji dla ocalenia tożsamości narodowej. Tylko w takim otoczeniu mógł rozwijać się historyzm, obrazy Matejki malowane „ku pokrzepieniu serc”, traktowane jako służba wobec narodu i jego „sumienie”, wzbudzające wiarę w odrodzenie państwa<sup>28</sup>.

Wiek XIX dla Galicji to także czas rewolucji, procesu uwłaszczenia i przemian stanowych. W organizację powstań narodowych zaangażowana była szlachta i mieszczaństwo, podejmowano działania w celu wciągnięcia do udziału w walkach warstw chłopskich i magnaterii. Jednocześnie rozwijała się już gospodarka wielkokapitalistyczna, wzrastała liczebnie klasa robotnicza. Kraków w latach 1848-1869 stał się miejscem walki pomiędzy arystokracją i postępowym mieszczaństwem. Ostatecznie, druga połowa wieku upłynęła pod znakiem dominacji obozu konserwatystów. Przedstawicielami krakowskich konserwatystów byli wspomniani twórcy szkoły historycznej: Józef Szujski, Stanisław Tarnowski, Stanisław Koźmian i Ludwik Wodzicki, od pamfletu *Teka Stańczyka* (1869) nazywani „Stańczykami”. Sprzeciwiając się zbrojnej walce o niepodległość, przyjęli postawę ugodową i propagowali współpracę z Austrią. Stańczycy opierali się w swych przekonaniach na narodowej tradycji, współtworzyli polityczne i intelektualne elity kraju, a głosząc patriotyczne hasła, uznawali konieczność budowania nowej świadomości polityczno-prawnej społeczeństwa i kultury ekonomicznej. Podnosiły się głosy opozycyjne, iż przeszkodą w

---

<sup>27</sup> B. Kokoska, *Dzieje sztuki*, s. 281-282.

<sup>28</sup> Tamże, s. 286; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, P. Krasny, M. Walczak, *Sztuka Polski*, s. 128-129.

działaniach zmierzających do odbudowania państwa polskiego było utrzymywanie warstw uboższych w zacofaniu i interesy klasowe szlachty i bogatego ziemiaństwa<sup>29</sup>.

Analizując nastroje panujące w Krakowie za życia Matejki, H. Nelken-Morawska stwierdziła, iż Matejko w swoich poglądach społeczno-politycznych został w pewien sposób odosobniony – opowiadał się wprawdzie za postępem, lecz mieszczaństwo krakowskie zmierzało wówczas w kierunku wyznaczonym przez obóz konserwatywny: „Trudno wymagać, aby artysta, który żył przeszłością i z jej punktu widzenia patrzył na sprawy współczesne, mógł dostrzec, że nową siłą społeczną zdolną zmienić bieg dziejów – będzie proletariatus. Żył w Galicji, gdzie zacofanie gospodarcze ciągle jeszcze ograniczało główny konflikt społeczny do feudalnego problemu: dwór i wieś. W Kongresówce rozwinięty kapitalizm przesunął już ten konflikt na problem: burżuazja i proletariatus. [...] Matejko był artystą i mieszczańcem, który nie bardzo rozumiał układ współczesnych mu sił społecznych i politycznych, ale orientował się w ogólnym podziale na obóz postępu i obóz wsteczniactwa”<sup>30</sup>.

Na wyjątkową rolę Krakowa w życiu malarza zwrócili także Jacek Purchla i Maria Szypowska, podkreślając organiczny związek Matejki z rodzinnym miastem. Purchla dokonał swoistej periodyzacji dziejów Krakowa, łącząc poszczególne etapy jego istnienia z ewolucją twórczości artysty. Wskazał on, iż w okresie 1815-1846 zrodził się mit miasta romantycznego, miejsca świętego, stanowiącego symbol polskości i utraconej niepodległości. Jako dawna stolica, owiana legendą królów i postaci takich jak Kościuszko i książę Józef, stał się teraz Kraków stolicą duchową. Roilo się w nim od spiskowców i zewsząd dochodziły echa powstańczych przygotowań. Zmiany nastąpiły w 1846 roku (Jan miał wówczas osiem lat), gdy zlikwidowano Wolne Miasto. Rozwój wypadków prowadził do kolejnych represji, umieszczenia w mieście wojska austriackiego, bombardowania, germanizacji i rozkładu życia gospodarczego. Kraków w latach pięćdziesiątych XIX w. zyskał miano „miasta grobowego”, a ratunkiem dla młodego Matejki była wówczas patriotyczna atmosfera rodzinnego domu, ofiarności bliskich walczących w czasie Wiosny Ludów i możliwość przeglądania i kopiowania ilustracji z dostarczanych przez brata Franciszka ksiąg historycznych<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 14; H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 5-11, 31.

<sup>30</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 23. W tym miejscu warto przytoczyć uwagi poczynione przez W. Okonia, który podkreślił, że twórczość polskiego malarza niejednokrotnie traktowana była przedmiotowo i wykorzystywana w ideologicznych i politycznych konfliktach. Zauważył on również, iż Matejko nie przynależał do żadnego z krakowskich politycznych ugrupowań, chociaż czerpał z dorobku konserwatywnych Stańczyków, zwłaszcza na płaszczyźnie historycznej. – W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 75.

<sup>31</sup> J. Purchla, *Kraków Matejki*, s. 11-12; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 16-25.

Ten okres w dziejach Krakowa przyniósł ze sobą prowincjonalizację miasta<sup>32</sup>, utrwalenie feudalnych zaszczości, a jednocześnie wzmocnił w mieszkańcach poczucie odrębności i spowodował swoisty zwrot ku przeszłości. Kult czasów minionych przyczynił się do rozwoju starożytnictwa (w tym aspekcie na rozwój Matejki wpłynęli w szczególności Władysław Łuszczkiewicz i Józef Muczkowski), nauk historycznych i archeologicznych, badań prowadzonych w oparciu o specjalistyczną, fachową wiedzę. Wprawdzie środowisko artystyczne w Krakowie nie było zbyt rozwinięte, a w kształceniu adeptów Szkoły Sztuk Pięknych brakowało dostępu do wielkich dzieł czy choćby reprodukcji, lecz w kolejnych latach sytuacja stopniowo poprawiała się dzięki zabiegom Łuszczkiewicza (wypraszać uczniów możliwość zwiedzania prywatnych kolekcji arystokratów) i tworzeniu instytucji typu Muzeum Narodowe. Taki stan rzeczy wpłynął także na postawę Matejki podczas wyjazdu na pierwsze zagraniczne stypendium. Polski malarz, jakkolwiek narzekający na poziom akademii monachijskiej i tęskniący za Krakowem, w obliczu ujrzanych wówczas wielkich dzieł światowej sztuki doświadczył obaw i niepewności<sup>33</sup>.

Trzeci etap przemian Krakowa – według J. Purchli – przypadł na czas powrotu Matejki z Monachium. Klęska powstania styczniowego, a następnie próba uzyskania jak największej autonomii w Galicji wpłynęły na postrzeganie aktualnej sytuacji miasta przez jego mieszkańców. Dostrzeżono szansę związaną z utworzeniem nowoczesnego samorządu i powstawaniem nowych instytucji oraz związaną z tym odpowiedzialność Galicji względem pozostałych terenów zaborczych. Kraków zdominowany został przez stronnictwo Stańczyków, jednocześnie przeniesiono tu z Paryża główną siedzibę stronnictwa zgromadzonego wokół księcia Władysława Czartoryskiego. Rozwojowi miasta sprzyjał program pierwszego prezydenta – Józefa Dietla. Okres prezydentury Dietla i następnie Mikołaja Zyblikiewicza stanowił świadomą próbę podniesienia Krakowa z upadku w oparciu o dziedzictwo przeszłości i przypadł na lata dojrzałej twórczości Matejki<sup>34</sup>.

Rodzinne miasto malarza, opanowane przez program konserwatystów i odradzającą się kulturę neosarmacką, stało się ośrodkiem dominacji historyczno-politycznej grupy

---

<sup>32</sup> Wcielenie Krakowa do Austrii przyniosło ze sobą ograniczanie jego ekspansji i zamierzone sprowadzenie go do rangi prowincjonalnego miasteczka, m.in. poprzez utrudnianie budowy sieci połączeń komunikacyjnych i działania zmierzające do przekształcenia dawnej stolicy Polski w twierdzę austriacką. Dopiero w latach sześćdziesiątych pojawiają się pierwsze symptomy przekształcania Krakowa w nowoczesne miasto, a później także próby świadomego kształtowania przestrzeni publicznej w oparciu o narodowy styl i renowację zabytków. Kwestia prac restauracyjnych od początku budziła zainteresowanie Jana Matejki, wielkiego miłośnika zabytkowych zabudowań i prowadziła do wielu konfliktów i kontrowersji, np. w przypadku decyzji władz o zburzeniu klasztornych i szpitalnych budynków kościoła Św. Ducha. – K. Kos, *Rodzime inspiracje*, s. 51-53.

<sup>33</sup> Jan Matejko. *Mistrz malarstwa*, s. 41; J. Purchla, *Kraków Matejki*, s. 12-13; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 33-34, 48-51.

<sup>34</sup> J. Purchla, *Kraków Matejki*, s. 13-14.

szlacheckiej. Rozwojowi Krakowa towarzyszyło wówczas odejście od mieszczańsko-liberalnych poglądów, szukanie oparcia w szlacheckiej tradycji i starych wartościach, kult dziedzictwa kulturowego i poczucie misji dziejowej, przejawiające się chociażby w organizowaniu uroczystości poświęconych rocznicom wielkich wydarzeń historycznych. W tym kontekście Matejko odnalazł się jako spadkobierca minionych dziejów Rzeczypospolitej i swoisty *interrex* w czasach utraty niepodległości. Jego działalność artystyczna wpisała się w ów „renesans”, ożywienie polskiej nauki i kultury. Ten etap w życiu Krakowa dobiegnie końca wraz z odejściem Mikołaja Zyblikiewicza na stanowisko marszałka krajowego do Lwowa. Ostatnie lata Matejki (1884-1893, kiedy prezydentem został Feliks Szlachtowski) przypadły już na czas rozwoju kapitalizmu, wzmocnienia pozycji mieszczaństwa i szybkiego unowocześnienia miasta, czemu towarzyszyło swoiste „zamknięcie się” malarza w świecie własnej pracowni i szkoły, trwanie przy ideałach malarstwa, którym poświęcił całe życie<sup>35</sup>.

\* \* \*

W ciągu swego życia Matejko doświadczył przeobrażeń politycznych, prawnych i społecznych rodzimego miasta, z czego najbardziej dotkliwą była świadomość dokonanych zaborów oraz klęski powstańcze i związane z nimi represje, a źródłem nadziei – niepodległościowe dążenia narodu i szansa na zwiększenie autonomii Galicji. Zjawiska takie jak zmiany w ustroju monarchii austriackiej czy proces kodyfikacji stanowiły istotny składnik XIX-wiecznych przemian, wpływający także na świadomość Polaków, iż jeśli pragnienie odzyskania wolności się ziści, to odrodzone państwo nie będzie już takie samo jak przed zaborami, że będzie musiało przybrać inny kształt.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż Matejko – jako obywatel znany, mocno zaangażowany w życie kulturalne Krakowa, walczący o ochronę zabytków, pełniący funkcję dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, zdobywający uznanie (aczkolwiek jednocześnie krytykowany) wśród rodaków i za granicą (reprezentując dział austriacki malarstwa) czy wyťažający siły, aby zdobyć rządowe środki na wyjazd na światową wystawę – miał kontakt z ówczesnymi władzami miasta i innymi znaczącymi osobistościami. Stąd też pewnie bardziej niż przeciętny obywatel doświadczał na własnej skórze skutków obowiązującego systemu, z większą świadomością i zrozumieniem podchodząc do ówczesnej sytuacji narodu.

Przypatrując się ewolucji twórczości Jana Matejki dokonującej się na tle przemian społeczności i miasta, w którym żył, można dostrzec, że kontakt z tradycją, zabytkami i

---

<sup>35</sup> M. Przemiecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 10-11; J. Purchla, *Kraków Matejki*, s. 14-17.

patriotyczną atmosferą Krakowa wpływał na kształtowanie jego wyobraźni i poczucie narodowej misji<sup>36</sup>. W tym kontekście nie wydają się przesadą twierdzenia Ludomiła Czerniejewskiego, iż geniusz Matejki zrodził się z bólu narodu i niesłychanej miłości ojczyzny, że jego gorączkowa twórczość i toczące się w sercu burze owocowały obrazami dramatycznymi, a głębokie poczucie smutku i tragizmu sytuacji znalazło ujście w poszukiwaniu genezy upadku kraju i dróg odrodzenia, dróg ratunku<sup>37</sup>.

Świadomość niepospolitego talentu i poczucie misji (powołania) wpisane były w kontekst kraju rozdartego zaborami, atmosferę walk narodowowyzwoleńczych, Krakowa pełnego pomników dawnej chwały Rzeczypospolitej. Z biegiem lat znajdowały one coraz pełniejsze odzwierciedlenie w treści malowanych przez Matejkę obrazów. Jego zdolności i gorące umiłowanie ojczyzny padły na podatny grunt. Artysta uznał, że jego orężem walki o niepodległość jest sztuka, a jego dzieła mają moc podnoszenia państwa z upadku.

---

<sup>36</sup> A. Zeńczak, *W kręgu historyzmu*, s. 146. Nie bez znaczenia dla twórczości wielkiego malarza było dziedzictwo prawne miasta, w którym wychował się i tworzył – bogactwo i różnorodność zabytków archeologicznoprawnych. W tym kontekście zob. także M. Małecki, *Cracow's Legal Heritage*, s. 162-169.

<sup>37</sup> L. Czerniewski, *Jan Matejko*, s. 14-22.

## 2. Z biografii krakowskiego malarza...

Jan Alojzy Matejko urodził się w 1838 roku (prawdopodobnie 24 czerwca), jako dziewiąte (spośród jedenaściorga) dzieci Franciszka Ksawerego Matejki (1793-1860) i Joanny Karoliny z domu Rossberg (1802-1845). Rodzice Jana Matejki pobrali się w 1826 roku, a zamieszkali przy ulicy Floriańskiej 41. Ojciec Jana był z pochodzenia Czechem, wyznania katolickiego, nauczycielem muzyki. Wywodził się podobno z czeskich chłopów, choć inne źródła wplatają w rodzinne koligacje baronów i burmistrzów. Prowadził pensję, uczył gry na fortepianie na stancjach i w domach prywatnych, grał także w czasie nabożeństw kościelnych. Matka artysty, wyznania ewangelickiego, była córką rzemieślnika (majstra siodlarskiego przybyłego z Saksonii, który w poczet krakowskich obywateli został wpisany w roku 1785). Joanna Rossberg zmarła w 1845 r., a po jej śmierci opiekę nad dziećmi przejęła jej siostra Katarzyna z Rossbergów Zamojska<sup>38</sup>.



Il. 2 Jan Matejko, *Autoportret Jana Matejki*, 1867, w zbiorach MNW, nr inw. Min.589, fot. Piotr Ligier

Dzieciństwo i młodość Jana Matejki upłynęły w atmosferze patriotyzmu, idei niepodległościowych i postępowych. Jakkolwiek pochodzenie malarza nie było rdzennie polskie, wychowanie i otoczenie oraz panujące w domu przekonania wpłynęły na ukształtowanie osobowości potomstwa Franciszka i Joanny w duchu miłości do polskiej ziemi i tradycji. Życie malarza naznaczyła wczesna śmierć matki i trzynastoletniej siostry w roku 1845, kiedy Jan miał siedem lat. Na klimat rodzinnego domu oddziaływała wówczas mocniej postawa ojca – pracowitego, surowego i wymagającego, znanego z oszczędności, troszczącego się także o czas spędzany z dziećmi na spacerach i przy muzyce. Na edukację i charakter Jana wpłynęła postawa starszego brata Franciszka (historyka), który wraz z ciotką Katarzyną Zamojską przyczynił się do posłania Jana do SSP – czemu początkowo przeciwny był ojciec, uznający zawód malarza za zajęcie niedające możliwości utrzymania rodziny<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Jan Matejko. *Mistrz malarstwa*, s. 6-8; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 5-6; M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 12-20; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 7.

<sup>39</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 5-7; H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 11-12, 31; M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 23-26.

Lata 1847-1848 Jan spędził w Szkole św. Barbary, w której jednak nie poczynił postępów. Poduczony w czasie wakacji przez brata, dostał się w roku 1848 do Gimnazjum św. Anny. W tym czasie doświadczył także atmosfery walki o niepodległość i kolejnej rodzinnej tragedii – jego bracia Zygmunt i Edmund uczestniczyli w powstaniu węgierskim i podczas walk Zygmunt zginął, a Edmund został później aresztowany przez władze austriackie i po ucieczce z konwoju emigrował do Francji. Edukację w szkole średniej Jan zakończył w 1851 r., nie uzyskawszy promocji do czwartej klasy. Za namową starszego brata i Katarzyny Zamojskiej Franciszek Matejko zgodził się posłać syna do SSP, której dyrektorem był wtedy Wojciech Korneli Stattler<sup>40</sup>.

W szkole tej Matejko uczył się od roku 1851/1852 do 1858 przede wszystkim pod okiem Stattlera i Władysława Łuszczkiewicza. Uczęszczał na wykłady z perspektywy, anatomii, estetyki, wykonywał rysunkowe i olejne studia martwej natury, gipsowych odlewów i akty. Wśród jego szkolnych kolegów znaleźli się m.in. Florian Cynk, Artur Grottger, Izydor Jabłoński, Andrzej Grabowski, Aleksander Kotsis i Aleksander Gryglewski oraz rzeźbiarze Parys Filippi i Walery Gadomski. W szkole panował duch typowo akademicki. Łuszczkiewicz oprowadzał uczniów po krakowskich zabytkach i prywatnych galeriach arystokratów. Publiczne wystawy organizowało TPSP od 1854 roku<sup>41</sup>.

Jan, który już najmłodszych lat cechował się wielką pasją w rysunkach i malowaniu, także w SSP odznaczał się wyjątkową pilnością, pracowitością i ambicją, ale także figlarnością, lubił też szkicować karykatury. Lata spędzone w szkole pozwoliły mu wypracować podstawowe umiejętności malarskie, dały warsztat malarski i pozwoliły zyskać biegłość w rysunku – ale też umocniło się w nim przekonanie o jego powołaniu do malarstwa i o traktowaniu sztuki jako służby ojczyźnie. Pierwsze szkolne prace Matejki cechowały się dokładnym wykończeniem i swoistą niepewnością, w przeciwieństwie do rysunków sporządzanych w domu czy w czasie wakacji. Podobnie jak innym uczniom, także i młodemu Matejce za czasów nauki doskwierała bieda, lecz nie opuszczał ich humor i skłonność do żartów. Środki na płótna i przybory malarskie czasem otrzymywał od brata i ojca, ale szybko zaczął sobie dorabiać. Niepewne są przyczyny zatargu Jana z profesorem Stattlerem w 1856 roku, który zakończył się opuszczeniem przez ucznia szkoły na pewien czas<sup>42</sup>.

Talent Matejki szedł w parze z wielką pracowitością i pasją. Jan w każdej wolnej chwili uzupełniał „Skarbczyk” – szkicownik pełen rysunków pieczęci, klasztornych i

---

<sup>40</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 26-30; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 7-10.

<sup>41</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 11- 16; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 7-10.

<sup>42</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 6-8; M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 40-43, 49-51.

kościelnych zabytków, miniatur przerysowywanych z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Z zapalem szkicował zabytki Wiśnicza, zamki Odrzykonja i Tęczyna, studiował nagrobki z katedry wawelskiej i ołtarz Wita Stwosza. Miał też dostęp do zbiorów bibliotecznych – dawnych kronik, herbarzy, starych druków. Zyskiwał nie tylko głęboką znajomość historii, lecz także niezliczone wzory ubiorów, broni, zbroi i sprzętów, wzbogacał Skarbczyk również o wizerunki książąt i królów widniejące na starych monetach i pieczęciach oraz o znaki cechowe i herby. Pomysły zbierane od młodości w tym szkicowniku staną się w późniejszych latach źródłem inspiracji i punktem wyjścia dla wielkich obrazów historycznych<sup>43</sup>.

Wyjątkowe miejsce w życiu Jana zajmowały rody Giebułtowskich i Serafińskich. Relacje te zapoczątkowane zostały przez ojca, który udzielał lekcji muzyki uczniom zamieszkującym stancję prowadzoną przez matkę przyszłej żony artysty, Paulinę Giebułtowską. Paulina i Antoni Giebułtowski mieli czworo dzieci: Stanisława, Stefana, Teodorę i Joannę. Bliską relację nawiązał Jan przede wszystkim z księdzem Stanisławem Giebułtowskim. Obie rodziny otoczyły Jana wyjątkową troskliwością i darzyły go sympatią, zapraszając częstokroć do Wiśnicza i Bochni na święta i wakacje. Dzięki nim młody malarz doświadczył klimatu polskiej szlacheckiej tradycji, wiernie pielęgnowanej w obu rodach, a w kolejnych latach rozpoczął starania o rękę panny Teodory Giebułtowskiej<sup>44</sup>.

W roku 1853 powstał pierwszy obraz historyczny Jana Matejki (pt. *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski*), który początkującemu artyście udało się sprzedać. Pod koniec pobytu w SSP Jan zaczął wyróżniać się na tle pozostałych uczniów, a prace doczekały się pochlebnej wzmianki w „Czasie” od krytyka Lucjana Siemieńskiego. Kończąc naukę, młody artysta uzyskał stypendium rządowe na wyjazd za granicę. W 1858 r. Jan wyjechał do Monachium, gdzie studiował po kierunku profesora Hermana Anschütza, w listopadzie 1859 r. udało mu się uzyskać zwolnienie ze służby wojskowej, a w 1860 r. spędził dwa miesiące jako stypendysta w Wiedniu, który opuścił przed czasem z powodu nieporozumienia z profesorem Christianem Rubenem. Po powrocie do Krakowa i śmierci ojca opuścił dom przy ulicy Floriańskiej i wynajął pracownię wspólnie z Florianem Cynkiem w domu Jana Fischera, a następnie przeprowadził się na ulicę Krupniczą, gdzie mieszkał do 1873 roku. Początki kariery były dla artysty trudne, bowiem borykał się z biedą i

---

<sup>43</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 5-7; H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 11- 16; J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 9-14.

<sup>44</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 34; M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 47-49, 58-61.

nieregularnymi dochodami. Kolejne lata upływały pod znakiem powstania styczniowego oraz w atmosferze pierwszych poważnych sukcesów młodego malarza<sup>45</sup>.

Poprawa sytuacji finansowej i docenienie w świecie artystycznym młodego Matejki pozwoliły malarzowi na spełnienie osobistych pragnień – Jan oświadczył się Teodorze Giebułtowskiej, pannie urodziwej i postawnej, lecz jednocześnie kapryśnej i początkowo niezbyt przychylniej niskiemu, chudemu, starszemu od niej artyście. Ślub młodej pary odbył się 21 listopada 1864 roku w kaplicy kościoła Ojców Karmelitów na Piasku. W uroczystości wzięli udział członkowie najbliższej rodziny, błogosławieństwa nowożeńcom udzielił ksiądz Stanisław Giebułtowski. Matejko sam zaprojektował strój dla siebie, panny młodej i gości. Namalował też portret żony w sukni ślubnej i rysy małżonki nadawał później wielu kobietom na swoich historycznych obrazach. W małżeństwie Jana i Teodory chwile szczęścia i pogodnej miłości przeplatały się z okresami gwałtownych burz. Trudny charakter małżonki, jej rozrzutność i wielkopańskie aspiracje prowadziły do częstszych konfliktów i dawały się artyście coraz mocniej we znaki, podobnie jak jej pogłębiająca się choroba psychiczna. Problemy małżeńskie wiązały się również z trudnościami finansowymi (dochody artysty były nieregularne) i przyniosły osłabienie relacji z dawnymi kolegami. Pomimo trudnej relacji Matejkowie doczekali się pięciorga dzieci: Tadeusza, Heleny, Beaty, Jerzego oraz Reginy<sup>46</sup>.



Il. 3 Jan Matejko, *Portret żony artysty Teodory z Giebułtowskich*, 1879, w zbiorach MNW, nr inw. MP 436, fot. Piotr Ligier

Il. 4 Jan Matejko, *Portret trojga dzieci artysty: Tadeusza, Heleny i Beaty*, 1870, w zbiorach MNW, nr inw. MP 565, fot. Piotr Ligier

<sup>45</sup> M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 53-58, 70; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 7-10.

<sup>46</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 10-11; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 16-19, 49-50; J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 26-28.

Dojrzałe lata twórczości artystycznej Jana Matejki wiązały się przede wszystkim z malowaniem wielkich obrazów historycznych i wielu pomniejszych portretów, szkiców itp., a także wykonywaniem rysunków polichromii do Kościoła Mariackiego. Zagraniczne podróże i sukcesy na arenie europejskiej przeplatały się z okresami nasilenia psychicznych problemów żony oraz postępującej choroby samego Matejki (wrzody żołądka). W latach siedemdziesiątych artysta odkupił od rodzeństwa kamienicę rodzinną przy ulicy Floriańskiej, gdzie urządził luksusowe mieszkanie dla rodziny i pracownię malarską, później nabył także dworek we wsi Krzesławice, stanowiący letnią rezydencję.

W okresie tym Matejko był doceniany wśród rodaków, o czym świadczą składki na zakup jego obrazów oraz organizowane na jego cześć uroczystości – np. wręczenie Janowi berła przez władze Krakowa w 1878 roku (miało ono symbolizować jego panowanie w polskiej sztuce), nadanie tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz jubileusz 25-lecia pracy malarza (1883) połączony z obchodami 200-lecia wspaniałego wiedeńskiego zwycięstwa Jana III Sobieskiego. Kiedy Matejko odmówił propozycji objęcia dobrze płatnej funkcji dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, zaoferowano mu stanowisko dyrektora krakowskiej SSP<sup>47</sup>.

Funkcję tę pełnił Matejko przez dwadzieścia lat – mianowany 30 sierpnia 1873 roku przez cesarza Franciszka Józefa pełnił obowiązki dyrektora Szkoły do dnia swojej śmierci. Grono profesorskie tworzyli dawni wykładowcy Jana (W. Łuszczkiewicz, J. Kremer) oraz jego koledzy z lat szkolnych (Jabłoński i Gryglewski oraz F. Cynk, M. Guyski, W. Gadomski). Szkoła została wyodrębniona z Instytutu Technicznego, nie miała jednak swojej placówki i zajęcia odbywały się w wynajętych lokalach. Matejko podjął starania o wybudowanie nowego gmachu, który został wzniesiony przez miasto z funduszu krajowego, jednak był on od początku zbyt mały i zaciemniony. Szkoła składała się z trzech oddziałów: rysunku, malarstwa oraz – prowadzonego przez Matejkę – oddziału malarstwa historycznego (kompozycyjnego bądź akademickiego). Jan malował wtedy obrazy w przeznaczonych dla niego pracowni. Dwukrotnie w ciągu roku akademickiego dokonywał przeglądu prac uczniów, w towarzystwie pracujących w szkole profesorów<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Jan Matejko. *Mistrz malarstwa*, s. 11-13; M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 82, 84, 89-90, 97. W tym czasie Jan zaangażowany był w walkę o ocalenie krakowskich zabytków (m.in. uczestniczył w 1886 r. w posiedzeniach komisji dotyczących prac restauracyjnych w katedrze wawelskiej oraz walczył o przywrócenie w niej barokowego ołtarza powstałego z inicjatywy biskupa Piotra Gembickiego w 1650 roku, pomagał w sporządzaniu projektu przebudowy Sukiennic). Malarz często przeznaczal dochód z wystaw swoich obrazów na cele dobroczynne, fundował stypendia dla zdolniejszych uczniów SSP. – Tamże.

<sup>48</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 42; M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 108-117.

Matejko, kierując szkołą, zmagał się nie tylko z niedostatecznymi środkami finansowymi i brakiem odpowiednich pomieszczeń. Niskie pensje dla profesorów sprawiały, że trudno znaleźć było wykładowców. Uczniowie dążyli do wyjazdów zagranicznych wbrew woli Matejki uznającego konieczność gruntownego wykształcenia we własnym kraju za pierwszorzędny cel. U schyłku życia Jana liczba uczniów zmalała z ok. 100-140 do ok. 60 osób. Miał on świadomość konieczności przeprowadzenia reformy i wykazywał uznanie dla prac powstających pod wpływem nowych kierunków (np. impresjonizmu), jednak sam nie był już w stanie tego dokonać. W okresie dyrektury Matejki na zajęcia uczęszczali późniejsi przedstawiciele Młodej Polski: Wyspiański, Tetmajer, Wyczółkowski, Malczewski czy Mehoffer. Matejko nie znalazł następcy w zakresie malarstwa historycznego, uczniowie chętniej wykonywali obrazy rodzajowe i pejzażowe<sup>49</sup>.

Analizując życiorys Jana Matejki, warto zwrócić szczególną uwagę na jego osiągnięcia artystyczne i otrzymane przez malarza odznaczenia, świadczące o nieprzeciętnym talencie oraz wielkim zaangażowaniu w życie kulturalne Krakowa. Za swoje dzieła Matejko otrzymał liczne medale i wyróżnienia<sup>50</sup>. O uznaniu dla pracy artysty świadczą także wizyty cesarza Franciszka Józefa, arcyksięcia Rudolfa, premiera E. von Taffe i namiestnika Galicji Kazimierza Badeniego w jego pracowni (w latach 1880, 1887, 1889) oraz wyrazy życzliwości i podziwu ze strony rodaków, którzy organizowali składki na zakup obrazów Matejki i tłumnie przybywali na wystawy jego dzieł. W 1875 r. Matejko otrzymał złoty medal wybity z publicznych składek (z napisem: „Nową chwałą ojczyznę przyozdobił, malarzowi historycznemu Rodacy”). Wyrazy uznania okazywano Janowi Matejce również poprzez przyznawanie honorowego obywatelstwa (Lwów 1869, Przemyśl 1874, Kraków, Brzeżany i Stanisławowo – 1882) oraz rzeczywistego i honorowego członkostwa w licznych organizacjach i stowarzyszeniach<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 108-117.

<sup>50</sup> Wśród nich znalazły się: brązowy medal otrzymany za studium aktu w czasie pobytu stypendialnego w Monachium (1859), złoty medal za *Kazanie Skargi* (wystawa w Paryżu, 1865), złoty medal pierwszej klasy i krzyż kawalerski (*Ritterkreuz*) Cesarskiego Austriackiego Orderu Franciszka Józefa za *Rejtana – Upadek Polski* (Powszechna Wystawa w Paryżu, 1867), krzyż kawalerski Legii Honorowej po wystawieniu *Unii lubelskiej* (wyróżnienie od francuskiego rządu za zasługi na polu malarstwa, 1870), nagroda Kunst-medaille (Wiedeń, 1873), honorowy złoty medal i złota waza z Sèvres (Wystawa Powszechna w Paryżu, 1878), Krzyż Komandorski Orderu Piusa IX za *Sobieskiego pod Wiedniem* (od papieża Leona XIII, 1883), cesarski medal *Pro litteris et artibus* (1887), złoty medal za obrazy *Wernyhora* i *Wianki* (*World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893). – *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 16; M. Kłak-Ambrożkiewicz, *Kalendarium*, w: Rypniewska K. (red.), *Jan Matejko*; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 25, 28, 34, 39, 58, 60; M. Zgórnjak, *Jan Matejko*, s. 17-18, 21, 24, 27-29, 32-34, 39, 51.

<sup>51</sup> W szczególności Matejko uzyskał członkostwo w instytucjach takich jak: Towarzystwo Naukowe w Krakowie (1864), Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu (1868), czeskie stowarzyszenie artystów *Umělecka Beseda* (1871), Stowarzyszenie Polaków na Węgrzech (1872), Akademia Umiejętności (1872), paryska *Academie des Beaux-Arts* (1873), *Institute de France* (1874), berlińska Akademia Sztuki (1874), Stowarzyszenie Przyjaciół



Il. 5 Jan Matejko, *Autoportret*, 1892, w zbiorach MNW, nr inw. MP 434, fot. Krzysztof Wilczyński

Ta ciężka, lecz niezwykle owocna i szeroko zakrojona praca krakowskiego malarza zakończyła się w roku 1893. Jan Matejko zmarł 1 listopada, wyniszczony chorobą wrzodową żołądka. Dnia 30 października pracował jeszcze nad obrazem *Śluby Jana Kazimierza* w szkolnej pracowni, jednak po powrocie do domu nagle zasłabł. Przez tydzień trwały nabożeństwa żałobne przy zabalsamowanych zwłokach umieszczonych w domu przy ulicy Floriańskiej, a uroczysty pogrzeb z udziałem licznie zebranych dostojników odbył się na koszt kraju 7 listopada 1893 r. i trwał kilka godzin. Wzięli w nim udział: marszałek krajowy książę Eustachy Sanguszko, prezydent Krakowa Friedlein, rektor Uniwersytetu Lwowskiego, bp krakowski kardynał Dunajewski i wiele innych osób, w szczególności delegacje miast i stowarzyszeń oraz najrozmaitsi artyści na czele z J. Kossakiem, a przemowy wygłosili m.in. S. Tarnowski (Prezes Akademii Umiejętności) i W. Łuszczkiewicz (w imieniu SSP i Muzeum Narodowego). Jan Matejko został pochowany na Cmentarzu Rakowickim<sup>52</sup>.

\* \* \*

Zarówno pogrzeb, który stał się manifestacją patriotyczną, jak i późniejsze losy dzieł Matejki, pamięć narodu oraz liczne biografie, publikacje i sympozja naukowe świadczą o jego wyjątkowej roli w polskiej sztuce, a zarazem o złożoności stawianych problemów. Bowiem na wymowę jego obrazów składa się nie tylko ich treść, ale i osobowość, warsztat i niezwykle bogaty kontekst twórczości artysty. Życie prywatne Matejki, jego artystyczna droga, wychowanie i wykształcenie, zawierane znajomości, zaangażowanie w życie publiczne Krakowa oraz okoliczności historyczne – to liczne wątki składające się na doświadczenie i pracę twórczą malarza. Bez znajomości jego przeszłości i ważnych wydarzeń nie można w pełni zrozumieć przesłania jego dzieł, odczytać bogactwa ukazanych w nich wątków.

---

Sztuki w Pradze (1877), Rafaelowska Akademia w Urbino (1878), Towarzystwo Pedagogiczne we Lwowie (1883), wiedeńskie stowarzyszenie artystów *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* (1888), Akademia św. Łukasza w Rzymie (1893). Wśród innych zaangażowań Matejki można wskazać założenie Towarzystwa Bratniej Pomocy Artystów (1873), uczestnictwo w pracach TPSP w Krakowie (od 1873), kierowanie Wydziałem Sztuk Pięknych Kursów dla Kobiet przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym Adriana Baranieckiego (od 1874), walkę o ochronę krakowskich zabytków czy też udział w komitetach restauracyjnych różnych budowli. – Tamże.  
<sup>52</sup> M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 126-129.

### 3. Warsztat artysty – „styl matejkowski”

Głębsze zrozumienie twórczości Jana Matejki nie jest możliwe bez wiedzy na temat okoliczności historycznych jego życia, osobistych poglądów i przekonań, w tym również w odniesieniu do własnej misji w służbie ojczyzny. Nie można również zapominać, że wielkość i osiągnięcia Matejki nie wyczerpują się w stworzeniu czy, jak chcą niektórzy, umocnieniu i rozwoju polskiej szkoły malarstwa historycznego, gdyż zakres jego aktywności twórczej był o wiele szerszy i odnosił się nie tylko do malowania obrazów. Nadto i talent malarski artysty rozwijał się, dojrzywał, przechodził przez kolejne etapy i w każdym z nich czymś zgoła nowym zaskakiwał. Swoiste cechy stylu Matejki podyktowane były przede wszystkim uprawianą przezeń historiozofią, bowiem osiągnięcie celu obejmującego treści i idee nie pozostawało bez wpływu na formę obrazów. Cennych refleksji dostarcza także krytyka twórczości polskiego malarza, gdyż odbiór jego dzieł był inny wśród rodaków i w prasie zagranicznej, ponadto zmieniał się na przestrzeni lat, w miarę jak artysta malował kolejne obrazy, rosła jego sława, rodziły się i dojrzywały nowe kierunki w sztuce.

#### 1) Gatunki malarskie i kulturalno-społeczna działalność Jana Matejki

Matejko znany jest przede wszystkim z cyklu swoich wielkich obrazów historycznych, ponieważ one najbardziej zapadają w pamięć jako ilustracje podręczników czy przedmiot muzealnych wystaw i z nich spadkobiercy jego dorobku byli najbardziej dumni, świadomi jednocześnie ich oddziaływania na naród. Nie można jednak zapomnieć, że krakowski malarz wśród potomnych został zapamiętany również jako wybitny portrecista, inicjator modernistycznego stylu malarstwa monumentalnego, zaciekły obrońca zabytków i zagorzały społecznik. Warto też nadmienić, iż – jakkolwiek nie posiadamy pełnego spisu wszystkich dzieł Matejki – o bogatej spuściźnie jego twórczości przypomina chociażby katalog obrazów olejnych pod redakcją K. Sroczyńskiej oraz liczne zachowane akwarele, rysunki i szkice artysty. Jako młodzieniec – najpierw uczeń Szkoły Sztuk Pięknych, a później początkujący malarz – nie uchylał się Matejko od licznych drobnych prac (jak np. wykonywanie szyldów dla rękodzielników) ze względu na doskwierające braki finansowe, a do ostatnich chwil życia odznaczał się dużym poczuciem humoru i bystrością obserwacji – lubił szkicować dowcipne karykatury rodziny i znajomych<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Na temat satyrycznych i karykaturalnych rysunków Matejki – Zob. M. Szukiewicz, *Humor*, s. 132-142.

Niewątpliwie obrazy historyczne Jana Matejki należy uznać za najważniejsze w jego twórczości. Namalował cykl wielkich dzieł ukazujących przeszłość Rzeczypospolitej i szereg mniejszych kompozycji wpisujących się w europejski nurt malarstwa historyczno-rodzajowego, opartego na historycznej anegdocie w postaci scen miłosnych, śmierci czy zabójstwa. Te obrazy Matejki nawiązywały często do przeszłości dynastii piastowskiej i panowania ostatnich Jagiellonów, przeplatały się w nich wątki sensacyjno-dramatyczne i ważne wydarzenia dotyczące polskiej nauki i kultury, równie chętnie wprowadzał do nich malarz nieprzeciętne postaci z dziejów Rzeczypospolitej, np. wybitnych mężów stanu, królów, wodzów, uczonych<sup>54</sup>.

Interesujące są także obrazy i szkice Matejki układające się w cykle. Wśród nich znajduje się dzieło wykonane we wczesnych latach jego twórczości, mianowicie „Ubiory w Polsce”, stanowiące album złożony z dziesięciu tablic. Zostały w nim przedstawione stroje wszystkich klas społecznych noszone w Rzeczypospolitej w latach 1200-1795. „Ubiory w Polsce” Matejko wydał swoim nakładem w 1860 r. w postaci teki czarno-białych litografii. W cykl 12 kompozycji układają się szkice zatytułowane „Dzieje cywilizacji w Polsce”, nad którymi pracę artysta rozpoczął w 1888 roku, lecz większości z nich nie zdążył wykonać w wersji finalnej dużych obrazów olejnych. Zapowiadają już one zmiany w sztuce przełomu wieków, niektóre z nich cechuje proroczy nastrój i atmosfera niepokoju. W latach 1890-1892 Jan pracował nad rysunkami do „Pocztu królów i książąt polskich”. Wykonał je na zamówienie Moritza Perlesa, wydawcy z Wiednia. Rysunkom postaci towarzyszyły opisy sporządzone przez profesora Stanisława Smolkę<sup>55</sup>.

Znaczną część obrazów Matejki stanowiły portrety, utrzymane w nieco innej konwencji niż standardowe dzieła akademickie. Powstawały one zarówno na zamówienie, jak i z prywatnej inicjatywy malarza. Pierwsze portrety odznaczały się większym realizmem (*Studium starej kobiety*) i nawiązaniem do *biedermeieru* (poważne, w ciemnych barwach, podkreślające status społeczny), późniejsze można podzielić na dwa rodzaje: portret intymny (mieszczkański) i reprezentacyjny (stylizowany – w zabytkowych wnętrzach, przedstawiający postaci w bogatym, odwołującym się do przeszłości ubiorze). Upodobanie Jana do starannego odzwierciedlenia twarzy i wiernego odtwarzania pięknych mebli, koronek, akcesoriów itp. widać choćby w dziecięcym portrecie Zdzisława i Bolesława Włodków. Oryginalność malowanych wizerunków wynikała przede wszystkim z łączenia cech wyglądu zewnętrznego

---

<sup>54</sup> Jan Matejko. *Mistrz malarstwa*, s. 17; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 41.

<sup>55</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 163; M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 54; M. Zgórnjak, *Jan Matejko*, s. 11-12, 47-49.

danej osoby z cechami osobowościowymi. Matejko chętnie portretował członków swojej rodziny i przyjaciół (np. wizerunki żony i dzieci, portrety Gropplerów oraz Giebułtowskich i Serafińskich sporządzane w czasie wakacyjnych pobytów w Wiśniczu i Bochni), jak również przedstawicieli różnych stanów, w szczególności mieszczaństwa, arystokracji, intelektualnej elity miasta. Tytułem przykładu można wskazać portrety: ciotki Pleszowskiej (1857), Parysa i Marii Mauriziów (1859), Józefa Dietla (1864), Józefa Szujskiego (1886), Stanisława Tarnowskiego (1890), Alfreda Potockiego (1879), Mikołaja Zyblikiewicza (1887), Piotra Moszyńskiego (1874). Wśród bardziej znanych wizerunków autorstwa Matejki znajdują się: autoportret, portret żony w ślubnej sukni (malowany dwukrotnie, gdyż pierwszy obraz Teodora zniszczyła w przypływie zazdrości) i *Kasztelanka* (1874) – portret pięknej panny Stanisławy Serafińskiej, ideału „polskiej blonde”, będący właśnie zarzewiem konfliktu z rodziną Serafińskich z powodu żony Matejki<sup>56</sup>. W malarstwie portretowym uwidacznia się ten szczególny rys tworzonych przez artystę postaci, niebanalnych i potężnych duchem, o wyrazistej osobowości, reprezentujących swoisty typ urody w duchu szlachecko-sarmackim<sup>57</sup>.

Jako że Matejko pełnił funkcję dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych i był członkiem m.in. krakowskiej Akademii Umiejętności czy akademii w Paryżu i Berlinie, kwalifikowany jest czasem jako przedstawiciel malarstwa akademickiego w literalnym znaczeniu tego słowa<sup>58</sup>. Nie można jednak pominąć pozostałych – poza obrazami historycznymi i portretami – aspektów jego bogatej twórczości. W czasie podróży do Stambułu w 1872 roku wykonał bowiem kilka pejzaży (np. niedokończone studium *Brzegi Bosforu*), których perspektywa, swobodna, szkicowa forma i wrażliwość na światło i barwę jednoznacznie wskazują na talent malarza także w tym zakresie. Godny uwagi jest również obraz rodzajowy *Wianki* oraz liczniejsze kompozycje religijne (np. *Zmartwychwstanie Chrystusa, Św. Cyryl i Metody*)<sup>59</sup>.

Ponadto w zbiorach Domu Jana Matejki i innych muzeów obejrzyć można szkice rysunkowe i akwarelowe, które częstokroć stanowiły pierwotną wersję obrazu wykonywanego później techniką olejną na wielkim płótnie (np. *Zygmunt August i Barbara po koronacji, Zygmunt Stary idący na Zamek, Jagiełło na modlitwie przed bitwą*)<sup>60</sup>. Charakterystycznym składnikiem warsztatu Matejki był nieodłączny „Skarbczyk” – zbiór szkiców, rysunków, kalek najróżniejszych postaci, sprzętów, uzbrojenia, strojów, wizerunków z nagrobków i pieczęci etc., sporządzanych od wczesnej młodości.

---

<sup>56</sup> Jan Matejko, *Mistrz malarstwa*, s. 17; F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 244, 253; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 163-164.

<sup>57</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 282.

<sup>58</sup> M. Poprzeczka, *Matejko a akademizm*, s. 28.

<sup>59</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 164.

<sup>60</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 238-239.

Ważną dziedziną twórczości Jana Matejki, która – w przeciwieństwie do malarstwa historycznego – doczekała się naśladowców i kontynuatorów (Mehoffer, Wyspiański), było modernistyczne malarstwo monumentalne. Rozwinęło się ono w XIX/XX w. i obejmowało zarówno malarstwo ściennie, jak również witraż i wielkoformatowe obrazy sztalugowe. Styl monumentalny charakteryzował się stosowaniem ekspresyjnych środków wyrazu, syntetyczną formą, mocnym konturem, szerokimi płaszczyznami barw. Na tym polu działalność twórcza Matejki odznaczała się syntezą monumentalnej formy i patriotyczno-patetycznej treści. Projektowane przez niego polichromie cechował styl nawiązujący do gotyku i prerafaelitów, motywy figuralne i ornamentalne podporządkowane obszarom architektonicznym<sup>61</sup>.

W latach 1865-1871 nadzorował prace restauracyjne ołtarza Wita Stwosza, a w okresie 1889-1891 wykonał szkic polichromii dla prezbiterium kościoła Mariackiego, umieszczając w projekcie godła cechów krakowskich i uniwersytetu, herby polskich ziem, postaci aniołów, roślinne ornamenty, a na wstęgach fragmenty Litanii loretańskiej. Matejko wykonał również projekty: ołtarza i witraża do krypty św. Leonarda na Wawelu, witraży dla katedry w Przemyślu (1885), kolegiaty Świętych Piotra i Pawła w Pradze (1886) i katedry we Lwowie (1893), ołtarza do prezbiterium i polichromii ścian katedry na Wawelu (1886; rysunkowy szkic zakładał wymalowanie pocztu polskich królów, biskupów, patronów i świętych), ołtarza, polichromii i witraża dla kaplicy św. Kingi w parafialnym kościele w Bochni. Namalował ponadto obraz-feretron przeznaczony dla kościoła w Welehradzie (1885) oraz projekty kompozycji do ikonostasu dla unickiego kościoła Św. Norberta w Krakowie<sup>62</sup>.

Kolejną istotną kwestią wymagającą kilku słów komentarza jest kulturalno-społeczna działalność Matejki, świadcząca o jego zaangażowaniu w życie rodzinnego miasta oraz poczuciu misji i świadomości oddziaływania jego osoby i dzieł. Malarz uczestniczył w pracach licznych komisji i komitetów zajmujących się restauracją zabytków, w szczególności kościoła Mariackiego (1865-1871, 1889), katedry wawelskiej (1886), kaplicy Zygmuntońskiej (1892). Gorąco bronił dotychczasowego ołtarza w katedrze (1871, 1878), nie wahał się publicznie zabierać głos w dyskusjach dotyczących prac konserwatorskich na Wawelu, odnowienia herbu znajdującego się na Bramie Floriańskiej (1883), planów zburzenia budynków szpitalnych i zakonnych tzw. Duchaków. Gdy oburzał się decyzjami organów, dawał temu wyraz np. na łamach prasy. Matejko, uznając się spadkobiercą polskiej historii, uczestniczył na Wawelu w otwarciu grobów: Kazimierza Wielkiego (1869),

---

<sup>61</sup> T. Gryglewicz, *Matejko*, s. 137-138, 140-142. Zob. także: M. Szukiewicz, *Polichromia Mariacka*, s. 61-76.

<sup>62</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 80-83; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 19-20, 27, 41-46, 50-51.

kardynała Oleśnickiego i królowej Jadwigi (1877) oraz trumny Batorego (1877). Brał udział w pracach komitetu zajmującego się odnowieniem królewskich grobów na Wawelu (1870) i konsultował planowane zmiany (1872-1878). Podczas przebudowy Sukiennic w latach 1875-1879 podjął współpracę z architektem Tomaszem Prylińskim, udzielając mu rad i projektując kilka głowic filarów (popiersia ludzi w dawnych strojach). Ponadto Matejko wykonał projekty: pomnika Mickiewicza (1885), płyty z postacią księcia Bolesława Wstydlivego w kościele Ojców Franciszkanów (wyrzeźbił ją Walery Gadomski, a sam wizerunek księcia oparł malarz na wzorze z pieczęci z XIII w.), medalu pamiątkowego (1864) z okazji uroczystości 500-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także kostiumów dla gości na bal zorganizowany w roku 1881 w Sukiennicach z okazji pożegnania prezydenta Mikołaja Zyblikiewicza<sup>63</sup>.

Aktywność Jana Matejki uwidoczniła się szczególnie w czasach pełnienia funkcji dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, kiedy zabiegał o niezbędne środki finansowe czy budowę gmachu oraz uczestniczył z urzędu w obradach Komitetu Muzeum Narodowego (1883; został wybrany przewodniczącym zarządu). W roku 1887 był także prezesem Komitetu Pierwszej Ogólnej Wystawy Sztuki Polskiej. Ciekawostką jest, iż po nabyciu dworku w Krzesławicach Matejko zdecydował się zainicjować i sfinansować budowę drewnianej szkoły dla dzieci z tej wsi<sup>64</sup>. Jego pasja i poczucie misji w służbie ojczyzny nie wyczerpywały się zatem w bogatej i różnorodnej twórczości artystycznej. niespotykany talent łączył się u krakowskiego malarza z tytaniczną wręcz pracą, nieustannym rozwojem własnego warsztatu i zaangażowaniem w sprawy społeczne. Ochronę zabytków uważał za swój obowiązek, widząc w niej jedną z dróg ocalenia narodowej tożsamości, nie wahał się też z własnych środków finansować stypendia dla zdolniejszych uczniów czy przeznaczać dochody z wystaw obrazów na cele dobroczynne.

## 2) **Rozwój twórczości malarskiej Jana Matejki**

Tak wielkie dzieła Matejki, jak i pomniejsze obrazy historyczno-rodzajowe czy portrety, w miarę upływu lat i dojrzewania artysty zmieniały się. Przemianie bowiem ulegał

---

<sup>63</sup> M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 76-80, 84-85, 98; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 21-24, 27, 31-33, 37-46, 50. O projekcie pomnika Mickiewicza pisał m.in. Maciej Szukiewicz – zob. M. Szukiewicz, *Mało znany projekt*, s. 124-131.

<sup>64</sup> M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 131-132; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 39, 44. Ponadto dzięki Janowi Matejce zasoby Muzeum Narodowego zaczęły poszerzać się o zabytki rzemiosła oraz o rzeźby i płótna współczesnych artystów. – K. Stefaniak, J. Popielska (red.), *100 lat Domu*, s. 9.

warsztat, wiedza i umiejętności malarza, ewoluowało także poczucie pewności siebie związane z obroną misją oraz poglądy na temat sytuacji narodu pod zaborami (zwłaszcza wobec powstańczych klęsk). Przedstawianie wydarzeń z minionych dziejów Rzeczypospolitej od młodości fascynowało Matejkę, a choć zasadniczy cel artysty i postrzeganie roli sztuki nie zmieniło się, to z biegiem lat krystalizowały się jego przekonania i poglądy wpływające na ostateczny kształt jego dzieł.

Biorąc pod uwagę ewolucję artystycznych i ideowych elementów składających się na twórczość Jana Matejki, można dokonać periodyzacji, w której punktami zwrotnymi są poszczególne „przełomowe” dzieła malarza. Pierwsze jego obrazy historyczne odznaczały się pewną schematycznością w kompozycji, dążeniem do realizmu, a malowane postaci były statyczne, ustawione w dość konwencjonalnych figurach. Kompozycje powstałe około 1853 roku (*Carowie Szujscy przed Zygmuntem III*) porównywane są do dzieł późnego romantyzmu i inspirowanego malarstwem nazareńczyków stylu Lessera. Kolejne dzieła zyskały już głębszą dramaturgię i bohaterowie stali się bardziej dynamiczni i zindywidualizowani, z mocniejszą charakterystyką psychologiczną, co nastąpiło pod wpływem inspiracji twórczością Paula Delaroche’a i uwidacznia się już w latach 1858-1861 (*Otrucie królowej Bony, Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego*). Obrazy te cechują się nadto luźniejszym układem i niewielką liczbą postaci oraz tematyką anegdotyczną (sensacyjną, wzbudzającą u odbiorcy napięcie). Pod kątem doboru treści zestawia się je czasem z dorobkiem artystycznym Simmlera. Dzieła utrzymane w tej tonacji (np. *Kochanowski nad zwłokami Urszulki*, 1862; *Śmierć Przemysława w Rogoźnie*, 1875; *Bolesław Rogatka z Anną Dederen*, 1877; *Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha*, 1881) malował Matejko przez całe życie, łącząc je z pracą nad wielkimi kompozycjami historycznymi<sup>65</sup>.

W *Stańczyku*, *Rejtanie* i *Kazaniu Skargi* ujawniają się z kolei pierwsze próby innego ujęcia polskiej historii, spojrzenia syntetycznego, łączącego genezę wydarzenia z proroczym spojrzeniem na jego skutki. J. Malinowski podkreśla, że *Kazanie Skargi* stanowi moment szczególny w periodyzacji twórczości Matejki, gdyż uznawane jest za pierwszy obraz historiozoficzny, wprowadzający w pełni ten nowy sposób przedstawiania minionych dziejów. Przeszłość jest tu prezentowana w postaci syntezy m.in. za pośrednictwem odpowiednio dobranych postaci historycznych. W *Kazaniu Skargi* artysta ukazuje proces dziejowy w postaci sumy wydarzeń, których konsekwencją będzie upadek Rzeczypospolitej<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 159-160; *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 14-15; J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 8-12.

<sup>66</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 160.

Ten etap najprawdopodobniej był owocem przyjaźni z J. Szujkim i zainspirowaniem się jego koncepcją tzw. sztuki historycznej. Matejko był przekonany, że jako malarz historyczny ma prawo do tworzenia swojej wizji dziejów, a ukazanie finalnego rezultatu wymaga (i usprawiedliwia) wprowadzenie na scenę postaci związanych z poszczególnymi zdarzeniami składającymi się na genezę danego zjawiska<sup>67</sup>.

Il. 6 Kaptur Stańczyka, uszyty wg projektu J. Matejki, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4292, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



Można przyjąć, że *Rejtan* i *Kazanie Skargi* rozpoczynają cykl wielkich kompozycji historycznych, należących do najwybitniejszych dzieł malarza. Były to płótna monumentalne, wielopostaciowe, czasem rozwinięte na kształt wielkiego widowiska teatralnego. Także i w ramach tego cyklu zaszła ewolucja, do której prawdopodobnie przyczyniły się uwagi oburzonych krytyków polskich, a mianowicie odejście od przedstawiania klęsk Rzeczypospolitej w kierunku przypominania chwalebnych zwycięstw. Lata 1871-1878 (czyli czas pomiędzy malowaniem *Stefana Batorego pod Pskowem* a ukończeniem *Bitwy pod Grunwaldem*) był to czas dojrzałej twórczości Matejki, niezwykle płodny – obfitujący w wiele kompozycji historycznych i wspaniałych portretów (nie były to już wizerunki utrzymane w konwencji biedermeieru, lecz raczej intymne i reprezentacyjne, w których mocniej zaznacza się indywidualność artysty). Rok 1882 (*Hold pruski*) stanowi domknięcie tego twórczego okresu<sup>68</sup>.

Wystawienie *Grunwaldu* na światowej wystawie nie spotkało się już z takim entuzjazmem jak wcześniejsze dzieła Matejki. Polski malarz nie podążał za europejskimi nowościami typu impresjonizm, przeciwnie, trzymał się niejako na uboczu tych przemian, trwając w przekonaniu o wyjątkowości swojej drogi artystycznej i misji narodowej. Pozostał wierny własnym celom patriotycznym i uprawianej historiozofii. W oczach krytyków francuskich batalistyczny obraz był anachroniczny, nie znajdował już miejsca w nowej sztuce.

<sup>67</sup> Tamże, s. 159-160; *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 19.

<sup>68</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 14-15; J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 8-12.

Jednakże na swojej indywidualnej ścieżce rozwoju Matejko wciąż czynił postępy i zmierzał ku sztuce przełomu wieków – dzieła z ostatnich lat życia wypełniły się nowymi treściami i próbami kompozycyjnymi, czego przykładem był projekt dekoracji auli we lwowskiej politechnice odzwierciedlający dumę ówczesnych ludzi z rozwoju cywilizacji i sukcesów technicznych. Ponadto mistrz do końca swych dni angażował się w prace nad polichromią kościołów i sporządzał projekty witraży (fundując także stypendium dla ucznia krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w tej dziedzinie), inicjując polskie modernistyczne malarstwo monumentalne<sup>69</sup>.

Kolejne etapy rozwoju twórczości Matejki odznaczały się nadto zmianą w doborze środków artystycznych. W pierwszych obrazach zachowana była równowaga pomiędzy historyczną wiernością a pieczołowitością w wykańczaniu szczegółów, bohaterowie drugoplanowi malowani byli bardziej szkicowo, rekwizyty wprowadzane z umiarem. W kolejnych dziełach nasiliła się drobiazgowość w przedstawianiu detali i nadmiar rekwizytów. Symbolikę postaci podkreślał Matejko przez dodawanie im zachowanych akcesoriów czy części strojów. Malarz powoli odchodził od wierności źródłom, coraz częściej pojawiały się anachronizmy, jednak precyzyjnie oddane szczegóły i malowane z natury ubiory stwarzały wrażenie realności przedstawienia. Najbliższe historycznej prawdzie są sceny XVIII-wieczne, z uwagi na dostępność polskich i zachodnioeuropejskich strojów – w tych obrazach artysta nie musiał opierać się tylko na źródłach ikonograficznych<sup>70</sup>.

Przebieg rozwoju twórczości Matejki pokazuje, iż jego pewność siebie i realizacja najgłębszych pragnień – służby ku chwale ojczyzny, oddania jej talentu, pracy i sił, z nadzieją, że jego dzieła przyczynią się do odzyskania niepodległości – wzrastały w miarę jak uzyskiwał sukcesy zagraniczne i uznanie wśród rodaków. Świadomość celu i misji odcisnęła na obrazach niezatarte piętno. Jak słusznie zauważył F. Kopera, powodzenie Matejki potęgowało dążenie do malowania kompozycji wielkoformatowych, wielopostaciowych i plastycznych, realistycznych; do wyrażania w nich dramatyzmu i niepokojącego napięcia<sup>71</sup>.

W jego artystycznej drodze najważniejsze wydaje się być przekonanie, że jego obrazy mogą oddziaływać na zniewolony naród, a sztuka winna być podporządkowana miłości ojczyzny. To głębokie poczucie własnej misji i siły malowanych dzieł (wszak Matejko ofiarował *Sobieskiego pod Wiedniem* papieżowi, a *Joannę d'Arc* planował przekazać narodowi francuskiemu) sprawiło, iż artysta do końca życia za najważniejszą część swojej

---

<sup>69</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 8-12; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 47.

<sup>70</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 227, 229, 234-235, 247, 264-265.

<sup>71</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 258-259.

pracy uznawał malarstwo historyczne i nie uległ tchnącemu świeżością i nowością bujnemu rozkwitowi malarstwa rodzajowego i pejzażowego.

### 3) „Styl matejkowski”

Analiza twórczości Jana Matejki pod kątem spełniania reguł akademizmu obejmuje zagadnienia takie jak np. stosunek artysty do naśladowania natury, znaczenie wzorów (innych dzieł sztuki), relacja pomiędzy szkicem a wersją ostateczną, przebieg całego procesu tworzenia obrazu, reguły rysunku, barwy, perspektywy i światłocienia<sup>72</sup>. Ponadto na swoisty styl danego malarza składają się: składniki treściowe i ideologiczne, program artystyczny, wykształcenie i środowisko, jego osobiste poglądy i przekonania oraz szereg bardziej drobiazgowych czynników. Istotne jest, że w przypadku Jana Matejki można mówić o wykształceniu się takich cech jego malarstwa, wzajemnie uwarunkowanych i powiązanych, które w odniesieniu do dotychczasowej sztuki tworzą zjawisko nowe, „ów szczególny styl malarstwa, który nazwać by można stylem matejkowskim”<sup>73</sup>, który – według K. Sroczyńskiej – wykrystalizował się i wyraźnie uwidocznił już w obrazie *Rejtan*<sup>74</sup>.

Najważniejszą cechą stylu matejkowskiego jest dynamizm kompozycji i narracja historyczna polegająca na zsyntetyzowaniu wielu wydarzeń w jednym obrazie, ukazywaniu ich w postaci procesu (przyczyny – zdarzenie – następstwa). Matejko, pragnąc ukazać całość zjawiska dziejowego, przywoływał wszystkie te osoby i poszczególne zdarzenia, które wywarły na nie wpływ. Posługując się tą metodą tworzył pewną wizję, która nie zawsze zgadzała się z faktami z przeszłości i narażała go na zarzuty dowolności i nieścisłości historycznej<sup>75</sup>. J. Malinowski sugeruje nadto, że taki sposób ukazywania historii mógł wynikać z zainspirowania się freskami Kaulbacha. Uznał on, że pierwszym obrazem historycznej syntezy było *Kazanie Skargi* (1864), a przedstawione postaci stanowią personifikację sił określających, współtworzących historię. W tym przypadku Matejko namalował sumę wydarzeń z okresu panowania Zygmunta III prowadzących do upadku Rzeczypospolitej, wprowadzając na scenę także takich bohaterów, którzy w rzeczywistości nie mogli się spotkać<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 34.

<sup>73</sup> K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 15-16.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 24.

<sup>76</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 160.

Charakterystyczne dla stylu matejkowskiego są także dwie zasady: antynomii i ekspresji. Pierwsza z nich polega na konstruowaniu obrazu w oparciu o przeciwstawienie dwóch wrogich sobie postaw lub sił, konflikt przeciwnych wartości. Przykładem może być *Rejtan na sejmie warszawskim 1773 roku*<sup>77</sup> czy kompozycje przedstawiające wojnę bądź składanie hołdu. Natomiast zasada ekspresji wyraża chęć przyciągnięcia uwagi odbiorcy, buduje napięcie i potęguje wywierane na widzu wrażenie. Matejko posługuje się licznymi środkami ekspresji, lecz fundamentalnym są twarze namalowanych osób. Maria Poprzęcka stwierdziła również, że o ile w *Kazaniu Skargi* malarz posłużył się gamą ekspresyjną, stopniowaniem emocji i wyrazu, o tyle w kolejnych dziełach wybierał zawsze jeden, najmocniejszy ton, dążąc osiągnięcia maksymalnego efektu<sup>78</sup>.

Dla dojrzałej twórczości Jana Matejki, a zwłaszcza dla wielkich płócien historycznych, charakterystyczne było ukazywanie przeszłości na dwa sposoby: klęski lub chwały: „Malarz, postrzegając siebie jako «sumienie narodu», w swoich dziełach historiozoficznych zarówno ukazywał momenty zwycięskie Rzeczypospolitej, jak i wskazywał na przyczyny błędnej polityki polskich możnowładców, starając się unaocznic jak brzemienne w skutki były ich prywata, wątpliwe sojusze czy nieumiejętność wykorzystania osiągniętych zwycięstw”<sup>79</sup>. Dobór tematyki w historycznych kompozycjach miał zatem pierwszorzędne znaczenie. W ten sposób Matejko najpierw poszukiwał genezy upadku Polski (cykl dzieł rozliczeniowych), a później przypominał rodakom o chwale i potędze narodu, jego wielkich zwycięstwach, umacniając poczucie narodowej tożsamości<sup>80</sup> i budząc nadzieję na odzyskanie niepodległości.

Kompozycje Matejki miały swe źródło w miłości ojczyzny i niepokoju o dalsze losy zniewolonego narodu. Tym można tłumaczyć wewnętrzne poczucie odpowiedzialności i potrzebę ukazywania – oprócz chwil świetności państwa – także dawnych błędów i win. Widoczne jest tutaj także powiązanie z krakowską szkołą historyczną, której przedstawiciele (m.in. Szujski, Smolka, Tarnowski) uznawali konieczność przypominania zarówno o chwale, jak i klęskach Rzeczypospolitej, ponieważ jedynie wykazanie popełnionych w przeszłości

---

<sup>77</sup> Tamże.

<sup>78</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 34.

<sup>79</sup> E. Matyaszewska, „*Wierzę w cuda*”, s. 5.

<sup>80</sup> Historiozoficzne dzieła Matejki doskonale wpisywały się w ówczesne potrzeby społeczeństwa – pragnienie ocalenia tożsamości, języka, narodowej kultury i dziedzictwa, które zaowocowały rozwojem starożytnictwa i zainteresowań historycznych: „W świadomości ludzi XIX wieku, a zwłaszcza narodu pozbawionego własnego państwa, historia stała się nauką najważniejszą, wyrażała bowiem stosunek do tradycji, którą należało zachować; kształtowała także odniesienia do świata, w którym należało przetrwać”. – K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, s. 5.

błędów może zapobiec im w przyszłości<sup>81</sup>. Porównywanie sytuacji kraju pod zaborami z minioną świetnością nasiliło się w czasie klęsk powstańczych. Rozważania popowstaniowe obejmowały poszukiwanie przyczyn nieudanych zrywów niepodległościowych, jak i źródeł upadku Polski. Juliusz Starzyński stwierdza ponadto, że w pierwszym okresie twórczości Matejko ulegał wpływom rewolucyjno-demokratycznym, szukając genezy utraty bytu państwowego w samowładztwie magnaterii, a dzieła takie jak *Kazanie Skargi* i *Rejtan* miały wstrząsnąć sumieniem narodu i wzbudzać pragnienia narodowowyzwoleńcze. Natomiast według J. Starzyńskiego w późniejszych etapach drogi artystycznej bardziej widoczny jest wpływ stańczyków, chociażby w koncepcji jedynowładztwa w *Batorym*<sup>82</sup>.

W serii obrazów historycznych ukazujących pozytywne momenty z przeszłości Rzeczypospolitej J. Malinowski wyróżnia dwa typy kompozycji. W pierwszym z nich umieścił dzieła prezentujące ideę solidaryzmu i integracji narodowej podczas walk o wyzwolenie kraju z niewoli. Są to: *Unia lubelska* (1869), *Śluby Jana Kazimierza* (1893) i *Konstytucja 3 maja 1791 roku* (1891). Cechą wspólną jest tutaj centralna postać historyczna z atrybutem symbolizującym jedność narodu – odpowiednio: Zygmunt August i krzyż, Stefan Czarniecki i oręż, Stanisław Małachowski i ustawa konstytucyjna. Wprowadzenie na scenę chłopów miało podkreślić, jak ważną sprawą jest emancypacja polityczna polskich wsi. Drugi typ kompozycji odnosi się do dzieł nawiązujących do dawnych relacji Polski z zaborczymi państwami oraz bieżącej sytuacji politycznej. Wśród nich znajdują się: *Bitwa pod Grunwaldem* (1878) i *Hold pruski* (1882), *Batory pod Pskowem* (1871) i *Kościuszko pod Raclawicami* (1888) oraz *Sobieski pod Wiedniem* (1883). Wyraźna jest opozycja walki o przetrwanie w zaborach rosyjskim i pruskim oraz współpracy z zaborcą austriackim. Postacie takie jak Stańczyk czy Antonio Possevino miały skierować uwagę na zaprzepaszczone w przeszłości szanse, a treść *Kościuszki pod Raclawicami* sugerowała, że realną siłą zdolną do zwycięskiej walki o niepodległość są chłopci. Z kolei *Sobieski pod Wiedniem* posiadał wydźwięk polityczny, będąc swoistym apelem o pomoc dla Polski<sup>83</sup>.

Matejko dawał wyraz swemu zaangażowaniu i trosce o ojczyznę także poprzez użyczenie swoich rysów przedstawianym w obrazach postaciom. Podkreślał w ten sposób metaforyczny związek przeszłości z aktualną sytuacją polityczną<sup>84</sup>. Najczęściej utożsamiał się ze Stańczykiem, królewskim błaznem, głęboko przejętym losami Rzeczypospolitej w chwilach strat i niepowodzeń (Smoleńsk), jak i z obawą patrzącym w przyszłość w

---

<sup>81</sup> E. Matyaszevska, „Wierzę w cuda”, s. 150; K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 8-9.

<sup>82</sup> J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 7.

<sup>83</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 161-162.

<sup>84</sup> K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 9-12.

momentach triumfów, czasem tylko pozornych (hołd pruski). Własne rysy malarz nadawał też innym bohaterom, np. Zygmuntowi Augustowi w scenach z Barbarą Radziwiłłówną (którą z kolei przedstawiał podobną do swej żony Teodory, np. *Zygmunt August i Barbara na dworze Radziwiłłowskim w Wilnie*, 1868). Natomiast swoją postawą i poczuciem misji identyfikował się Matejko z postacią kapłana Skargi, wypowiadającego słowa ostrzeżeń i gróźb, wyjawiającego prawdę o narodowych wadach i winach<sup>85</sup>.

Dla metody Matejki charakterystyczna była symbolika postaci. W ten sposób próbował unaocznic ważne zagadnienia związane z danym wydarzeniem historycznym czy – szerzej – epoką. Posługując się monumentalizacją figur i pogłębionym ujęciem psychiki i osobowości bohaterów, podkreślał rolę jednostki w historii. Przykładowo, w porównaniu do typizujących, nieco obojętnych i konwencjonalnych rysunków Ingesa oraz dramatycznej dynamiki szkicowania u Delacroix, Matejko jawi się jako większy improwizator w szczegółach, ulegający natchnieniom i bardziej skoncentrowany na wyrazistości ludzkich twarzy. Proces tworzenia obrazu rozpoczynał od chaotycznego szkicu, niby obłoku, z którego wyłaniały się kontury grup. W toku pracy często dodawał figury niezaplanowane w pierwotnej kompozycji, raczej wprowadzając na scenę kolejne postaci niż z nich rezygnując, starając się o nadanie ich rysom i gestom maksymalnej ekspresji<sup>86</sup>.

Częstymi zarzutami stawianymi Matejce przez krytyków były: nieściskość historyczna, dysharmonia koloru, lekceważenie praw fizyki i perspektywy, nadmierne stłoczenie figur i przedmiotów, złamanie zasady prawdopodobieństwa i jedności. Owe „błędy” wynikały jednak z nadrzędnego celu malarza, jakim było przekazanie określonej prawdy dziejowej, „wstrząsanie sumienia” narodu, budzenie nadziei na odzyskanie niepodległości. Jednocześnie jego dzieła osiągały rzadko spotykaną plastyczność, dynamikę i wymowę<sup>87</sup>.

W dojrzałym okresie twórczości historyczne płótna Matejki zyskiwały jeszcze zwartą, jednolitą kompozycję, jednak na kolejnych obrazach treść coraz bardziej przerastała formę. Naczelna idea gubiła się czasem w wielkim mnóstwie drobiazgów, wprawdzie istotnych dla odczytania przesłania, lecz zarazem powodujących zawikłanie wielu wątków. Reguła jedności miejsca, czasu i akcji zostaje podporządkowana doniosłości historiozoficznej myśli malarza, np. Anna Jagiellonka obecna w *Kazaniu Skargi* w tym czasie już nie żyła, w *Batorym* ukazana jest jakby suma wydarzeń spod Pskowa i Wielkich Łuków, a w *Bitwie pod Grunwaldem* w jednej scenie łączą się nierównoczesne momenty walki. Podobnie zachwiana została zasada

---

<sup>85</sup> M. Porębski, *Czy Matejko był malarzem?*, s. 20-21.

<sup>86</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, s. 183; J. Woźniakowski, *Wizja historii*, s. 85-89.

<sup>87</sup> K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 16.

prawdopodobieństwa, gdy wojownik pod Grunwaldem wymierza Wielkiemu Mistrzowi cios Włócznią św. Maurycego, uznaną za narodową relikwię<sup>88</sup>.

Wprowadzanie na scenę kolejnych figur, często ponad pierwotne zamierzenie, miało konsekwencje w zatłoczeniu kompozycji. Ten tłum postaci interpretowany bywa jako świadomy zabieg artysty, mający na celu ukazanie, że historia nie jest dziełem władców i samotnych bohaterów, lecz rezultatem zbiorowego wysiłku całego narodu<sup>89</sup>. W budowie obrazów Matejko nie przestrzegał reguły jedności i dlatego panuje w nich chaos kompozycyjny – przeciwko malarzowi kierowane były zarzuty o „brak powietrza” i „brak przestrzeni”, w historii sztuki został nawet ukuty termin matejkowskiego *horror vacui*. W lęku przed malarską próżnią część krytyków dopatrywała się nawet winy słabego wzroku Jana, posługującego się w czasie nauki w Szkole Sztuk Pięknych specjalnym szkiełkiem, a w późniejszych latach okularami<sup>90</sup>. Komentatorzy dzieł mistrza stwierdzali również, że ich oglądanie wymaga zachowania takiej odległości, z jakiej były malowane. Artysta zmienia w ten sposób punkt widzenia odbiorcy, rezygnuje z zachowania dystansu koniecznego do scalenia całej sceny (np. w *Bitwie pod Grunwaldem* przyjęty jest punkt widzenia jakby od wewnątrz obrazu, umieszczający widza niejako w środku akcji). Niewątpliwie dostrzegalny jest brak centrum, środka kompozycji, pod względem formalnym oraz ekspresyjnym, co wyróżnia Matejkę na tle XIX-wiecznego malarstwa akademickiego i historycznego<sup>91</sup>.

Wprowadzanie na scenę tłumy postaci związane jest w twórczości malarza z jego potrzebą nadmiaru i hojności. Znaczący biografii i dzieł Matejki dostrzegają w tej kwestii zbieżność jego osobowości i życia prywatnego z tworzonymi przezeń obrazami. Artysta nie wahał się wydawać wielkich sum na spełnienie pragnień swojej narzeczonej, a później małżonki, obsypywać jej słodyczami i drogocennymi prezentami. A gdy podjął decyzję, że nie weźmie bezpośredniego udziału w walkach powstańczych, przekazał na ten cel wszystkie wolne środki, jakimi wówczas dysponował. Jednocześnie z jego kompozycji uderza blask klejnotów i bogatych strojów, oko widza przyciągają drogie materiały i kunsztowne meble.<sup>92</sup> Ten przepych połączony z patetycznością i swoistym niepokojem, przesadą i niejasnością według niektórych badaczy przywodzi na myśl cechy charakterystyczne dla baroku. Religijne

---

<sup>88</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 8; M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 32-33.

<sup>89</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 22.

<sup>90</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 31. Kazimierz Majewski dowodził, iż wada wzroku malarza wpłynęła na jego metodę malowania, upatrując w niej przyczyny błędów kompozycyjnych i nadmiernego wykończenia detali. – Zob. K. Majewski, *Wzrok*, s. 53-57.

<sup>91</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 270; M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 33.

<sup>92</sup> Maria Szybowska tak komentuje tę potrzebę hojności Jana: „W życiu – dla ukochanych słodycze, klejnoty. Na obrazach – przepych, perły, brylanty, rubiny, złotogłowa, aksamity, atłasy, kurdybany, purpura. Żeby być sobą – musiał być magnacki w obdarowywaniu świata.” – M. Szybowska, *Jan Matejko*, s. 75.

obrazy Matejki bywają też porównywane ze stylem rokoka<sup>93</sup>. Na odmiennym stanowisku stał Kazimierz Wyka, który wykazywał, że krakowski artysta bliższy jest raczej tradycji szkoły weneckiej, ponieważ jego kompozycje są płaskie, pozbawione przestrzeni, jednopłaszczyznowe, a barokowe dzieła odznaczały się dynamiką głębi<sup>94</sup>.

W twórczości Matejki zwraca także uwagę prowadzenie od młodych lat tzw. Skarbczyka, w którym artysta gromadził szkice rysunkowe i akwarelowe napotykanymi interesującymi zabytków, obiektów historycznych, strojów, broni i rekwizytów, przerysowywał wizerunki władców, ilustracje z czasopism i publikacji z Biblioteki Jagiellońskiej<sup>95</sup>. Jednocześnie Jan K. Ostrowski stwierdza, iż w *oeuvre* Matejki nie ma kopii obrazów wielkich mistrzów<sup>96</sup>, a Michał Haake, analizując dzieła: *Dziewica Orleańska* i *Bitwa pod Grunwaldem*, wymienia wzory pewnych rozwiązań kompozycyjnych, które malarz czerpał głównie z własnego dorobku artystycznego<sup>97</sup>.

Głębsze spojrzenie na sztukę tworzoną przez Matejkę pozwala dostrzec, jak ogromny indywidualizm cechował jego działalność i jak potężną był osobowością, do końca ugruntowany w swoich przekonaniach i wierny własnemu programowi. Wprawdzie oddziaływały na niego liczne czynniki, lecz napływające doń bodźce i źródła inspiracji potrafił okiełznać, przetwarzając je w tylko jemu właściwe środki malarskie<sup>98</sup>.

Matejko był nie tylko malarzem, lecz i zamiłowanym kolekcjonerem wszelkich pamiątek przeszłości, które wykorzystywał przy tworzeniu historycznych dzieł. Nie tylko Skarbczyk i zebrane w nim szkice pomagały mu w uprawdopodobnianiu scen – efekt niezwyklej plastyczności i realności odtwarzanych rekwizytów możliwy był do osiągnięcia dzięki setkom przedmiotów zgromadzonych w pracowni mistrza, których część można do dziś oglądać w Domu Jana Matejki przy ulicy Floriańskiej w Krakowie<sup>99</sup>. Artysta zbierał dawne stroje, gorsety, czepce, kolczugi, hełmy, broń, tarcze, broszki, kolczyki, puchary, szaty i sprzęty liturgiczne, zabytki rzemiosła, dywany, meble... Jeżeli czegoś nie mógł pozyskać, sporządzał projekt i szedł np. do krawca, by uszył mu odpowiedni historyczny ubiór. Według

<sup>93</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 38; *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 26.

<sup>94</sup> K. Wyka, *Głos w dyskusji*, s. 247.

<sup>95</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 60-61. Studia zgromadzone w Skarbczyku na wybranych przykładach omówił M. Szukiewicz, nawiązując także do procesu tworzenia obrazów przez Matejkę. – Zob. M. Szukiewicz, *Artystyczne przedszkole*, s. 29-49.

<sup>96</sup> J.K. Ostrowski, *Jan Matejko*, s. 105-106.

<sup>97</sup> S. Czekalski, *Przedmowa*, w: S. Czekalski (red.), *Dziewica Orleańska*, s. 8.

<sup>98</sup> T. Dobrowolski, *Kilka uwag*, s. 198-199. Osoby i czynniki, które oddziaływały na Matejkę zostały szerzej opisane poniżej, w podrozdziale 4: „Wpływ środowiska kulturalnego na twórczość Jana Matejki”.

<sup>99</sup> Ocalenie zbiorów Matejki możliwe było m.in. dzięki działaniom Wydziału Krajowego – zapoczątkowała je prośba samego mistrza, lękającego się o stan swojego zdrowia i finansów. – Zob. M. Małecki, *O substancję narodową*, s. 629-641.

szkicu wykonanego podczas otwarcia grobu Kazimierza Wielkiego powstała też kopia królewskiej korony. Gromadził również kawałki materiałów, by badać na nich załamania światła czy odmalować jakiś haft. Zakupił nawet kolekcję narzędzi tortur pochodzących z krakowskiego ratusza, a przetrzymywanych na strychu Sukiennic<sup>100</sup>. Z zagranicznych wypraw przywoził fotografie i szkice „z natury”, a w prywatnej bibliotece mieściły się liczne dzieła historyczne, w szczególności Długosza, Kroniki Bielskiego, *Roczniki Krakowskie* i *Roczniki Historyczne* czy *Wzorniki sztuki średniowiecznej* (Rastawiecki, Przeździecki)<sup>101</sup>.

Praktyka gromadzenia dawnych ubiorów, dzieł sztuki, militariów czy wzorów rzemiosła artystycznego z minionych wieków była charakterystyczna dla malarzy historycznych tego okresu, w szczególności dla artystów z kręgu szkoły monachijskiej (wzorem dla nich był warsztat Delaroche’a czy Piloty’ego). W atelier Matejki piętrzyły się stosy kostiumów, nakryć głowy, tkanin, zabytkowych zegarów, świeczników, pucharów, mebli, broni, zbroi itd. Posiadał przykładowo kaftany szyte na wzór mody zachodnioeuropejskiej z okresu średniowiecza, renesansu i XVII w., polskie żupany, delie i ferezje. Zanim jednak w jego pracowni pojawił się bogaty zasób strojów i rekwizytów (częściowo sporządzanych na zamówienie, według narysowanego przez malarza projektu), posiłkował się skromną kolekcją W. Łuszczkiewicza, np. aksamitny brązowy kaftan z nacinanymi rękawami pojawił się najpierw w dziełach profesora, później Matejko wykorzystał go – modyfikując kolor – w kompozycjach: *Zygmunt August i Barbara na dworze Radziwiłłowskim w Wilnie*, *Unia lubelska* i *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta*. Krakowski malarz miał wiedzę na temat historii mody, zdobytą podczas studiów do cyklu „Ubiory w Polsce”, trzeba jednak zaznaczyć, iż projektowane i szyte kostiumy – choć stylizowane na stroje z dawnych epok – co do kroju i metod krawieckich nie były ich dokładnym odwzorowaniem. Matejko samodzielnie zaprojektował również ubiory na własny ślub, inspirując się tradycyjnym, polskim stylem (kontusz dla żony wyposażył dodatkowo w tren, atrybut monarszych szat)<sup>102</sup>.

Pasja kolekcjonerska artysty łączyła się z wielką wiedzą historyczną i poszukiwaniem historycznej prawdy. Matejko spędzał długie godziny nad sporządzaniem notatek z drzeworytów, przeglądaniem materiałów w Bibliotece Jagiellońskiej, zbieraniem szkiców z pieczęci, zabytków czy obrazów, czego przykładem jest choćby studium portretu królowej

---

<sup>100</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 29; M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 80, 122-123; J. Stepieniowa, *Jan Matejko*, s. 60.

<sup>101</sup> M. Kłak-Ambrożkiewicz, *Wstęp*, w: K. Rypniewska (red.), *Jan Matejko*; J. Wolańska (red.), *Wszystkie podróże*, s. 21.

<sup>102</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 134-136, 141, 179-180.

Bony wykonane w oparciu o drzeworyt z początku XVI w.<sup>103</sup> Zazwyczaj jednak analiza dorobku artystycznego Matejki, jego warsztatu, stosowanych środków malarskiego wyrazu i sposobu tworzenia prowadzi badaczy do wniosku, że jego realizm nie jest do końca obiektywny i nie w pełni historyczny. Malarz nie wahał się wprowadzać na scenę postaci czy rekwizytów symbolizujących pewne zdarzenia, aczkolwiek prowadzących do zarzutów o nieścisłość historyczną. Jego realizm miał na celu uprawdopodobnienie przedstawianej wizji, zaprezentowanie widzom pewnej wyższej prawdy, kosztem pojawienia się wątków niezgodnych z historyczną przeszłością<sup>104</sup>.

Warto jednak dodać, iż patrząc na kompozycje Matejki z jego punktu widzenia – i biorąc pod uwagę próbę syntetycznego ujęcia w jednym obrazie całego przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń (oraz jego wiedzę i program artystyczny) – malowane przezeń płótna niekoniecznie zasługują na oskarżenia o niewierność historycznej prawdzie, lecz raczej wymagają od odbiorcy odczytania głębszej wizji i przesłania, jakie malarz chciał przekazać stosując tego typu zabiegi malarskie. Jak zauważa A. Straszewska, warsztat wypracowany przez Matejkę na wzór stylu *juste milieu* stanowił dla niego jedynie punkt wyjścia, natomiast z upływem czasu praca w oparciu o źródła i rekwizyty zaczęła tracić na znaczeniu w stosunku do nadrzędnego celu – ukazania własnej artystycznej wizji. Pojawiające się w jego dziełach anachronizmy czy niestosowności w doborze kostiumu i akcesoriów miały odgrywać rolę symboliczną i służyć wyrażeniu historiozoficznej myśli, dopowiedzeniu zamierzonej treści<sup>105</sup>.

Józef Mehoffer, pisząc z perspektywy ucznia Jana Matejki, stwierdził, że mistrz określany był mianem „malarza realisty” bądź „malarza historycznego”, a tworzył w czasach, gdy popularny stawał się francuski i monachijski plener oraz naśladowanie natury. Realizm mistrza polegał na połączeniu dwóch cech: stylu i zjawiskowości. Matejkowski styl odznaczał się niebywałym spotęgowaniem pierwiastka naturalistycznego i silną ekspresją, a zjawiskowość sprawiała, że konkretne, realne figury i sprawy zyskiwały szczególną siłę, znaczenie przekraczające wewnętrzną logikę układu. Zarzucano mu jednak, że jego realizm dotyczył jedynie szczegółów, a w odniesieniu do kompozycji Matejko realistą już nie był<sup>106</sup>.

J. Jarnuszkiewicz wskazuje, że Matejko posługuje się środkami dramatyzującymi narrację obrazu, bardzo bezpośrednimi, ostrymi i jednoznacznymi w swej wymowie, jak gesty i wyraz twarzy, precyzyjne kształty czy konkretne przedmioty (np. złota moneta w *Rejtanie*

<sup>103</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 239-241.

<sup>104</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 40-41; M. Porębski, *Czy Matejko był malarzem?*, s. 22-23.

<sup>105</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 222, 244, 254. Matejko odchodził od historycznej wierności rekwizytom, dążąc do okazałości i swobodnego operowania detalami. – A. Fryz-Więcek (red.), *Matejko a średniowiecze*, s. 2.

<sup>106</sup> J. Mehoffer, *O naturalizmie*, s. 9-18.

symbolizująca zdradę ojczyzny). W pracy nad dziełem mistrz podejmował studia z natury, lecz nie chodziło mu o samą tylko wierność w jej odzwierciedleniu, lecz przede wszystkim o ekspresję kompozycji, o efekt realistycznego, żywego oddania rzeczywistości<sup>107</sup>. Z kolei T. Dobrowolski opisuje relację pomiędzy wyobraźnią malarza, tworzeniem wielkich historiozoficznych wizji a jego potrzebą korzystania z realiów, autentycznych bądź specjalnie dla tego celu wyprodukowanych przedmiotów. Wśród istotnych cech stylu matejkowskiego wymienia też zestawianie ze sobą przeciwstawnych środków wyrazu, jak chociażby horyzontalna kompozycja (charakterystyczna dla układu statycznego w sztuce klasycznej) w połączeniu z napięciem, dramatyczną treścią, gwałtownym załamaniem konturów<sup>108</sup>.

Matejko miał też właściwy sobie warsztat, wypracowany już w czasie nauki w Szkole Sztuk Pięknych w oparciu o XIX-wieczne malarstwo akademickie, zmodyfikowany stosownie do potrzeb własnego programu artystycznego. Pierwszym etapem w malowaniu postaci historycznej było znalezienie istniejących wizerunków i wyobrażenie sobie jej rysów i sylwetki, by następnie podjąć poszukiwania modelu spełniającego założone kryteria wyglądu. Dopiero gdy już znalazł kogoś podobnego (i uzyskał jego zgodę), przystępował do pracy. Wcześniej gromadził też wszelkie potrzebne mu stroje, biżuterię, tła czy rekwizyty. Ostatnim etapem było wykończenie głów – nie chcąc zatracić ich wyrazistości pośród barwnych tkanin, bogatych ubiorów i odwzorowywanych z detalami przedmiotów<sup>109</sup>.

Matejko malował z natury nie tylko osoby, lecz także przeprowadzał studia koni w stadninach czy wybrał się w podróż na pola, gdzie odbywała się bitwa pod Grunwaldem. Kiedy w katedrze wawelskiej miało miejsce otwarcie grobu Kazimierza Wielkiego (1869) szkicował zarys czaszki, kości i insygniów, odrysował też infułę i pierścień kardynała Oleśnickiego w roku 1887<sup>110</sup>. Z zagranicznych wojaży chętnie przywoził fotografie, a w rodzinnym Krakowie zamawiał usługi fotograficzne u Walerego Rzewuskiego, gromadząc podobizny ludzi o inspirującym wyglądzie, jakkolwiek ambicją XIX-wiecznych malarzy było tworzenie dzieł z natury<sup>111</sup>.

Tworzenie obrazu stanowiło zawsze proces – najpierw malarz próbował ująć swój zamysł w szkicach rysunkowych i olejnych, szukając najlepszego ujęcia, następnie

---

<sup>107</sup> J. Jarnuszkiewicz, *Rejtan*, s. 101-106.

<sup>108</sup> T. Dobrowolski, *Kilka uwag*, s. 200.

<sup>109</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 22-23. Etapy pracy artysty można prześledzić na przykładzie niedokończonych *Ślubów Jana Kazimierza* (1893). Postaci drugoplanowe są jeszcze w formie szkicu z pamięci, w niektórych przypadkach można już rozpoznać kształt poszczególnych rekwizytów, w innych (jak u Stefana Czarnieckiego) – strój jest prawie gotowy, ale twarz i dłonie pozostały ujęte szkicowo. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 175.

<sup>110</sup> M. Przemiecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 87-89.

<sup>111</sup> J. Wolańska (red.), *Wszystkie podróże*, s. 32-41.

opracowywał detale postaci i rekwizytów, by w końcowym etapie przenieść swą wizję na wielkometryrowe płótno – w formie węglowego szkicu. Wówczas Matejko z właściwą sobie hojnością dopełniał obraz kolejnymi, nieplanowanymi pierwotnie figurami. Po wykreśleniu perspektywy pokrywał powierzchnię płótna jednym brunatnym kolorem, nakładał plamy barwne, następowało właściwe malowanie figur i rekwizytów, na końcu rozświetlanie twarzy i dopracowywanie detali<sup>112</sup>. Dużą rolę odgrywało dla artysty znalezienie odpowiedniego modelu, co było uwarunkowane poszukiwaniem osoby o wymarzonej fizjonomii (podobnej do historycznego pierwowzoru) bądź wprowadzaniem na scenę postaci niosących określone przesłanie treściowe (np. ksiądz Likowski w *Założeniu Akademii Lubrańskiego*)<sup>113</sup>.

Od strony czysto technicznej warsztat matejkowski odznaczał się początkowo oszczędnym, bardzo ciekim nakładaniem farb na płótno (zgodnie z nauczaniem Stattlera), jednak z biegiem lat – i wraz ze wzrastającą biegłością techniki i pewnością swego talentu – artysta nie wahał się używać natężonych barw i malować pewnymi, mocnymi pociągnięciami pędzla<sup>114</sup>. Dopełnieniem tego obrazu jest komentarz M. Poprzęckiej, która dostrzegła, że Jan Matejko właściwie przez okres całego życia malował wielkie historyczne dzieła, nie posiadając należytego zaplecza instytucjonalnego, stabilnej sytuacji finansowej, możliwości ekspozycji czy zagwarantowanych zamówień<sup>115</sup>, ponadto przez długie lata pracując w niedostosowanych pracowniach, przeżywając naprzemiennie okresy dostatku i trudności materialnych.

Wspomniane wyżej zarzuty o nieściśłość historyczną, jak również kierowane pod adresem Matejki krytyczne uwagi na temat dysonansu barw, stosowania brutalnych kolorów czy niespokojnej, nerwowej linii, wynikały z przyjętej przez artystę historiozofii. Wyrazistość poszczególnych postaci i grup, dynamikę i dramatyczne napięcie stawiał ponad akademicką czystością linii i harmonią kompozycji. Zarówno tematycznie (koncentrował się przede wszystkim na okresie od XV do XVII w. i chwilach największego rozkwitu Rzeczypospolitej), jak i posługując się określoną stylistyką i rekwizytami, nawiązywał do przeszłości. Malowane postaci i akcesoria miały swoją określoną wymowę symboliczną, a linie i kolorystyka kompozycji służyły dynamizacji obrazu, charakterystyki psychologicznej figur czy wyostreniu kierunków działających sił<sup>116</sup>. Owe „zgrzyty” i konflikty barw i linii, podobnie jak nadmiar drobiazgów względem wyrazistych, nawet wyolbrzymionych postaci

---

<sup>112</sup> M. Poprzęcka, *Jak Jan Matejko malował*, s. 44-46.

<sup>113</sup> H.M. Słoczyński, *Hold pruski*, s. 114.

<sup>114</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 238; K. Wyka, *Ideologia i warsztat*, s. 38.

<sup>115</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 29.

<sup>116</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 162.

(określanych czasem „matejkowską rasą”) czy płytkość przestrzeni wobec umieszczanych na pierwszym planie ludzi – wszystkie te elementy łączą się w wielkich historycznych płótnach w konkretną, sugestywną wizję przeszłości, potwierdzając zachowanie reguły jedności treści i formy. Artystyczny warsztat Matejki i środki malarskiego wyrazu były wyraźnie podporządkowane jego celom ideowym<sup>117</sup>.

#### 4) Przesłanie obrazów Jana Matejki i jego historiozofia

Jan Matejko był nie tylko malarzem wielkich historycznych dzieł, lecz jednocześnie miał głębokie poczucie misji, jasno określony program artystyczny i cel, świadomość swojego talentu i możliwości oddziaływania na odbiorców w drodze tworzenia polskiego malarstwa narodowego. Tworząc historiozoficzne wizje, przy wykorzystaniu środków malarskiego wyrazu tylko jemu właściwych, chciał, by jego kompozycje wywierały wpływ na ludzi – i należy przyznać, iż cel swój osiągnął. Za życia doświadczał krytyki i wyrazów uznania, obserwował tłumy zwiedzające wystawy jego obrazów, pojechał z delegacją wręczyć obraz papieżowi czy snuł plany ofiarowania *Dziewicy Orleańskiej* narodowi francuskiemu. A do dnia dzisiejszego postaci polskich królów i książąt oraz wydarzenia z historii Rzeczypospolitej wyobrażamy sobie takimi, jakimi on je namalował.

Aby w pełni zrozumieć, jakie cele przyświecały mistrzowi Janowi, jak poważnie traktował on swoją misję służenia narodowi poprzez malowanie historycznych płócien i jakie jest przesłanie jego artystycznego dorobku, warto zwrócić uwagę na słowa jego ucznia, Józefa Mehoffera, i spojrzeć na działalność Matejki z perspektywy jemu współczesnych ludzi i wydarzeń: „Już jest nam dziwno nieraz, że ojcowie nasi przejmowali się tak do głębi sprawami, które my co najwyżej uważamy za charakterystyczne dla minionej epoki”<sup>118</sup>.

P. Krakowski, posiłkując się opiniami znawców twórczości Matejki, stwierdził, że bezspornie krakowski malarz był historiozofem i nauczycielem narodu, uprawiał swoistą „filozofię dziejów”. W jego dziełach przeszłość stawała się obecnością, a dla osiągnięcia efektu ekspresji, dramatu, dysonansu czy dynamizmu rezygnował z walorów akademickiej kompozycji (reguł symetrii, harmonii linii i koloru), jednocześnie wprowadzając na scenę heroizowane postaci historyczne, złączone pewną rysą podobieństwa. Z całą pewnością nie można oddzielać historiozofii jego wielkich płócien od całokształtu jego działalności. Wszakże ideowa strona dzieł Matejki złączona jest nierozzerwalnie z jego programem

<sup>117</sup> T. Dobrowolski, *Kilka uwag*, s. 200-201.

<sup>118</sup> J. Mehoffer, *O naturalizmie*, s. 25.

artystycznym i powołaniem, za jakie uznał budzenie polskich sumień, wskrzeszenie dawnej chwały Rzeczypospolitej, umocnienie i przetrwanie narodowej tożsamości, przypominanie obcym państwom o tzw. kwestii polskiej<sup>119</sup>.

Kompozycje Matejki nie miały być jedynie prostymi ilustracjami dziejów Polski. Malarz dokonywał w nich rozrachunku z przeszłością, pytając o przyczyny upadku, ostrzegając przed powrotem do dawnych błędów, budząc nadzieję na odzyskanie niepodległości i patriotyczne uczucia. Przesłanie to kierował zwłaszcza do tych, którzy zdążyli już przywyknąć do życia pod zaborami oraz do rodaków pogrążonych w smutku i beznadziei po klęsce powstania styczniowego<sup>120</sup>. Jednakże konstruując historyczne wizje, nie posługiwał się metodami stricte naukowej krytyki i interpretacji źródeł. Raczej tworzył swoje wyobrażenie na temat przeszłości, zwiedzając zabytki, zgłębiając niezliczone kroniki, rękopisy, książki i wszelkie dostępne mu źródła pisane i ikonograficzne. Historyczne płótna, jakkolwiek odnosiły się do minionych dziejów, nawiązywały jednocześnie do politycznej sytuacji bieżącej i na teraźniejszość miały oddziaływać<sup>121</sup>.

J. Malinowski za pierwszą historiozoficzną kompozycję Matejki uznał *Kazanie Skargi*, dostrzegając w niej nowy sposób przedstawiania historii, inspirowany prawdopodobnie freskami Kaulbacha. Wprowadzone na scenę postaci miały pełnić funkcję personifikacji określonych sił działających w przeszłości, a cała kompozycja łączyła w sobie szereg zdarzeń. W tej syntezie odbiorca winien dostrzec przyczyny upadku Polski, punkt kulminacyjny i jego następstwa. W ten sposób na obrazie „spotykały się” osoby, które w rzeczywistości nie uczestniczyły wspólnie w danym jednostkowym wydarzeniu, lecz wywarły na nie wpływ, będąc niejako współautorami jednej historii. Wspomniany podział wielkich dzieł Matejki (na kompozycje prezentujące ideę integracji narodowej w obliczu walki o niepodległość oraz kompozycje zawierające nawiązania do relacji Polski z państwami zaborczymi) uwidacznia przekonania i pragnienia artysty. Szczególnie istotne w tym względzie wydają się zagadnienia takie jak: wprowadzanie na scenę postaci chłopów, opozycja polsko-austriackiej współpracy w stosunku do walk z zaborcą rosyjskim i pruskim, a także kwestia niewykorzystywania w przeszłości odnoszonych przez Rzeczpospolitą zwycięstw<sup>122</sup>. W tym kontekście J. M. Michałowski przyrównuje dzieła Matejki do

---

<sup>119</sup> P. Krakowski, *Sesja matejkowska. Głos wprowadzający*, s. 7-10.

<sup>120</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 9-10.

<sup>121</sup> M. Wallis, *Matejko na tle*, s. 134-135.

<sup>122</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 160-163.

„politycznej publicystyki”, stwierdzając, iż niosą one podwójny sens – wydarzenie historyczne oraz nawiązanie do aktualnych wypadków politycznych<sup>123</sup>.

Natomiast J. Starzyński stwierdził, iż w kompozycjach Jana Matejki dostrzegalne są pierwiastki stańczykowskiej ideologii (np. rządy tzw. silnej ręki w *Batorym pod Pskowem*), co spowodowane było nie tyle świadomym przejęciem ich programu, co brakiem jego czujności. Podkreślił zdolność malarza do przedstawiania – w formie bezpośredniej aluzji bądź ogólnej atmosfery dzieła – dalszych następstw konkretnego zdarzenia. Uznał też świadome pierwszeństwo treści względem formy obrazu, dodając jednak, iż z upływem czasu realistyczne wartości kolejnych kompozycji Matejki ulegały rozkładowi<sup>124</sup>.

K. Wyka przyjął natomiast, iż od 1869 roku w malarstwie Matejki – pomimo ciągłego rozwoju warsztatu i talentu mistrza – wyhamowaniu ulega dotychczasowy silny krytycyzm historyczny. Po roku 1870 dotychczasowy patriotyczno-mieszczański etap tworzenia dzieł historyzoficznych (cechujący się krytyczną postawą względem win szlachty) przekształca się w fazę patriotyczno-solidarystyczną, odpowiadającą poglądom stańczykowskim. Według K. Wyki Matejko z programu stańczyków nie przejmuje wszystkich idei, lecz tylko kwestię solidaryzmu: przewodnią rolę szlachty w Rzeczypospolitej (zaakceptowaną przez inne warstwy społeczne) oraz przekonanie, że wielkie momenty zwycięstw możliwe były dzięki ponadklasowej zgodzie. Stwierdził on, iż *Batory pod Pskowem* był dziełem, w którym Matejko porzucił krytyczną postawę względem historii, dążąc do uświetnienia przeszłości i wyrażając pochwałę silnych, ukierunkowanych na jedynowładztwo rządów Batorego. W malarzu trwa jednak inna odmiana krytycyzmu, a mianowicie świadomość, że chwalebne chwile Rzeczypospolitej nie mogą powrócić, są jedynie wspomnieniem. Dlatego też kolejne kompozycje Matejki, jakkolwiek w treści krzepiące i niosące nadzieję, w całości ujęcia artystycznego odznaczają się poczuciem grozy, żałobnej obawy i niepewnej przyszłości. Wyraźne są również zależności pomiędzy warsztatem malarza a jego ideologią, w szczególności w braku harmonii barw, linii, wprowadzanych dysonansach<sup>125</sup>.

Wśród badaczy twórczości Matejki podnoszą się także głosy przypisujące większą rolę stronie artystycznej kompozycji i jego przymiotom jako artysty, podmiotu twórczego niż wpływom stańczykowskiego konserwatyzmu. Uznają oni, że umiłowanie historii oraz ideologia nie były głównymi siłami i motywacją malarza, przyznając prymat twórczej duszy i

---

<sup>123</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 7-8.

<sup>124</sup> J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 9-13.

<sup>125</sup> K. Wyka, *Ideologia i warsztat*, s. 36-45, 48. Do powszechnych w czasach Wyki poglądów (podkreślających, że Matejko pod wpływem powstania styczniowego krytykował magnaterię i egoizm szlachty, przedkładając rozrachunek z przeszłością ponad gloryfikację chwil narodowej chwały) odniósł się m.in. Jerzy Zanoziński. – Por. J. Zanoziński, *Jan Matejko*, s. 11.

pragnieniom przekazania widzom swojej indywidualnej wizji, powiedzenia czegoś „od siebie i o sobie”<sup>126</sup>. Matejkowski styl tworzenia obrazów łączy w sobie przekaz treści historycznej z kreowaniem artystycznej osnowy wydarzeń, odkrywaniem rzeczywistości dziejowej, by ją przedstawić w sposób nowy, wywierający wpływ na odbiorców, by – zgodnie z symboliką wręczonego mu berła – panować w polskiej sztuce i na czas zaborów przejąć „rząd dusz”, poprowadzić naród ku kolejnym bohaterskim czynom. Matejko na nowo ukazywał właściwy sens przeszłości, łącząc w swych historiozoficznych kompozycjach symboliczne znaki z odtwarzaniem realiów i przedmiotów epoki<sup>127</sup>.

## 5) Krytycy o Janie Matejko

Twórczość Jana Matejki spotykała się z przeciwstawnymi opiniami i ocenami. Od wysłania pierwszych wielkich płócien na światowe wystawy do schyłku życia krakowski malarz doświadczał chwil uwielbienia, pochwał i nagród naprzemiennie z uwagami krytycznymi, zarówno ze strony narodu polskiego, jak i recenzentów zagranicznych. W uproszczeniu, początkowe wielkie kompozycje historyczne atakowane były przez rodaków z powodu przedstawienia wad narodowych i chwil hańbiących postaci odpowiedzialne za upadek Rzeczypospolitej, natomiast na arenie międzynarodowej Matejko zadebiutował pozytywnie, zyskując złoty medal i wpisując się w popularny jeszcze nurt malarstwa historycznego i historyczno-rodzajowego. Kolejne płótna ukazujące chwile doniosłe i zwycięskie dla ojczyzny przyniosły mu większą życzliwość i entuzjazm Polaków, za granicą jednak zmieniały się już dominujące nurty, pojawiały nowe kierunki w sztuce i obrazy Matejki na tym tle wydawały się przestarzałe, coraz częściej też podnosiły się głosy krytyczne wobec niezrozumienia stosowanych przez niego środków malarskiego wyrazu.

Z pewnością ówczesne środowisko krakowskie dostrzegało w Matejce siłę, jego zdolność do krytyki dziejów i szerokie perspektywy. Doceniano jego zagraniczne sukcesy i z entuzjazmem powitano w nim twórcę polskiej szkoły malarstwa historycznego. W obliczu kolejnych klęsk związanych z dążeniami narodowyzwoleńczymi i powszechnych nastrojów pesymizmu łączącego się z pragnieniem ocalenia tożsamości i pamiętek narodowych, krzepiące płótna Matejki i przypominanie światu o przeszłości Rzeczypospolitej przynosiły nadzieję na ocalenie. Ponadto dla XIX-wiecznych krytyków podejmowana przez

---

<sup>126</sup> M. Porębski, *Czy Matejko był malarzem?*, s. 20-22.

<sup>127</sup> M. Rostworowski, *Jan Matejko. Impuls*, s. 25-26. Zob. także: J. Krawczyk, *Matejko i Historia*; Tenże, *Jan Matejko. Mistrz legendy*.

krakowskiego malarza tematyka wpisywała się w popularny jeszcze nurt późnego romantyzmu i jego filozofii dziejów. Była też bliska regułom kompozycji akademickiej w aspekcie doboru treści, czyli podejmowania przez malarstwo tematu doniosłego i w swej wymowie patetycznego, podniosłego<sup>128</sup>.

W. Okoń, analizując opinie krytyków sztuki Jana Matejki, stwierdził, iż malarz uznawany był za postać bujną, nieszablonową, dynamiczną, określaną mianem „ognistego geniuszu”, przyrównywany do „dzwonu”, „orła” czy „wulkanu”. Wyróżnił on cztery kategorie krytyków matejkowskich, w tym: bałwochwalców (czyli osoby zachwycone jego twórczością, oddające hołd mistrzowi pędzla), idealistycznych realistów (przede wszystkim byli to literaci, oceniający dorobek malarza według reguł opozycji – szczegóły kompozycji są dobre, całość kompozycji zdecydowanie gorsza), znawców-malarzy (chwalili potęgę i realność dzieł, ekspresję, wiedzę autora, natomiast ich krytyka odnosiła się przede wszystkim do błędów formalnych dotyczących barwy, perspektywy, logiki światłocienia, nieścisłości historycznej, chaotycznej i nerwowej linii) oraz „pozytywistów” (niezgadzających się z przyjętym przez Matejkę prymatem treści i idei obrazu nad jego formą). Zarzuty wobec kompozycji matejkowskich obejmowały również kwestie takie jak np. wątpliwości, czy możliwe jest pełne zrozumienie treści przez osobę nieznającą polskiej historii. W. Okoń zauważył nadto, iż inaczej oceniano obrazy Matejki pod kątem ideowym (krytykę idei podejmowano z punktu widzenia kategorii romantyczno-ekspresyjnych) niż od strony formalnej (krytykę formy przeprowadzano w oparciu o kategorie stylu akademicko-klasycznego bądź zasad realistyczno-pragmatycznych)<sup>129</sup>.

Zauważalna jest różnica w krytyce polskich i zagranicznych znawców sztuki. Wynikała ona przede wszystkim z treści matejkowskich kompozycji, która rozumiała była dla narodu polskiego i budziła emocje silniejsze niż niedostosowywanie się do warunków formalnej poprawności obrazu. Dla publiczności obcej, nieznającej historii Rzeczypospolitej, tematyka dzieł, ich wymowa i przesłanie nie były tak oczywiste i nie do końca czytelne<sup>130</sup>. Ten aspekt twórczości Matejki wśród krytyków i narodu polskiego budził więcej zainteresowania, niósł bowiem w sobie nadzieję o znacznie szerszej perspektywie – dostrzegano w nim pokrzepienie, wspomniano chwile świetności państwa, poszukiwano w ślad za malarzem przyczyn klęski, nieśmiało liczono i na to, że geniusz polskiego artysty przypomni na arenie międzynarodowej o usuniętej z mapy świata Rzeczypospolitej.

---

<sup>128</sup> W. Okoń, *Dziewiętnastowieczne style*, s. 122.

<sup>129</sup> Tamże, s. 122-129. Więcej na ten temat – Zob. Tenże, *Stygająca planeta*.

<sup>130</sup> A. Zeńczak, *W kręgu historyzmu*, s. 146.

Nad zagadnieniem opinii o Matejce wypowiedzianych przez krytyków francuskich pochylił się głębiej Marek Zgórniak. Tę gałąź krytyki uznał za istotną, ponieważ w Paryżu odbywała się większość wystaw, na które Jan Matejko posyłał swe monumentalne prace, i na recenzje francuskich publicystów powoływali się pisarze polscy, zwłaszcza informując o sukcesach i medalach polskiego artysty. Warto nadmienić, iż obrazy Matejki umieszczane były w dziale austriackim wystawy, a jego twórczość oceniana zwykle w nawiązaniu do malarstwa austriackiego i niemieckiego (raz tylko Maxime Du Camp sformułował wypowiedź posługując się terminem „szkoły polskiej”). Zgórniak zauważył, że najbardziej pozytywne, życzliwe wypowiedzi o matejkowskich kompozycjach przypadły na lata sześćdziesiąte XIX w. i rok 1870, donosząc o udanym debiucie artysty<sup>131</sup>.

Wystawione w 1865 roku *Kazanie Skargi* przyjęte zostało przez krytykę francuską łaskawie. Matejkę porównywano z malarzami takimi jak: Delacroix, Delaroche, Robert-Fleury (starszy), Gallait, Louis. Publicyści paryscy (a wśród nich Edmond About i Charles Clément) chwalili głównie formalne zalety dzieła, zarzucając jednak artyście fałszywość barw i światłocienia oraz niechęć do rezygnacji ze szczegółów dla dobra ogólnego wyrazu płótna. *Kazanie Skargi* zyskało wówczas opinię najlepszej kompozycji anegdotycznej (na wzór Delaroche'a). W roku 1867 krytycy (m.in. Paul Mantz, Olivier Merson, Théophile Thoré) uznali *Rejtana*, doceniając wykonanie, za jedyny warty obejrzenia obraz w dziale austriackim. W roku 1870 zauważalna jest świadomość publicystów (Olivier Merson, Marius Chaumelin, Paul de Saint-Victor, Henry Fouquier), że prezentowany przez Matejkę styl – jakkolwiek realizowany po mistrzowsku – odchodzi do przeszłości i w obliczu nowych prądów sztuki ma nieco teatralny wydźwięk. Mimo to pozytywnie przyjęto *Unię lubelską* w Londynie (1871) oraz *Batorego pod Pskowem* w Wiedniu (1873) i na Salonie paryskim (1874), przyrównując *Batorego* do syntetyzujących dzieł Puvisa de Chavannes'a<sup>132</sup>.

Obrazy Jana Matejki wystawiane po 1870 roku w krytyce zagranicznej, pomimo doceniania niewątpliwych zalet mistrza, spotykały się coraz częściej z opinią negatywną, wypływającą przede wszystkim ze wspomnianego wyżej faktu narodzin nowych trendów malarskich. *Podniesienie dzwonu Zygmunta* na Salonie w 1875 roku uznano wręcz za pomyłkę zdolnego malarza. Względem *Unii lubelskiej* wysłanej na wystawę światową w 1878 roku podnoszono zarzut niestosowania się do zasady jedności kompozycji, porównywano jednak Matejkę z Makartem, doceniając pewność ręki i realizm dzieł krakowskiego artysty. Po roku 1880, kiedy na Salonie pojawiła się *Bitwa pod Grunwaldem*, zauważalna jest

<sup>131</sup> M. Zgórniak, *Matejko i malarstwo*, s. 91-93. Zob. także: Tenże, *Matejko w Paryżu*.

<sup>132</sup> M. Zgórniak, *Matejko i malarstwo*, s. 92-93.

zdecydowana zmiana tonu francuskiej krytyki na mocno negatywną. Niektórzy krytycy (np. L. de Fourcaud) pozostali przychylni Matejce, jednak recenzja autorstwa Alberta Wolffa przeważała na niekorzyść malarza. Wolff uznał *Grunwald* za kompozycję niemodną, wymęczoną, z błędami kolorystycznymi i światłocienia. Wypowiedzi publicystów zagranicznych zawierały jednak pochwałę polskiego mistrza w aspekcie malowania postaci i detali, wysuwając myśl, że dramatyczna, gwałtowna, pełna napięcia akcja jest rezultatem pochodzenia artysty i jego „słowiańskiego temperamentu”. *Hold pruski* w 1884 roku spotkał się z podobnymi wypowiedziami krytyków (P. Mantz, J. Péladan), w szczególności w zakresie barwy. Mieszane uczucia wzbudziła *Joanna d’Arc* wystawiona w 1887. Pozytywnym akcentem były opinie po wystawie światowej w 1889 roku, gdy zagraniczna publicystyka uznała, że na tle działu austriacko-węgierskiego oryginalne wydają się tylko obrazy Jana Matejki (*Kościuszko pod Racławicami*) i Munkácsy’ego, ponieważ pozostałych artystów przedmiotowej sekcji stać było jedynie na naśladowanie malarstwa francuskiego. Całokształt francuskich uwag na temat krakowskiego malarza oddają słowa Henry’ego Fouquier’a, według którego Matejko, mimo swego mistrzostwa, pozostawał spóźniony względem przemian, jakie następowały wówczas w sztuce<sup>133</sup>.

Należy jednak podkreślić, że pomimo zmienności opinii zagranicznej krytyki, wśród własnego narodu Matejko pozostawał autorytetem w dziedzinie malarstwa historycznego, czego wyrazem było choćby powierzenie mu stanowiska dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Przemiany zachodzące w wypowiedziach publicystów, zwłaszcza francuskich, wydają się zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że Paryż był wówczas niekwestionowanym centrum sztuki i źródłem nowych kierunków w malarstwie. W szczególności w obliczu narodzin impresjonizmu monumentalne historyczne kompozycje Matejki wydają się przestarzałe, przebrzmiałe, ciężkie. Wśród rodaków zdecydowanie większy entuzjazm – pomijając pierwsze opinie związane z obrazami wytykającymi narodowe błędy – wynikał z większego zrozumienia treści, znajomości ojczystej historii i dumy z powstania szkoły polskiego malarstwa historycznego.

\* \* \*

Przy ocenie całokształtu dorobku artystycznego Jana Matejki wyraźne wydają się zwłaszcza dwie cechy – wszechstronność jego talentu i zaangażowania oraz specyficzny, jemu tylko właściwy styl tworzenia wielkich płócien historycznych. Krakowski artysta dał się

---

<sup>133</sup> M. Zgórnjak, *Jan Matejko*, s. 36; Tenże, *Matejko i malarstwo*, s. 93-95.

poznać nie tylko jako malarz minionych dziejów Rzeczypospolitej i twórca własnej malarskiej historiozofii, lecz równocześnie okazał się wybitnym portrecistą, projektantem polichromii i witraży, satyrykiem pełnym humoru i autoironii, pejzażystą, inicjatorem ochrony zabytków, zamiłowanym kolekcjonerem starożytności, społecznikiem... Czynnikiem zespalaającym jego artystyczno-społeczną działalność była świadomość własnego powołania i zdolności, głębokie poczucie misji i przekonanie, że sztuka jest w jego ręku orężem, który może i powinien wykorzystać w służbie ojczyzny, włączając się w ten sposób w walkę o wyzwolenie Polski i ocalenie tożsamości narodowej.

Wysuwane pod adresem Matejki zarzuty – dotyczące braku harmonii koloru, naruszenia zasad perspektywy i światła, nieścisłości historycznej – wynikały z pewnego niezrozumienia koniecznego związku zachodzącego między formą a treścią jego dzieł. Wielkie historiozoficzne kompozycje, mające ukazywać dramatyczne, pełne napięcia momenty z dziejów Rzeczypospolitej, wymagały zastosowania określonych środków wyrazu. Charakterystyczne cechy tzw. stylu matejkowskiego, częstokroć będące podstawą krytycznych uwag polskich i zagranicznych publicystów, wynikały z przyjętych przez malarza założeń, jego programu artystycznego i próby przedstawiania w jednym dziele problemu historycznego ujętego w postaci procesu: geneza – zdarzenie – skutki.

Dokonując analizy poszczególnych kompozycji Jana Matejki, należy wziąć pod uwagę – oprócz wyżej opisanych cech jego stylu – czas ich powstania, co związane jest z jego artystycznym wzrastaniem, oddziaływaniem środowiska krakowskiego i wpływem artystów zagranicznych, jak również kolejnymi etapami rozwoju twórczości i przemianami w jego historiozofii. Z pewnością ówczesna sytuacja narodu pozbawionego własnego państwa, atmosfera rodzinnego Krakowa, powstańcze klęski oraz życie osobiste i atmosfera rodzinnego domu odegrały dużą rolę w kształtowaniu się cech dojrzałego arcyzmu Matejki. Jednocześnie wszystkie te czynniki – w połączeniu z głębokim patriotyzmem, poczuciem misji i odpowiedzialności oraz świadomością talentu – złożyły się na niepowtarzalny, specyficzny dorobek artysty i poniekąd sprawiły, że właściwie jego szkoła nie doczekała się następców.

#### 4. Wpływ środowiska kulturowego na twórczość Jana Matejki

Twórczość Jana Matejki rozwinęła się w określonym kształcie dzięki wpływom rodziny, przyjaciół, środowiska krakowskiego, ówczesnej sytuacji politycznej i konspiracyjnej atmosfery miasta... Nie bez znaczenia dla jego programu artystycznego i tworzonych obrazów pozostawali nauczyciele ze Szkoły Sztuk Pięknych, rówieśnicy-malarze, podziwiani przez niego artyści krajowi i zagraniczni, jak również wielkie dzieła sztuki światowej. Uwzględnić należy także oddziaływanie poglądów przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej i relacje z obozem stańczykowskim. Zagraniczne stypendia i podróże okazały się owocne dla jego dorobku artystycznego przede wszystkim dzięki zwiedzaniem zabytkom i kompozycjom oglądanym w galeriach i pinakotekach. Charakterystyczna dla malarza była jednak swoista niechęć do naśladowania dzieł obcych artystów.

Rozważając wpływ zagranicznej sztuki na twórczość Jana Matejki (przede wszystkim na płótna: *Batory pod Pskowem*, *Bitwa pod Grunwaldem*, *Hold pruski*), K. Wyka uznał, że: „Każde bowiem wielkie dzieło Matejki, a te trzy szczególnie, stanowi śmiałe skrzyżowanie tradycji rodzimej, głęboko i w sposób nieusuwalny przyswojonej przez twórcę, z sugestiami malarskimi, których miejsce we wspólnej tradycji całego malarstwa europejskiego”<sup>134</sup>. W literaturze podkreśla się zarówno zakorzenienie malarza w środowisku krakowskim i europejskim, jak i jego wielki indywidualizm i oryginalność. Szczególnie istotną cechą była niezależność artysty, który raczej z dystansem podchodził do krytyki i unikał posiadania nad sobą jakiegokolwiek kierownictwa<sup>135</sup>. Pomimo że jego działalność artystyczna stanowiła pewne zjawisko unikatowe, jej owocność wynikała z połączenia talentu, tytanicznej wręcz pracy oraz polskich i zagranicznych inspiracji.

Niezwykła płodność artystyczna Matejki sprawiła, że analiza jego dorobku stała się zadaniem niełatwym, wymaga bowiem badania setek postaci, przedmiotów i motywów. Zachowane informacje pochodzące od biografów i badaczy jego twórczości pozwalają na odkrycie pewnych ścieżek rozwoju i źródeł inspiracji. Wiemy chociażby, że możliwości poznawania światowych dzieł były w Krakowie ograniczone, że malarz na jednej z pierwszych wystaw malarstwa zachwycił się obrazami Henryka Rodakowskiego i Piotra Michałowskiego oraz nie rozstawał się ze swoim Skarbczykiem, w którym gromadził setki szkiców, rysunków i pomysłów, równie chętnie kolekcjonując fotografie interesujących osób i dzieł sztuki. Źródłem natchnienia była także sztuka romantyczna oraz włoskie i polskie

---

<sup>134</sup> K. Wyka, *Ideologia i warsztat*, s. 37.

<sup>135</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 30.

Odrodzenie. Nie kopiował jednak sławnych obrazów, dążąc raczej do stworzenia zasobu realiów, możliwych do wykorzystania przy tworzeniu własnych kompozycji<sup>136</sup>.

### Wpływy polskie

Pierwszym istotnym czynnikiem oddziaływującym na twórczość Jana Matejki byli inni malarze polscy oraz środowisko krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w którym jako młody uczeń zetknął się po raz pierwszy z akademickimi metodami pracy, profesjonalnym warsztatem artystycznym, a także nawiązał znajomości, z których niektóre przetrwają do końca życia. Atmosfera miasta pełnego zabytków oraz rozwój starożytnictwa rezonowały z potrzebami dorastającego geniusza. Kraków wyróżniał się na tle innych miast dawnej Rzeczypospolitej. W Warszawie działali m.in. Franciszek Kostrzewski, Wojciech Gerson i inni uczniowie Chrystiana Breslauera i Jana Feliksa Piwarskiego, odbywały się tzw. wędrówki piechotne, rozwijało się malarstwo pejzażowe i rodzajowe. We Lwowie na pierwszy plan wysuwał się portret (np. Henryk Rodakowski), kompozycje batalistyczne i współczesne (np. Artur Grottger, Juliusz Kossak), a w Wilnie przy Kanutym Rusieckim nastąpił rozkwit sceny rodzajowej i pejzażu<sup>137</sup>.

Środowisko krakowskie i najbliższe otoczenie Matejki za czasów nauki w Szkole Sztuk Pięknych i pierwszych kroków samodzielnej twórczości wywarły największy wpływ na rozwój jego malarskiej kariery. To w tej właśnie atmosferze i wzorcach konkretnych osób doszukiwać się można pierwszych źródeł jego sztuki<sup>138</sup>. Przykładowo na wystawie malarstwa zorganizowanej w 1853 r. w Krakowie młody Matejko mógł podziwiać dzieła Michałowskiego, Rodakowskiego (sławny *Portret matki*), Hadziewicza, Suchodolskiego, Orłowskiego, Smuglewicza, kompozycje szkoły włoskiej. Natomiast na Wystawie Starożytności Polskich odbywającej się w pałacu Lubomirskich w 1858 r. wykonał wiele szkiców, kopiował portrety Długosza i Hozjusza<sup>139</sup>. T. Dobrowolski dostrzegł analogie pomiędzy twórczością Piotra Michałowskiego i Jana Matejki, ich wspólne inspiracje romantyzmem oraz ekspresję, malarski temperament, dynamikę akcji. Podkreślił jednak, że u Matejki cechy te były wyraźniejsze, poddane monumentalizacji i ukierunkowane przyjętą przez niego historiozofią<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> J.K. Ostrowski, *Jan Matejko*, s. 104-106.

<sup>137</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, s. 5-6.

<sup>138</sup> K. Czarnocka, *Początki matejkowskiej koncepcji*, s. 147.

<sup>139</sup> Tamże; M. Zgórnjak, *Jan Matejko*, s. 10.

<sup>140</sup> T. Dobrowolski, *Kilka uwag*, s. 199.

Fundamentem realistycznego warsztatu Matejki była nauka w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1852-1858) i prywatna praca artysty – studiowanie historycznych ksiąg, badanie materiałów w Bibliotece Jagiellońskiej i zbiorów muzealnych, zbieranie szkiców historyczno-archeologicznych w Skarbczyku. Szkoła w Krakowie (na poziomie średnim) oparta była na metodach powszechnych dla tego typu placówek – szkicowano i malowano martwe natury, odlewy z gipsu, postaci żywych modeli. Dyrektor W. K. Stattler świadomy był jednak wymogów akademickich, a przygotowany przez siebie projekt utworzenia w Krakowie Akademii Sztuk Pięknych (pochodzący z 1832 r.) przekazał Matejce po powrocie z Wiednia<sup>141</sup>.

Stattler słynął ze swych idealistycznych obrazów, utrzymanych w tematyce religijno-mitologicznej, a także portretów. Zafascynowany był nazareńczykami, szczególnie malarstwem J. F. Overbecka, a także dawną sztuką włoską. Sformułował program narodowej sztuki patriotycznej, którą traktował bardzo poważnie. Za najistotniejsze kwestie uznał: doniosłość treściową dzieła (tematy religijne, historyczne, filozoficzne) i jego wartość moralną, a także misję artysty<sup>142</sup>. Rola Stattlera w środowisku krakowskim była znacząca, ze względu na sprawowaną funkcję dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, stworzony przezeń program polskiego malarstwa oraz sukces na poziomie europejskim (medal zdobyty w Paryżu za *Machabeuszy*). Matejko z uznaniem oceniał profesjonalizm dzieł profesora i całym sercem chłonił jego nauczanie o posłannictwie artysty, jednak uważał, że kompozycjom Stattlera brakuje wyrazistości, że ich treść powinna być wyrażona jaśniej, ostrzej, bardziej bezpośrednio<sup>143</sup>.

Istotny wpływ na ukształtowanie warsztatu i programu artystycznego Jana Matejki wywarł także W. Łuszczkiewicz, drugi z profesorów krakowskiej szkoły. Łuszczkiewicz miał zdecydowanie lepsze relacje z uczniami niż Stattler – pozwalał im na większą swobodę i twórczość w malowaniu, inspirował swoją wiedzą, zabierał na wędrowniki po mieście i okolicach, podczas których pokazywał zabytki i wykladał historię Polski, przynaglał do tworzenia szkiców z odbywanych wycieczek, przygotowywał do gromadzenia materiału na własny warsztat artystyczny. Był miłośnikiem przeszłości, starożytnictwa, zapoczątkował krytyczno-badawcze podejście do historii sztuki. To za jego pośrednictwem Matejko przejął

---

<sup>141</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 29; J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 5.

<sup>142</sup> T. Grzybkowska, *Matejko monachijski*, s. 101; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 158-159; J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 6.

<sup>143</sup> K. Czarnocka, *Początki matejkowskiej koncepcji*, s. 148.

koncepcję obrazów historycznych wypracowaną przez Delaroche'a i Gallaita oraz zamiłowanie do krakowskich zabytków, zwłaszcza stwoszewskiego ołtarza<sup>144</sup>.

Dzięki Łuszczkiewiczowi w polskim malarstwie historycznym zaistniały: prawda historyczna, dokładność archeologiczna, wiedza o przeszłości. W Szkole Sztuk Pięknych prowadził zajęcia z rysunku, malarstwa, perspektywy, anatomii, a także historii i stylów architektonicznych. Zaczerpnięte od profesora inspiracje Matejko potrafił przyjmować krytycznie i twórczo modyfikować, ponadto szybko przerósł go w zakresie malarskich środków ekspresji, dramatyczności i dynamiki ujęcia, psychologicznej analizy postaci<sup>145</sup>.

Rola W. Łuszczkiewicza polegała również na tym, że w środowisku polskich malarzy przedstawiających sceny historyczne był prekursorem nowego stylu malowania, opartego na rekwizycie i kostiumie. Łuszczkiewicz swoją pracę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych rozpoczął w 1852 r., a kilka wcześniejszych lat spędził w Paryżu, gdzie zapoznał się z dziełami sławnego Delaroche'a. Od niego zaczerpnął zarówno dobór tematów z historii narodowej, jak i przedstawiania dawnych wydarzeń w sposób zbliżony do scen rodzajowych, ożywiony dramatyzmem, nasyconą barwą i psychologiczną charakterystyką bohaterów. Łuszczkiewicza zainspirowały też metody warsztatowe Delaroche'a – studia historyczne, zbieranie szkiców z dawnych rycin i przedmiotów znajdujących się w kolekcjach prywatnych, gromadzenie zabytkowych akcesoriów i sporządzanie na zamówienie rekwizytów niedostępnych. Pobyt w Brukseli, Gandawie i Antwerpii zaowocował zainteresowaniem malarstwem Gallaita, które cechowało się naturalizmem w odzwierciedlaniu detali (np. koloru i faktury tkanin) i treściami zaczerpniętymi z rodzimej historii<sup>146</sup>.

Powszechne są opinie, że wrażliwość na zabytki, zapal do wiedzy historycznej i instynkt starożytny rozwinęły się u Matejki pod wpływem Łuszczkiewicza, jak również Józefa Muczkowskiego, kustosza Biblioteki Jagiellońskiej, oraz dzięki działalności osób takich jak Marian Sokołowski, Ambroży Grabowski, Józef Łepkowski, Marian Józef Kremer. Monumentalność obrazów przypisuje się wpływom Stattlera, romantyzm i dynamizm – dziełom Michałowskiego, realizm w odtwarzaniu rzeczywistości i charakterystykę psychologiczną postaci – kompozycjom Rodakowskiego, przedstawianie historii – płótnom Bacciarellego<sup>147</sup>. Z kolei znajomość z Arturem Grottgerem i wspólne przeżywanie klęski powstania styczniowego zaowocowało szkicem do *Murawiewa w Wilnie* i dziełem *Polonia*,

---

<sup>144</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 158-159; J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 6.

<sup>145</sup> K. Czarnocka, *Początki matejkowskiej koncepcji*, s. 149-151.

<sup>146</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 126-129.

<sup>147</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 30-32; H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 26; J. Purchla, *Kraków Matejki*, s. 13.

Rok 1863, wyjątkowym na tle matejkowskich wizji historycznych. *Polonia* odnosiła się bowiem do sytuacji współczesnej, miała układ „tryptykowy” i przesycona była treściami symbolicznymi<sup>148</sup>. J. Malinowski dostrzegł również pewne podobieństwo pomiędzy *Bitwą pod Grunwaldem* Matejki a *Sobieskim pod Wiedniem* (1873) Brandta, w zakresie dynamizacji kompozycji, jej układu i rezygnacji z tradycyjnej zasady perspektywy. Podobieństwo do sztuki Kaplińskiego i Rodakowskiego można dostrzec w charakteryzowaniu portretowanych osób (urzędników, arystokracji, członków rodziny) na postaci historyczne (np. portret Józefa Dietla z 1864 r., Józefa Szujskiego z 1886 r., Mikołaja Zybkiewicza z 1887 r., Stanisławy Serafińskiej z 1874 r. – tzw. *Portret kasztelanki*)<sup>149</sup>.

Matejkowskie obrazy historyczne odnosiły się do minionych dziejów Rzeczypospolitej w czasach jej największego rozkwitu. Chęć wywarcia możliwie jak najbardziej realistycznego efektu sprawiała, że malarz posługiwał się nie tylko motywami czy rekwizytami z przeszłości, lecz historię naśladował także w zakresie stylu (np. nawiązując do dzieł Wita Stwosza czy Paola Veronese). Linia, kolor oraz symbolika postaci i przedmiotów wykorzystywane były dla wzmocnienia przekazu ideowego, w szczególności po roku 1875



(*Śmierć Przemysława*) nasiliły się w dziełach krakowskiego malarza barokowe środki wyrazu: dramatyzm, ekspresja, patetyzm, przepych, dynamizm, a także nawiązanie do późnogotyckiej rzeźby. Obraz *Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką* zdradza upodobanie Matejki do artysty-rzeźbiarza, przedkładającego plastykę figur, siłę wyrazu i niepokoju ponad perspektywę głębi, powietrza, oddalenia<sup>150</sup>, a ołtarz mariacki stał się skarbnicą pomysłów i natchnień (wykorzystał go m.in. do „Ubiorów w Polsce”, malując XV-wieczne stroje)<sup>151</sup>.

**II. 7 Jan Matejko, *Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką*, 1865, w zbiorach MNW, nr inw. MP 4350, fot. Krzysztof Wilczyński**

<sup>148</sup> F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 243; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 160; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 20.

<sup>149</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 163-165.

<sup>150</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 39-40; F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 249, 252; J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 162.

<sup>151</sup> M. Przemecka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 80-83.

Jan Matejko wychowywał się w Krakowie przesyconym patriotyzmem, którego atmosfera przeniknięta była nie tylko konspiracją, organizacją powstania czy zbieractwem narodowych pamiątek, lecz także dążeniem do rozwoju polskiej sztuki, nauki, kultury. Malarz obracał się wśród innych młodszych i starszych artystów, w środowisku Szkoły Sztuk Pięknych (stanowiącej część Instytutu Technicznego) i wśród intelektualistów skupionych wokół uniwersytetu i Towarzystwa Naukowego, podobnie jak on zafascynowanych przeszłością miasta, historią narodu i niepodległościowymi dążeniami<sup>152</sup>. W kręgu Parysa Filippiego, podczas spotkań w jego pracowni, miał okazję zetknąć się z ideologią pozytywistyczną, hasłami romantyzmu wielkiej emigracji, dyskusjami na drażliwe tematy bieżących i minionych zdarzeń<sup>153</sup>. Od dzieciństwa chłonał idee patriotyczne i narodowyzwolenicze. Rozczytywał się w *Wieczorach pod lipą* Siemieńskiego i *Śpiewach historycznych* Niemcewicza, kopiował ilustracje Oleszczyńskiego, a naśladowując Stachowicza wykonał *Księcia Józefa na krakowskim rynku*. Gdy dorastał, porwały go poglądy romantyzmu i mesjanizmu, pragnienie duchowego przywództwa dla narodu pozbawionego króla<sup>154</sup>. A okres dojrzałej twórczości Matejki przypadł na czasy, kiedy toczyła się gorąca dyskusja o możliwość istnienia narodowego malarstwa polskiego.

Powszechnie przyjęty jest również pogląd o oddziaływaniu krakowskiej szkoły historycznej na dzieła Jana Matejki, co nie oznacza jednak pełnej zależności jego historiozofii od programu stańczyków. W tym kontekście H. Serejski stwierdził, że jakkolwiek na twórczość malarza wywierały wpływ ówczesne kierunki w historiografii, nie mieści się ona w ramach żadnego z nich. Uznał on, iż koncepcje Lelewela, łączące walkę o niepodległość narodu z wyzwoleniem społecznym, widoczne są w dziełach podejmujących temat upadku Rzeczypospolitej, oskarżających magnatów. Natomiast *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kościuszką pod Racławicami* odzwierciedlają nowe rozumienie pojęcia „naród” – wspólnoty jednoczącej wszystkie stany – co jednak było wówczas popularną tendencją dla wielu kierunków, nie tylko lelewelowskiego, podobnie jak krytyczne akcenty w *Unii lubelskiej*. Serejski dostrzegł także związki matejkowskich obrazów ze szkołą warszawską (w malarskim ujęciu dziejów polskiej cywilizacji i kultury) oraz z ideologią stańczyków, najwyraźniej ukazaną w *Batorym pod Pskowem*<sup>155</sup>.

W badaniach nad zależnością twórczości Matejki od zewnętrznych ideologii pojawiają się głosy, że malarz nie był względem nich dostatecznie czujny, że świadomość

---

<sup>152</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, s. 5; K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 7.

<sup>153</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 158-159.

<sup>154</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 46, 49-50; F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 237-238.

<sup>155</sup> H. Serejski, *Zbieżności i rozbieżności*, s. 127-131.

własnego talentu, wielkie zapracowanie i wynikające stąd odseparowanie od bieżących spraw politycznych i społecznych skutkowało pewną naiwnością artysty, który nie posiadał pełnej orientacji w politycznych programach<sup>156</sup>. Nadto na przestrzeni lat dostrzegalne są zmiany w traktowaniu Matejki przez krakowskich konserwatystów, którzy u początku kariery malarza – po wystawieniu *Rejtana* – traktowali jego dzieła bardzo krytycznie, oskarżając o ponížanie ojczyzny w oczach obcych państw. J. Starzyński podkreślił, że Matejko patrzył na przeszłość w sposób wykraczający poza program stańczyków, pojmujących historię narodu jako dzieje czynów jednostek wybitnych. Dodał, że po 1869 roku (*Batory pod Pskowem, Grunwald, Hołd pruski*) warsztat i talent artysty nieustannie się doskonaliły, natomiast nie towarzyszył temu rozwój postawy krytycznej względem historii i ideologicznej świadomości<sup>157</sup>.

Z kolei H. Nelken-Morawska stwierdziła, iż należy wziąć pod uwagę fakt, że Matejko pierwsze szkice swych monumentalnych wizji historycznych stworzył już w młodości, później zmieniała się ich artystyczna interpretacja: Jan Matejko zrezygnował z oskarżeń, ulegając tylko pozornie poglądom szkoły krakowskiej, lecz akcenty krytyczne (wyrażające stanowisko postępowe) nadal pojawiały się w jego dziełach, choć nie były już pierwszoplanowe i tak silnie wyeksponowane<sup>158</sup>. Istotnym jest fakt, że pierwotne wizje wielkich obrazów zrodziły się w latach młodości i wyrażały aspiracje oraz program młodego malarza, niemniej jednak ostateczne wykonanie dzieła zwykle różni się znaczącymi szczegółami od tych pierwszych, ogólnych szkiców.

Niewątpliwie Jan Matejko miał dobry kontakt z Józefem Szujkim, historykiem i dramaturgiem, współzałożycielem stańczyków. Łączyło ich zamiłowanie do zabytków, pragnienie ocalenia ojczyzny i rozumienie przeszłości. Program stworzony przez Szujskiego nie pozostał obojętny dla historycznej sztuki Matejki, ukazującej przeszłość za pomocą środków malarskiego wyrazu. J. Szujski interpretował i uzasadniał teraźniejszość historią, uznając, że przeszłość wywiera wpływ na wielkość narodu. Popierał zachowanie politycznego rozsądku, ocalenie tradycji i pracę wewnętrzną, przedkładając je nad walki powstańcze. Propagował dramat narodowy z wyraźną charakterystyką psychologiczną bohaterów, w którym ukazywane są zarówno błędy przeszłości, jak i cnoty przodków<sup>159</sup>. M. Szypowska dodaje, iż J. Szujski był z Janem zaprzyjaźniony, odwiedzał go, oglądał malowane obrazy, zaprowadził też do jego pracowni Stanisława Tarnowskiego dla obejrzenia kończącego

---

<sup>156</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 47.

<sup>157</sup> J. Starzyński, *Wstęp*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 9.

<sup>158</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 20.

<sup>159</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 158-159; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, s. 7.

wówczas obrazu *Rejtan* (Tarnowski wówczas był redaktorem naczelnym „Przeglądu Polskiego” skupiającego młodych konserwatystów)<sup>160</sup>.

Ponadto, jak wskazuje H. M. Słoczyński, Matejko ulegał w pewnym stopniu wpływom Szujskiego, ponieważ malarzowi imponowała silna osobowość, erudycja i pasja historyka, który cieszył się uznaniem w środowisku spotykającym się u Parysa Filippiego. Historyczne dramaty Szujskiego i głoszona przezeń rozrachunkowa koncepcja względem dziejów Polski zaważyły na pracach nad *Kazaniem Skargi*. Słoczyński zauważa, iż wystawienie obrazu w ówczesnej sytuacji narodu wymagało odwagi, temat bowiem był bolesny i drażliwy. Tymczasem listy artysty z tego okresu wyrażają jego pesymizm, niepewność, poczucie lęku i zagubienia<sup>161</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Matejki i Szujskiego wykazuje pewną zbieżność – obaj pragnęli swoją pracą przyczynić się do odrodzenia państwa, obaj także podjęli się rozrachunku z narodową przeszłością, co doprowadziło do nieścisłości i błędów formalnych w dramatach historyka i obrazach malarza. Można zatem u Matejki dostrzec inspiracje płynące z poglądów Szujskiego, jednak nie można zapomnieć, iż wielkie obrazy historyczne krakowskiego artysty podlegały różnym interpretacjom (jak było choćby w przypadku królewskiego błazna, którego postać – po publikacji *Teki Stańczyka* – doczekała się nowych objaśnień i skojarzeń)<sup>162</sup>.

Wyraźny jest wpływ J. Szujskiego jeżeli chodzi o pojmowanie historii jako dramatu – w centrum uwagi należy stawiać przełomowe, wielkie zdarzenia, o których ostatecznym rozstrzygnięciu decyduje Boża interwencja. Historyk doceniał tradycję minionych wieków, jednocześnie jednak uważał za konieczne dokonanie rozrachunku z przeszłością, rewizji jej dziedzictwa i postaw przodków. Te idee odnajdujemy w historiozoficznych dziełach Matejki. Aby uzyskać taki efekt, malarz tworzył kompozycje składające się z wielkiej liczby postaci i akcesoriów, bogate w symbolikę i elementy wartościujące. Inspiracje dorobkiem Szujskiego odnaleźć można w *Kazaniu Skargi*, *Rejtanie*, *Koperniku*, *Bitwie pod Raclawicami* czy *Holdzie pruskim*. Powiązanie twórczości malarza z poglądami stańczyków potwierdzają także *Objaśnienia* napisane przez J. Szujskiego do *Rejtana* oraz jego recenzja (jakkolwiek trzeba mieć na uwadze, że Matejko oficjalnie nie potwierdził interpretacji dokonanej przez historyka

---

<sup>160</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 166-168.

<sup>161</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 18-20. Słuszne wydają się w tym kontekście uwagi Słoczyńskiego, który sugeruje, że Matejko odczuwał wyrzuty sumienia, ponieważ nie uczestniczył bezpośrednio w walkach powstańczych i w związku z powyższym chciał udowodnić swoją wartość dla ojczyzny jako malarza. – Tamże.

<sup>162</sup> Tenże, *Hold pruski*, s. 112-114.

w owej recenzji)<sup>163</sup>. Warto nadmienić, iż postać Piotra Opalińskiego w *Holdzie pruskim* otrzymała rysy J. Szujskiego, co także należy uznać za zabieg artystyczny mający określoną wymowę<sup>164</sup>.

Dokonując analizy poszczególnych obrazów Matejki należy zatem uwzględnić poglądy wyrażane przez przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej, przyjaźń artysty z J. Szujskim oraz prace wydawane przez niego w czasie malowania obrazów. Dzięki temu uzyskujemy kolejne wskazówki istotne dla prawidłowego odczytania intencji i zamysłów malarza oraz zrozumienia symboliki postaci i rekwizytów, jakimi się posługiwał. Należy również pamiętać, iż Szujski z biegiem lat dokonywał rewizji swych poglądów oraz że obraz przeszłości przez niego prezentowany nie różnił się znacząco od wizji innych historyków tego czasu, inna natomiast była ocena ustroju dawnej Rzeczypospolitej<sup>165</sup>.

Artystyczną działalność Matejki określa się jednak czasami jako antystańczykowską – taką opinię wyraziła m.in. M. Szypowska<sup>166</sup>. Autorka biografii malarza zwróciła uwagę na wydarzenia związane z wręczeniem mu wspomnianego wcześniej berła. Zauważyła, iż w kręgach stańczyków pojawiły się wówczas krytyczne komentarze o megalomanii Jana Matejki (S. Tarnowski) i o niestosowności zorganizowanej dla artysty uroczystości (nabożeństwo z poświęceniem tegoż berła). M. Szypowska stwierdziła, iż stańczykom, którzy wkrótce przedstawili program tzw. trójgody z władzami zaborczymi, działalność Matejki nie była na rękę. To powodowało próby przemilczenia, tłumaczenia bądź dyskredytowania spraw związanych z jego osobą<sup>167</sup>.

M. Szypowska nawiązała również do postulatów K. Wyki, który przedstawiał ewolucję twórczości Jana Matejki – od dzieł patriotyczno-mieszkańskich do patriotyczno-solidarystycznych, korespondujących z historiozofią stańczyków. Według niej kwestia ta jest niejednoznaczna, a krytyka dzieł widoczna w jednym z pierwszych dzieł, *Rejtanie*, mogła odpowiadać stronnictwu krakowskiej szkoły historycznej<sup>168</sup>. Powyższe oceny i dyskusje świadczą jednak o tym, że jednoznaczne zakwalifikowanie poglądów malarza nie jest zadaniem łatwym. Dokonując oceny oddziaływania programu stańczyków na Jana Matejkę trzeba strzec się uproszczeń. Należy wziąć pod uwagę, że poglądy przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej kształtowały się na przestrzeni lat, podobnie jak zmieniała

---

<sup>163</sup> Tenże, *Jan Matejko*, s. 18-19, 28-29. Zob. także: Tenże, *Krytyczna interpretacja*, s. 230-232.

<sup>164</sup> Zob. Tenże, *Hold pruski*, s. 114-119.

<sup>165</sup> Zob. Tenże, *Krytyczna interpretacja*, s. 228-230.

<sup>166</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 485.

<sup>167</sup> Tamże, s. 303-305.

<sup>168</sup> Tamże, *Jan Matejko*, s. 194-195.

się działalność artystyczna malarza, który w swej twórczości dojrzywał i wyznaczał jej nowe cele; zmianie ulegały również relacje pomiędzy artystą a stańczykami.

Warto na koniec przytoczyć również stanowisko J. Malinowskiego, który przyjął, że dzieła krakowskiego mistrza wykonane około 1853 roku (*Carowie Szujscy przed Zygmuntem III*) wykazują podobieństwo do stylu Lessera, utrzymanego w duchu późnego romantyzmu i inspirowanego nazarenizmem. Kompozycje pochodzące z lat 1858-1861 zbliżone są do obrazów Delaroche'a, z uwagi na anegdotyczne, sensacyjne tematy, stosunkowo luźny układ z niewielką liczbą postaci i wyraźną charakterystyką psychologiczną (np. *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego*, *Otrucie królowej Bony*, czy późniejsze: *Śmierć Przemysława w Rogoźnie*, *Bolesław Rogatka z Anną Dederen*). Tego typu kompozycje Matejko malował do końca życia, dobierając treści bliskie też Simmlerowi. Malinowski dodaje, że wydarzenia z okresu 1861-1864 spowodowały odejście malarza od koncepcji romantycznych w duchu J. Lelewela i zwrócenie się ku historycznej sztuce według koncepcji J. Szujskiego, poszukującej genezy upadku Polski w błędach przeszłości i niewykorzystanych zwycięstwach<sup>169</sup>.

### **Wpływ sztuki europejskiej na twórczość Jana Matejki**

Chociaż możliwości zapoznania się ze sztuką europejską w połowie XIX wieku w Krakowie były bardzo ograniczone, a niechęć Jana Matejki do malarstwa obcego nieraz sygnalizowana, to jednak wśród artystycznych dróg mistrza znalazły się i takie, które prowadziły do słynnych malarzy zagranicznych. Z wielkimi dziełami sztuki światowej Matejko mógł nieco zapoznać się w czasie nauki – przeglądając zasoby biblioteczne czy oglądając zbiory rodzin arystokratycznych (dzięki wpływom W. Łuszczkiewicza, wyprasającego taką możliwość uczniom Szkoły Sztuk Pięknych). Głębszych inspiracji dostarczyły mu jednak studia za granicą w czasie krótkich wyjazdów stypendialnych oraz późniejsze podróże, gdy spędzał długie godziny w galeriach i pinakotekach. Z przekazów biograficznych wiemy także, jacy artyści wzbudzali w nim podziw.

Pierwszym źródłem artystycznych inspiracji był zatem Kraków. Kolekcje arystokracji, które czasem udawało się obejrzeć młodzieży krakowskiej szkoły, zawierały dzieła sztuki europejskiej z dawniejszych czasów, więc pierwsze lata twórczości Matejki przebiegały bez

---

<sup>169</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 159-160. Przeciwną opinię wyraziła Jadwiga Jarnuszkiewicz, przyjmując, że wprawdzie po *Rejtanie* Matejko zrezygnował z oskarżeń i krytyki narodowej historii, lecz jego obrazy nie dopasowały się nigdy do ideologii stańczyków. Dodała także, iż protektorzy historycznego malarstwa wywodzący się z środowisk konserwatywnych posługiwali się argumentami patriotyzmu, lecz mieli inną wizję misji tego malarstwa niż Matejko. – Por. J. Jarnuszkiewicz, *Rejtan*, s. 101, 107.

znajomości współczesnych mu trendów w malarstwie europejskim<sup>170</sup>. Pewną namiastką tej wiedzy była pierwsza publiczna wystawa malarstwa w 1853 roku, gdzie oprócz dzieł polskich malarzy mógł zapoznać się z kilkoma fotografiami dzieł włoskiej szkoły i historycznymi obrazami Delaroche'a. Kolejne lata życia artysty były już bogatsze w podróże, a tym samym w znajomość sztuki europejskiej. Jan Matejko wyjeżdżał na studia (do Monachium i Wiednia), w związku z wystawami obrazów i na wakacje. Podróżował też do miejsc typowych dla XIX-wiecznych artystów, zwiedzając: Paryż (traktowany jako ówczesne centrum literatury, malarstwa, przemysłu), Włochy (sławne ze względu na dzieła sztuki i architektury), Konstantynopol (łącznie tradycję chrześcijańską i orientalność). Z tych wypraw przywiózł liczne fotografie, część z nich ofiarowując Szkole Sztuk Pięknych<sup>171</sup>.

Zagraniczne wojaże Matejki rozpoczęły się z pierwszym wyjazdem stypendialnym do Monachium. Przybył w grudniu 1858 roku i studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych do lipca 1859 r. pod kierownictwem Hermanna Anschütza, odbywając naukę na poziomie przygotowawczym, nie wstępując do tzw. majsterszuli. Czas spędzał na zwiedzaniu muzeów, zabytków, galerii, Starej i Nowej Pinakoteki, poszukując poloniców w bibliotekach i sporządzając liczne szkice historycznych obrazów. Poznał wtedy dzieła Rubensa, van Dycka i Dürera, zafascynował do Delaroche i spodobały się obrazy Piloty'ego, szczególnie jego *Seni nad zwłokami Wallensteina* (1855)<sup>172</sup>. Monachijska akademia i malarstwo historyczne były wówczas w rozkwicie, nazywano ją „bawarskimi Atenami”. Niemiecka sztuka rozwijała się dzięki Corneliusowi, Kaulbachowi, Piloty'emu i wpływom francuskim, przechodząc powoli od romantyzmu do realizmu<sup>173</sup>.

Warto dodać, że Matejko, kiedy wyjeżdżał z Krakowa, miał już wyrobione przekonanie o swoim celu i jasne określone założenia sztuki, którą chciał tworzyć<sup>174</sup>, a przybywszy do Monachium utwierdził się w słuszności obranej drogi – spotkał się tutaj z głęboką wiarą w społeczne znaczenie sztuki, jej posłannictwo<sup>175</sup>. Monachijski pobyt był jednak owocny dla warsztatu młodego artysty (podobnie jak dla innych Polaków, np. J. Brandta, H. Siemiradzkiego) przede wszystkim ze względu na kontakt z dziełami wielkich mistrzów oraz impulsy płynące z malarstwa Carla Theodora von Piloty'ego, który kolekcjonował rekwizyty i kostiumy, bardzo realistycznie oddając ich barwy i fakturę. Piloty komponował swe dzieła

---

<sup>170</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 6.

<sup>171</sup> J. Wolańska (red.), *Wszystkie podróże*, s. 24-32.

<sup>172</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 28-36; M. Przemeczka-Zielińska, *Krakowskim szlakiem*, s. 53-54; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 10-11.

<sup>173</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 32, 34; *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 8-9.

<sup>174</sup> J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, s. 7.

<sup>175</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 35-36.

na kształt modnych wówczas żywych obrazów i malował wykorzystując rekwizyty ze swej pracowni, co wpłynęło na twórczość Matejki, w późniejszych latach zyskującego uznanie dzięki realizmowi swych dzieł i wierności detalom<sup>176</sup>. Natomiast wyjazd stypendialny do akademii wiedeńskiej trwał zdecydowanie krócej niż monachijski, tylko od 15 maja do 15 lipca 1860 roku, i wywarł mniejszy wpływ na artystę. Matejko opuścił Wiedeń, urażony uwagami profesora Christiana Rubena. Zdołał jednak podczas tego pobytu sporządzić szkice zbroi Stefana Batorego i Radziwiłła<sup>177</sup>.

Kolejne zagraniczne podróże Matejki były wyjazdami „w interesach”, związanymi z wystawami, bądź turystycznymi. W 1865 r. mistrz pojechał do Paryża na Salon (z *Kazaniem Skargi*), po drodze zwiedzając Pragę, Drezno, Magdeburg, Kolonię, a przed otwarciem wystawy także Luwr, Wersal, Fontainebleau i Cluny<sup>178</sup>. W 1866 r. odbył wyjazd do Wiednia, w 1867 r. do Paryża, gdzie w dziale austriackim wystawiony był *Rejtan* (po drodze zwiedził Strasburg). W Paryżu wybrał się na cmentarz w Montmartre, gdzie znajdowały się groby Lelewela, Słowackiego i Delaroche’a. Zachwycał się wówczas malarstwem włoskim<sup>179</sup>. W 1868 r. Matejko wziął udział w wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, gdzie rok później wystawił *Unię lubelską*. Zwiedził wtedy Olesko, Żółkiew, Podhorce i Przemyśl. W 1870 r. przez Wiedeń, Salzburg i Monachium pojechał na Salon do Paryża (z *Unią lubelską*), a w ciągu następnych dwóch lat wybrał się do Wiednia, Podhorzec i Lwowa (powtórnie w 1882 r.). W 1872 r. miał okazję podróżować do Stambułu, na zaproszenie Henryka Gopplera, gdzie spotkał się z nadwornym malarzem sułtana Stanisławem Chlebowskim<sup>180</sup>.

W związku z wystawieniem *Unii lubelskiej* i *Batorego pod Pskowem* w 1873 r. wyjechał do Budapesztu, Pragi i Wiednia. W kolejnych latach odbył też podróż na pola Grunwaldu, zwiedzając Warszawę, Waplewo, Toruń, Malbork i Gdańsk. Przełom 1878 i 1879 spędził z żoną we Włoszech, zwiedzili wówczas: Rzym, Triest, Wenecję, Padwę, Bolonię, Florencję, Neapol, Mediolan). Wyjazd ten zaowocował obrazem *Hołd pruski*, uznawanym za najbardziej zbliżony do włoskiej sztuki. W 1880 r. pojechał z *Bitwą pod Grunwaldem* na Paryski Salon. Natomiast rok 1883 przyniósł kolejną wizytę w Rzymie, ponieważ Matejko wraz z delegacją ofiarowali papieżowi Leonowi XIII dzieło *Sobieski pod Wiedniem*, dar

---

<sup>176</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 129-132.

<sup>177</sup> M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 12.

<sup>178</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 25; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 19.

<sup>179</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 31; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 20-21.

<sup>180</sup> M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 21-26.

polskiego narodu. W ostatnich latach życia odbył jeszcze podróż na Morawy (zawożąc obraz-feretron dla kościoła w Welehradzie), do Wiednia, Lwowa i Karlsbadu<sup>181</sup>.

Pierwszy kontakt Jana Matejki ze sztuką obcą nie wynikał jednak z podróży zagranicznych, lecz z kształcenia się profesora Łuszczkiewicza w Paryżu oraz zainteresowań dyrektora Stattlera – jego fascynacji dawnym malarstwem włoskim, nazareńczykami i J. F. Overbeckiem. Nazareńczycy uważali, iż monumentalne malarstwo ściennie za najbardziej odpowiednie dla wyrażenia patriotyzmu. Łuszczkiewicz zaś podejmował próby, by na grunt polskiej sztuki przenieść osiągnięcia szkoły francuskiej. Oddziaływanie Stattlera i Łuszczkiewicza wpłynęło na przekonanie młodego malarza, że każdy element kompozycji winien być malowany z natury oraz utwierdziło jego przeświadczenie, że malarstwo to służba narodowi<sup>182</sup>.

Podróżując po Europie Matejko zwiedzał nie tylko galerie, muzea, zabytki architektoniczne, lecz np. w Dreźnie w 1865 r. zainteresował się zbrojownią. Jednak w czasie pobytu w Monachium spędzał czas głównie w galeriach malarstwa, w których podziwiał przede wszystkim patetyczne i teatralne dzieła Carla von Piloty'ego, historiozoficzne płótna Wilhelma Kaulbacha, a także obrazy Rubensa i van Dycka. Zachwycał się coraz bardziej Delaroche'em<sup>183</sup>. Artyści niemieccy podejmowali wówczas treści odnoszące się do potęgi państwa, wielkich wojennych zwycięstw, stosując efekt dramatyzmu i tworząc wzór tzw. sztuki imperialnej. Zarówno w kwestii doboru tematów, jak i w wiedzy historycznej nazareńczyków dostrzegalne są podobieństwa z dziełami krakowskiego mistrza<sup>184</sup>.

Pierwsze podróże Matejki i studiowanie kompozycji ww. artystów, a także Corneliusa czy Overbecka, przyniosły mu niejako potwierdzenie, że malarstwo historyczne ma przed sobą najwyższe cele i zadania<sup>185</sup>. Według J. Malinowskiego pierwszy historiozoficzny obraz Jana – *Kazanie Skargi* – był inspirowany freskami Kaulbacha<sup>186</sup>. Inni polscy malarze, jak Józef Simmler czy Aleksander Lesser, również kształcili się w Monachium, przenosząc na grunt rodzimy inspiracje heroicznym stylem Corneliusa i Schnorra von Carolsfelda. Monachijska akademia okazała się dla artystów szkołą historyzmu i realizmu, a dla Matejki także źródłem tematów – malował bowiem polskie odpowiedniki scen często spotykanych w

---

<sup>181</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 50; M. Zgórniak, *Jan Matejko*, s. 27-28, 32-36, 40-46, 51.

<sup>182</sup> T. Grzybkowska, *Matejko monachijski*, s. 101-102.

<sup>183</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 10-11; J.K. Ostrowski, *Jan Matejko*, s. 106.

<sup>184</sup> T. Grzybkowska, *Matejko monachijski*, s. 101-103.

<sup>185</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 37-38.

<sup>186</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 160.

sztuce niemieckiej, przedstawiając anegdoty, sceny sensacyjne z życia władców czy np. postać Sędziwoja jako zapożyczenie motywu pracowni alchemika<sup>187</sup>.

T. Grzybkowska dodaje, że w twórczości Matejki zauważyć można nawiązanie do fresków Alfreda Rethela w ratuszu w Akwizgranie (widział zapewne kartony do fresków w czasie pośmiertnej wystawy dzieł Rethela w 1860 roku w Wiedniu) oraz wpływy obce w ostatnim autoportrecie mistrza, malowanym na zamówienie Ignacego Korwin Milewskiego w 1892 r. (portret cesarza Karola V wykonany przez Tycjana był wzorcem kompozycyjnym, a rozwibrowana, drgająca faktura wykazuje podobieństwo do dzieł Hansa Makarta i Adolfa Menzla)<sup>188</sup>. K. Estreicher i F. Kopera stwierdzili nadto, że kolor i światłocień w obrazach Matejki przypomina czasem obrazy Rubensa i Rembrandta, którzy należeli do grona dawnych malarzy często przywoływanych w sztuce monachijskiej<sup>189</sup>.

Powyższe wypowiedzi biografów i znawców twórczości Matejki wskazują, że największym zachwytem malarz darzył francuskiego malarza Paula Delaroche'a i dążył do osiągnięcia jego poziomu i stylu. M. Szypowska, opisując żarliwe dyskusje o sztuce prowadzone przez Jana i jego kolegów na wynajmowanej stacji przy ulicy Krupniczej, opisuje wyjątkowe poważanie Matejki dla Delaroche'a, Scheffera czy Vernetta, które zmieni się w późniejszych latach na rzecz uwagi dla XV-wiecznych mistrzów włoskich<sup>190</sup>. Niemniej jednak to pod wpływem Delaroche'a krakowski artysta namalował wiele kompozycji anegdotycznych, ze sceną nasyconą wewnętrzną dramaturgią i wyraźną indywidualizacją niewielkiej liczby bohaterów, m.in. *Otrucie królowej Bony*, *Zamoyski pod Byczyną*, *Twardowski wywołujący cień Barbary przed Zygmuntem Augustem*, *Bolesław Chrobry ze Światopelkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec utraconego Smoleńska*<sup>191</sup>.

Z kolei K. Wyka dostrzega w twórczości Matejki nawiązania do szkoły weneckiej. Stwierdził on, iż *Batory pod Pskowem* jest podobny do dzieł Tycjana ze względu na dojrzałość wyrazu, harmonijny, złocisty kolor, dostojność postaci. *Bitwa pod Grunwaldem* wykazuje analogie ze sztuką Tintoretta, bardzo ekspresyjną, dramatyczną, w kompozycji zaprzeczającą zasadom realizmu i prawdopodobieństwa. Natomiast *Hold pruski* wpisuje się w tradycję bardziej nowoczesną, ma podniosłą i spokojną atmosferę w stylu uczyty Veronese'a. Wyka dodaje, iż Matejko w czasie podróży do Wenecji podziwiał Tycjana oraz że w szkole

---

<sup>187</sup> T. Grzybkowska, *Matejko monachijski*, s. 99-100.

<sup>188</sup> Tamże, s. 101.

<sup>189</sup> K. Estreicher, *Artystyczna droga*, s. 42; F. Kopera, *Malarstwo w Polsce*, s. 266.

<sup>190</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 93.

<sup>191</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 14; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 11-13, 60.

włoskiej – podobnie jak Delacroix – poszukiwał wzoru harmonii barwy i kompozycji. Wskazuje też na możliwość oglądania przez Jana Matejkę dzieł Wenecjanina Tomasza Dolabelli (znajdujących się w kościele dominikanów w Krakowie i klasztorze kamedulskim na Bielanach), nawiązujących do malarstwa Tintoretta, Veronese’a i rozkwitu baroku<sup>192</sup>.

Analiza poszczególnych obrazów Jana Matejki pozwoliła na odkrycie bardziej szczegółowych powiązań polskiego malarza ze sztuką europejską. S. Nahlik dostrzegł w *Kazaniu Skargi* podobieństwo kształtowania figur do dzieł van Dycka, w *Sobieskim pod Wiedniem* – do dzieł Velazqueza, w *Bitwie pod Warną* – do Rubensa, zwłaszcza jego *Bitwy Amazonek*, a w *Dziewicy Orleańskiej* – reminiscencje z *Rontu nocnego* Rembrandta<sup>193</sup>. Dalsze propozycje dotyczyły nawiązania do Davida w *Konstytucji 3 Maja* czy do Alfreda Rethela w *Stańczyku* i *Bitwie pod Grunwaldem*, porównywano też matejkowskiego Witolda z *Bitwą pod San Romano* Uccella<sup>194</sup>.

J. K. Ostrowski stwierdził nawiązanie do obcych motywów w *Podniesieniu dzwonu Zygmunta*, *Janie Sobieskim pod Wiedniem* i *Grunwaldzie*. W pierwszym z tych trzech obrazów zauważył podobieństwo mężczyzny znajdującego się w przysiadzie podczas wyciągania dzwonu z formy do dzieła Antona van Dycka pt. *Podniesienie krzyża* (1631) oraz robotnika trzymającego linę do *Męczarni Mazepy* Louisa Boulangera (1827). W kompozycji *Jan Sobieski pod Wiedniem* dostrzegł wykorzystanie motywu utrwalonego w malarskiej tradycji – postać króla na koniu może nawiązywać do Józefa Sosnowskiego w *Elekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego* Bernarda Bellotta (1778), *Wjazdu Henryka IV do Paryża* François’a Gérarda (1817) bądź *Wjazdu Karola V do Antwerpii* Hansa Makarta (1878). *Bitwa pod Grunwaldem* porównana została przez Ostrowskiego do *Bitwy pod Kordobą* Alfreda Rethela (1849), *Bitwy pod Wiedniem* i *Bitwy pod Parkanami* Martina Altomontego, a poszczególne jej motywy – do ryciny *Bitwy pod Boyne* Romeyna de Hooghe (1690), *Oficera szaserów* Théodore’a Géricaulta (1812), *Męczarni Mazepy* Louisa Boulangera. Natomiast wybrane matejkowskie portrety Ostrowski uznał za zbliżone w stylu do renesansowych i barokowych wizerunków kościelnych dostojników, jak np. *Portret Pawła III* Tycjana (1546), *Portret kardynała Bentivoglio* i *Portret kardynała Durazzo* van Dycka (1622)<sup>195</sup>.

Wskazane możliwe zapożyczenia od innych wielkich malarzy stawiają Matejkę w nurcie europejskiej tradycji. Krakowski artysta dobiera swe treści, motywy i środki malarskie w sposób przemyślany, czerpiąc z tych dzieł to, co wydaje się bliskie jego założeniom,

---

<sup>192</sup> K. Wyka, *Ideologia i warsztat*, s. 37, 44-48.

<sup>193</sup> S. Nahlik, *Matejko a malarstwo obce*, s. 215.

<sup>194</sup> J.K. Ostrowski, *Jan Matejko*, s. 105.

<sup>195</sup> Tamże, s. 106-110.

duchowi jego obrazów, łączącemu ekspresję baroku, monumentalizm historyzmu, porywy romantyzmu<sup>196</sup>. Jednocześnie jest mocno zakorzeniony w dotychczasowych przekonaniach europejskiego akademizmu, takich jak chociażby przeświadczenie o wysokiej roli sztuki, konieczności podejmowania tematów wielkich, doniosłych oraz wymogu idealizacji. Ponieważ jednak historiozoficzne przesłanie dzieł wydaje mu się ważniejsze od akademickich reguł, świadomie rezygnuje z przestrzegania zasad: jedności czasu, miejsca i akcji, prawdopodobieństwa, ekspresji, dążąc do znalezienia formy najbardziej – według niego – właściwej dla podejmowanych treści<sup>197</sup>.

Dla właściwej oceny oddziaływania sztuki zagranicznej na twórczość Jana Matejki warto jeszcze dodać, iż krakowski malarz niechętnie opuszczał rodzinne miasto. Nigdy nie nauczył się żadnego obcego języka, a w czasie pobytów stypendialnych w Monachium i Wiedniu chętniej zwiedzał galerie niż uczestniczył w zajęciach na akademii. Jak sam mawiał, obawiał się „zarwać obczyzny” i nie chciał nikogo naśladować, wolał pozostać wierny swojemu stylowi i uczyć się malarstwa raczej z oglądanych w pinakotekach dzieł wielkich mistrzów niż poddać się wypracowanym akademickim wzorom<sup>198</sup>.

\* \* \*

Powyższe przykłady źródeł polskich i zagranicznych inspiracji Jana Matejki i oddziaływających na niego poglądów pozwalają stwierdzić, iż jego twórczość wyrosła z atmosfery patriotyzmu, przekonań o posłannictwie artysty, dążeń narodowowyzwoleńczych i zakorzeniona jest głęboko w tradycjach polskiej sztuki i rodzinnego miasta, ale czerpie także z malarstwa europejskiego. Na malarza oddziaływało wiele czynników i osób, od których mistrz wprawdzie czerpał natchnienie i pomysły, jednak nie tracił z oczu swojego celu i programu artystycznego, pozostając indywidualnym, krytycznym i oryginalnym w swej twórczości. Można jednak przyjąć, że poglądy J. Szujskiego i krakowskiej szkoły historycznej – choć nie można ich w pełni łączyć ani utożsamiać z historiozofią Matejki – nie pozostały dla jego kompozycji obojętne i dostrzegalne są ich zbieżności, punkty wspólne. Ponato mimo deklarowanej niechęci do korzystania z osiągnięć europejskiej sztuki, istnieli wśród niej malarze, którzy Matejkę zachwycali i inspirowali, i z których motywów i warsztatu chętnie korzystał przy tworzeniu własnych kompozycji.

---

<sup>196</sup> Tamże, s. 106, 109.

<sup>197</sup> M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, s. 31-34.

<sup>198</sup> H. Nelken-Morawska, *Wstęp*, w: S. Serafińska, *Jan Matejko*, s. 28; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 10-11, 31.

## Rozdział VI. Koncepcje prawa w malarstwie historycznym Jana Matejki

Dzieła Jana Matejki dostarczają bogactwa informacji nie tylko historycznych – są jednocześnie doskonałym portretem psychologicznym i obyczajowym dawnych epok, ale również odnaleźć w nich można wiadomości z zakresu prawa, ikonografii prawnej czy archeologii prawnej. W zależności od celu badań znawcy malarstwa koncentrują swoją uwagę na poszczególnych aspektach dzieła, biorąc jednakże pod uwagę całokształt zjawisk odnoszących się do powstania, treści i losów obrazu. Adekwatne są w tym kontekście słowa Stanisława Czekalskiego dotyczące bezpośrednio matejkowskiej *Joanny d'Arc*, lecz słuszne także w odniesieniu do pozostałych dzieł artysty: „Ogólnie rzecz biorąc, niemal wszyscy autorzy skłonni są widzieć Dziewicę Orleańską w taki sposób, że obraz ten we własnej strukturze uwewnętrznia swój – taki czy inny, dostrzeżony przez badacza – zewnętrzny kontekst: metodę pracy malarza, jego historiozoficzne założenia, związki z innymi przedstawieniami, ideologiczne uwikłania, wreszcie warunki ekspozycji i odbioru”<sup>1</sup>.

Stąd też badanie określonego aspektu dzieła wymaga zawsze spojrzenia szerszego, wszechstronnego, nadto pozwalającego spojrzeć na obraz zgodnie z intencją artysty. Obrazy poddane analizie omawiane są według schematu uwzględniającego w pierwszej kolejności treść dzieła i rys historyczny przedstawionej przez malarza sytuacji (co pozwala określić jaki był rzeczywisty przebieg zdarzenia zgodnie ze źródłami historycznymi i współczesnym stanem wiedzy). Kolejnym etapem interpretacji obrazu jest analiza stylistyczno-porównawcza odnosząca się do czasu i okoliczności jego powstania, w szczególności obejmująca zagadnienia takie jak: idee i pomysły malarza, jego zamiary i cele, ówczesna sytuacja społeczna, kulturalna czy polityczna, motywacje (część dzieł powstawała na zamówienie, natomiast pozostałe z własnej inicjatywy malarza – zwykle wpisywały się one w pierwotny zamysł twórcy i stanowiły realizację jego artystycznego programu), jak również powiązania artystyczne (środowisko malarzy, dzieła będące źródłem inspiracji dla mistrza Matejki). Ten etap obejmuje także kwestię dalszych losów obrazu oraz odbiór opinii publicznej.

Zasadniczą kwestią dla przeprowadzonych badań była analiza ikonograficznoprawna dzieła. Tu w pierwszej kolejności przedstawiona została szczegółowo treść dzieła i omówiony występujący w nim problem prawny (np. ukazana na obrazie czynność prawna, zdarzenie wywołujące skutki prawne). Dalsze etapy interpretacji ikonograficznoprawnej obejmują:

---

<sup>1</sup> S. Czekalski, *Przedmowa*, w: S. Czekalski (red.), *Dziewica Orleańska*, s. 6.

kompozycję obrazu, postaci i ich ubiór (wskazujący na przynależność do określonego stanu społecznego), źródła prawa oraz obiekty archeologicznoprawne (jak sprzęty, insygnia, odznaki władzy, znaki prawne, symbole, miejsca, budynki). Oprócz aspektu prawnego uwzględnić należało również wątki moralne i myśl prawnopolityczną zawartą w obrazach. Z poszczególnych dzieł wyłania się określona idea, koncepcja prawa – ów przekaz obrazowy wymaga częstokroć sięgnięcia do źródeł prawa obowiązujących w momencie dziejowym przedstawionym w kompozycji (i oceny ówczesnego porządku prawnego), a czasem też do źródeł prawa i sytuacji prawnopolitycznej istniejącej w czasie tworzenia obrazu.

Powyższe zagadnienia prowadzą do ostatniego punktu przeprowadzanej analizy ikonograficznoprawnej obrazów Jana Matejki, a mianowicie do pytania o obecność poglądów szkoły historycznej prawa w jego dziełach. Niewątpliwie ich narracja konstruowana jest w oparciu o dynamikę procesu, ukazując genezę zdarzenia, jego przebieg i skutki. Czy jednak tezy wysuwane przez przedstawicieli szkoły historycznej znalazły odzwierciedlenie w kompozycjach krakowskiego mistrza? Czy można w nich odnaleźć poglądy szkoły na temat koncepcji prawa, narodu i państwa, wolności czy nauki prawa? Jakimi środkami malarskiego wyrazu posługuje się w tym kontekście Matejko i jakie dzięki temu osiąga efekty? Poszukiwanie odpowiedzi na takie pytania wymagało spojrzenia nie tylko na największe i najbardziej popularne obrazy malarza, lecz również na te mniejszego formatu i rangi. Stąd też poniższy przegląd dzieł Matejki zawiera kilkadziesiąt historycznych olejnych kompozycji (osobno przedstawione zostały wyniki badań odnoszących się do cyklu „Dziejów cywilizacji w Polsce”), w których powyższe aspekty są najbardziej czytelne.

## 1. Wizualne przedstawienie problemów prawnych w wybranych obrazach olejnych Jana Matejki

Ikonograficznoprawna analiza obrazów Jana Matejki pozwala na dostrzeżenie problemów prawnych wyrażonych za pomocą środków artystycznego przekazu i dostarcza wiedzy na temat wielu obiektów archeologicznoprawnych. Zbadanie powyższych kwestii wymaga jednak uwzględnienia całego kontekstu twórczości mistrza (w tym w szczególności malarskiego wykształcenia, źródeł inspiracji, programu artystycznego), a dla celów pracy – także związków z krakowską szkołą historyczną i szkołą historyczną prawa. Jednakże analiza oraz ocena różnorodnych czynności prawnych ujętych w formie obrazu pociąga za sobą m.in. konieczność sięgnięcia do zasad i procedur, jakie obowiązywały w chwili ich dokonywania, w czym pomocne są zachowane źródła.

Na wstępie warto również zaznaczyć, iż badanie dzieł Jana Matejki – poddanych już niejednej interpretacji – wymaga uwzględnienia dotychczasowych wyników. Niezbędne jest nadto zwrócenie uwagi na kilka istotnych kwestii natury ogólnej mających swoje źródło w warsztacie i przekonaniach mistrza, a adekwatnych w stosunku do większości jego obrazów. Przede wszystkim zauważyć można, iż Matejko, pomimo swej ogromnej wiedzy archeologicznej i znajomości dziejów Polski, nie wahał się poświęcić wartości, jaką była historyczna prawda, na rzecz realizmu przedstawienia – malarz posługiwał się kostiumem oraz rekwizytem w celu uprawdopodobnienia oddanej na płótnie sytuacji, spotęgowania dramaturgii akcji i wrażenia realizmu sceny. Przypisując swoim bohaterom konkretne ubiory, artysta dążył do odtworzenia historycznej mody – co odnosiło się zarówno do fasonu strojów, jak i do kontekstu sytuacyjnego (w jakich okolicznościach je noszono). Czasem świadomie dokonywał zmiany funkcji i przeznaczenia danego kostiumu czy obiektu, chcąc w ten sposób przypisać jakiejś postaci konkretną cechę<sup>2</sup>.

Warto także pamiętać, iż część obrazów Matejki doczekała się już w jego czasach objaśnień, tzw. wskazówek, zawierających szkic kompozycji z ponumerowanymi postaciami, co miało na celu wzmocnienie oddziaływania przekazu zawartego w dziele na ówczesnych odbiorców jego sztuki<sup>3</sup>. Sam malarz, od młodości wiedziony pragnieniem służenia ojczyźnie swym artystycznym talentem, chciał poprzez swoje dzieła i towarzyszące im działania (jak np. próby dyplomacji, promocja obrazów) wywierać realny wpływ na dzieje zniewolonego narodu. Zachodzi również konieczność uwzględnienia politycznych okoliczności

---

<sup>2</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 238, 295-296.

<sup>3</sup> Z. Gołubiew, *O wystawie*, w: Z. Gołubiew (red.), *Janowi Matejce*, s. 10.

towarzyszących tworzeniu dzieł, ponieważ Matejko dokonywał swoistej aktualizacji przeszłości w swych kompozycjach, nawiązując w nich do sytuacji bieżącej<sup>4</sup>. Ważne treści kryją się także w wypowiedziach artysty i źródłach, którymi się posługiwał przy tworzeniu historycznych wizji i samej już pracy nad malowaniem konkretnego obrazu.

Wśród ogólnych zagadnień, które należy wziąć każdorazowo pod uwagę podczas analizowania kolejnych obrazów, znajdują się także kwestie szczegółowo omówione w rozdziale 5 – wśród nich wymienić można: okoliczności historyczne i środowisko Jana Matejki, wychowanie i wykształcenie, oddziaływanie artystów zagranicznych, ówczesna debata o narodowym polskim malarstwie, wysokie ambicje malarza, przekonania religijne, warsztat artysty. Wymowa obrazu zależała także od tego, czy należało ono do kanonu tzw. wielkich dzieł historycznych, czy do kompozycji opartych na sensacyjnej anegdocie malowanych na wzór Delaroche'a.

Praca nad każdym obrazem miała swoje etapy, co przekładało się zazwyczaj na odmiennosc pierwotnej wizji dzieła i jej wersji ostatecznej. Zachowała się część szkiców do poszczególnych kompozycji – na ich podstawie można stwierdzić ogólną prawidłowość, iż w trakcie malowania obrazu Matejko „zagęszczał” go coraz to nowymi postaciami, niosącymi określone treści i ładunek emocjonalny, jak również dodawał kolejne rekwizyty, dążąc w ten sposób do zwiększenia realizmu sceny, podkreślenia historycznych uwarunkowań sytuacji bądź nadając im pewne znaczenie symboliczne<sup>5</sup>. Dokonując interpretacji poszczególnych dzieł należy zatem zwracać baczną uwagę na ugrupowanie bohaterów, szczegóły ich strojów, obiekty archeologicznoprawne, kontekst, zastosowaną przez malarza symbolikę.

Nie bez znaczenia dla odczytania wymowy matejkowskich kompozycji są także jego wysokie ambicje artystyczne i arystokratyczne aspiracje, a także – co stanowiło jeden z najważniejszych czynników określających jego twórczość – kontekst zaborów, walk powstańczych i całej ówczesnej sytuacji narodu polskiego (okoliczności historyczne, kwestie społeczne i polityczne). W tym miejscu nadmienić można również o programie Matejki odnoszącym się do wymalowania wielkich kompozycji z historii Polski – malarz pod wpływem klęski powstańców zmienił swój pierwotny plan ukazania ważnych zwycięstw Rzeczypospolitej i postanowił zacząć od spraw trudnych, wręcz przegranych. Warto dodać, że dopiero uwzględnienie ww. szeregu czynników i okoliczności dotyczących malarstwa Matejki pozwala na dogłębne i trafne odczytanie zamysłów i idei twórcy.

---

<sup>4</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 8.

<sup>5</sup> Ten zabieg artysty dobrze oddają słowa H. Słoczyńskiego: „malarska narracja musiała stworzyć skomplikowany dyskurs, by odpowiedzieć na pytania: jak było, dlaczego tak się stało, jakie były alternatywne możliwości wydarzeń”. – Tamże, s. 22.

**1) *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611, 1853, płótno, 75,5 x 108 cm***

Obraz *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611* pochodzący z 1853 roku należy do pierwszych historycznych dzieł Matejki. Namalowany jest na płótnie o wymiarach 75,5 x 108 cm. Inne tytuły obrazu to: *Hetman Żółkiewski przed Zygmuntem III; Jeńcy przed Zygmuntem III; Żółkiewski na sejmie w Warszawie; Zygmunt III na sejmie warszawskim; Zygmunt III przyjmujący posłów carskich; Poselstwo moskiewskie ofiarowujące koronę moskiewską królewiczowi Władysławowi*. Płótno zakupił antykwariusz Taffet, następnie znalazło się w rękach rybaka Gołemberskiego i Mariana Gorzkowskiego. W 1908 r. stało się własnością Galerii Narodowej m. Lwowa, od 1946 r. przechowywane jest w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr inw. VIII-23)<sup>6</sup>.

Temat, do którego malarz powróci jeszcze raz pod koniec życia, odnosi się do uroczystej sesji sejmowej na Zamku Warszawskim, odbytej po zdobyciu Smoleńska po długim oblężeniu. W przedstawionej przez Matejkę wizji w czasie sejmu król Zygmunt III przyjął hołd złożony przez moskiewskich jeńców, wziętych przez Żółkiewskiego do niewoli – zdetronizowanego już cara Wasyla IV Szujskiego wraz z braćmi<sup>7</sup>. Obraz Matejki w swoim wykonaniu odznacza się cechami charakterystycznymi dla wczesnych, młodzieńczych etapów jego twórczości – postaci są malowane płasko, a farby cienko nałożone, brakuje typowej dla późniejszych dzieł plastyczności, pewności i pełnych rozmachu pociągnięć pędzla. Wyraźne jest tutaj oddziaływanie akademizmu i wpływ profesorów krakowskiej SSP.

Historyczna strona namalowanego wydarzenia miała swój początek w planach Zygmunta III dotyczących ekspansji na wschód. Związane one były z detronizacją na ojczystym szwedzkim tronie oraz tzw. wielką smutą w moskiewskim państwie, na którego czele po śmierci Rurykowiczów stanął Borys Godunow. Oferta unii wystosowana przez stronę polską spotkała się z odmową. Magnaci kresowi podjęli wówczas działania wspomagające dążenia Grzegorza Otrepiewa, który ogłosił się carem (Dymitr Samozwaniec I<sup>8</sup>). Wkrótce w Moskwie wybuchło powstanie pod wodzą bojara Wasyla Szujskiego – Dymitr

---

<sup>6</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 24.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Dymitr Samozwaniec I, zgodnie z obietnicą złożoną kresowym magnatom, poślubił Marynę Mniszchównę, córkę wojewody sandomierskiego Jerzego Mniszcha – wątek ten pojawi się w twórczości Jana Matejki w szkicu z 1884 r. pt. *Maryna Mniszchówna pod Astrachaniem* (Muzeum Sztuki w Łodzi nr inw. MS/SP/M/38). Matejko w tym szkicu przedstawił ucieczkę Maryny Mniszchówny wraz z atamanem Iwanem Zarudzkim i trzyletnim synem z Astrachania w 1614 r. Wcześniej losy Mniszchówny opisał J. Szujski w dramacie *Maryna Mniszchówna* (1875).

został zamordowany, a Wasyl Szujski jako nowy car nawiązał rokowania z Karolem IX, królem szwedzkim. Sejm polski zgodził się wówczas na wojnę moskiewską.

W walkach odznaczył się hetman polny koronny Stanisław Żółkiewski, który 4 lipca 1610 r. pod Kłuszynem pokonał armię moskiewsko-szwedzką zmierzającą na pomoc obleganemu przez Polaków Smoleńskowi. W tej sytuacji bojarowie zaproponowali przekazanie tronu królewiczowi Władysławowi (warunkiem było m.in. przejście królewicza na prawosławie) – posłowie przybyli z tą ofertą pod Smoleńsk wraz z Wasylem Szujskim (już zdetronizowanym) i jego rodziną. Ostatecznie traktat nie został ratyfikowany przez króla planującego zdobycie carskiej korony dla siebie i przeciwnego przejściu syna na prawosławie (był to jeden z warunków przekazania tronu królewiczowi), a hetman Żółkiewski niezadowolony z monarszej polityki udał się na Podole i tam bronił granic Rzeczypospolitej.

Smoleńsk został zdobyty 13 czerwca 1611 r., co pozwoliło królowi na triumfalny wjazd na jesienny sejm w Warszawie – uświetniła go obecność Wasyla Szujskiego, zdetronizowanego cara, oraz jego braci, którzy zostali wydani Polakom i przywiezieni do Warszawy przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego. Wbrew oczekiwaniom monarchy sejm nie uchwalił podatków na tyle wysokich, by mógł kontynuować wojnę. Załoga polska pozostająca na Kremlu skapitulowała, a carem w 1613 roku został Michał Fiedorowicz Romanow (syn metropolity moskiewskiego Filareta). W Rzeczypospolitej lata 1612-1614 upłynęły pod znakiem konfederacji zawiązywanych przez nieopłacanych żołnierzy. Kolejne rokowania pokojowe i działania wojenne z Moskwą zakończyły się pokojem polanowskim zawartym w 1634 r. przez króla Władysława IV.

Płótno *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611* powstało w 1853 roku, temat dzieła powtórzył się w szkicu ołówkowym oraz w akwareli i kolejnym obrazie olejnym z 1892 r., co świadczy o poszukiwaniach artysty zmierzających do najlepszego uchwycenia wizji. Matejko kopiował rycinę tej treści autorstwa Tomasza Makowskiego pt. *Książęta Szujscy przed królem Zygmuntem III na sejmie warszawskim w r. 1611* (rysunek na kalce, DJM, nr inw. IX-2047). Układ kompozycyjny i poszczególne postaci wykazują podobieństwo do dzieł Smuglewicza i Peszki poruszających ten temat, z kolei wygląd sali sejmowej nawiązuje do gotyckiej architektury widocznej na rycinie J. G. A. Frenzla, którą Matejko znał i kopiował w 1850 r. ze *Śpiewów historycznych* Niemcewicza. W porównaniu do poprzedników w obrazie Matejki dają się zauważyć różnice w sposobie odtwarzania przeszłości, chociażby w malowaniu

bohaterów w oparciu o dawne portrety<sup>9</sup>. Dzieło powstało jako szkolna praca początkującego malarza, a z wybraną tematyką zapoznawał się sięgając po teksty historyczne i prace innych twórców. Na tym etapie artyście brakowało jeszcze samodzielności, odwagi w tworzeniu wizji oraz rozmachu, tak charakterystycznych dla późniejszych jego dzieł.

Przedstawiona przez Jana Matejkę kompozycja łączy kilka wątków – zwycięstwo polskich wojsk podczas oblężenia Smoleńska, uroczystą sesję sejmu związaną z powyższym militarnym sukcesem, wzięcie moskiewskich jeńców w niewolę przez hetmana Żółkiewskiego oraz przyjęcie przez polskiego monarchę hołdu od cara Wasyla Szujskiego i jego braci. Warto nadmienić, iż Rzeczpospolita była wówczas państwem o ustroju monarchiczno-republikańskim. Monarcha, senat i izba poselska, czyli tzw. stany sejmujące, tworzyły sejm walny, a sejmowi przysługiwała władza ustawodawcza i zarządzająco-kontrolna. Sesja sejmu odbywająca się jesienią 1611 roku miała uroczysty charakter z uwagi na smoleńskie zwycięstwo, jednak podjęte decyzje nie pozwoliły królowi na kontynuację wojny moskiewskiej.

Matejkowska scena hołdu ma miejsce podczas tego właśnie sejmu. Sam akt hołdu w stosunkach międzynarodowych (wywodzący się z prawa lennego Europy Zachodniej, w którym akt uległości wobec silniejszego łączył się z przyjęciem beneficjum) miał publiczny i uroczysty charakter oraz określoną procedurę, wzbogaconą nadto właściwą mu symboliką. Słabszy czy przegrany (w stosunkach lennych wasal) zbliżał się do siedzącego zwycięzcy (seniora) bez broni, rycerskiego pasa i czasem nawet płaszcza, sam albo w towarzystwie swojej świty. Następnie przyklękał przed nim i oddawał hołd – w prawie lennym składał przysięgę wierności i otrzymywał inwestyturę. Według prawa obserwatorzy pełnili funkcję świadków<sup>10</sup>. W przedstawionej kompozycji mamy do czynienia z oddaniem hołdu militarnemu zwycięzcy – moskiewskie poselstwo wystąpiło z ofertą polityczną, proponując przekazanie korony królewiczowi Władysławowi.

Układ kompozycyjny i rozkład kolorystyki w obrazie niosą istotny przekaz treściowy i wartościujący. Całość płótna utrzymana jest w barwach czerwonych, brązach i czerni, a z ciemnego tła wyłaniają się jasne twarze postaci. W centrum obrazu znajduje się król siedzący na tronie pod baldachimem, najważniejsi dostojnicy oraz jeńcy składający hołd. Otaczają ich bohaterowie drugoplanowi, których rysy twarzy i sylwetki są mniej wyraźne i utrzymane w wyraźnie ciemniejszej tonacji – jasnymi barwami namalował artysta głowy osób

---

<sup>9</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 228-229; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 24.

<sup>10</sup> S. Grodziski, *O holdzie*, w: H. Blak, S. Grodziski, *Hold pruski*, s. 58-63.

najważniejszych, zaś rysy pozostałych toną w mroku. Po lewej stronie siedzącego na tronie Zygmunta III stoi królewicz Władysław, za nim Mikołaj Wolski (według K. Sroczyńskiej – błędnie – Marcin Wolski). Obok Wolskiego, z buławą w dłoni, ukazany został hetman Jan Karol Chodkiewicz. Na prawo od monarchy przedstawiony został biskup Marcin Szyszkowski oraz hetman Stanisław Żółkiewski, namalowany w zbroi, nadzorujący jeńców składających hołd królowi. M. Gorzkowski wśród bohaterów dzieła wymienia nadto Lubomirskiego i Pocięja<sup>11</sup>. Wzrok polskich dostojników otaczających króla skupiony jest na moskiewskich jeńcach.

Centralną postacią kompozycji jest siedzący na tronie król **Zygmunt III** (1566-1632) z dynastii Wazów – syn Jana III Wazy, króla szwedzkiego, i Katarzyny Jagiellonki. Jego długie panowanie (1587-1632) przypadło na trudne dla Rzeczypospolitej czasy – wprawdzie państwo cieszyło się jeszcze świetnością i odnosiło zwycięstwa w wielkich bitwach, ale liczne problemy natury politycznej, ekonomicznej, społecznej czy wyznaniowej dawały się już we znaki. Rozpoczynał się okres kontrreformacji, renesans przechodził w barok, różnicował się gospodarczo-społeczny rozwój europejskich krajów. Władca przez potomnych oceniany był raczej krytycznie, przede wszystkim w aspekcie trudnych relacji ze stanem szlacheckim (np. rokosz Zebrzydowskiego) oraz prowadzonej przezeń polityki zagranicznej, w szczególności w sprawie interwencji zbrojnej w Moskwie (Stanisław Żółkiewski wprost oskarżał króla o prywatne interesy w tej kwestii zamiast szukania dobra Rzeczypospolitej)<sup>12</sup>.

Postać monarchy wzorował Matejko na znanych rycinach i zachowanych portretach – podobnie jak w *Kazaniu Skargi* wzorem dla mistrza Jana podczas malowania Zygmunta III był portret Marcina Kobera z ok. 1590 r., ale warto tu wspomnieć także o istnieniu kompozycji *Zygmunt III pod Smoleńskiem* autorstwa Tomasza Dolabelli, malarza przebywającego na dworze królewskim. Władca odziany jest w czerwony **łaszc** z gronostajowym kołnierzem (wygląd płaszcza koronacyjnego Zygmunta III znany jest dzięki portretowi namalowanemu po koronacji) i **łańcuch z orderem** (wymieniane przez *Ordo coronandi regis Poloniae* z 1764 r. jako konieczne dla dokonania aktu koronacji). A zatem monarcha ma na sobie strój uroczysty, podkreślający królewską godność i nawiązujący do ceremonii składania hołdu. Na głowie nie ma korony, lecz charakterystyczny dla zachodniej mody z początku XVII w. aksamitny ciemny **cylinder**, zdobiony drogocennymi kamieniami<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 24.

<sup>12</sup> J. Maciszewski, *Zygmunt III*, w: A. Garlicki (red.), *Poczet królów*, s. 362-372.

<sup>13</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 198-200, 243; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 227-228.

Tuż przy królu, na tronowym podwyższeniu, stoi młodzieniec – królewicz Władysław. **Władysław IV Waza** (1595-1648) był najstarszym synem Zygmunta III i Anny Habsburżanki. Jako piętnastoletni chłopiec został wybrany wielkim księciem moskiewskim, a formalny ten tytuł nosił do 1635 r. Władysław brał udział w licznych wyprawach wojennych przeciw Rosji, Turkom i Szwedom, a podczas podróży zagranicznych posiadał także znajomość sztuki wojennej krajów europejskich. W 1632 r. został wybrany królem Polski i wielkim księciem litewskim. W czasie swego panowania zasłużył się rozbudową armii, stworzył także flotę okrętów. Zapamiętany został jako władca tolerancyjny, myślał o porozumieniu między Kościołem katolickim a Cerkwią wschodnią. Dążył także do odzyskania korony szwedzkiej<sup>14</sup>. Władysław został ukazany w kompozycji jako młodzieniec, ujęty z profilu. Czerwoną barwą wyróżniają się szaty podkreślające jego godność. Rangę postaci podkreśla także jego umiejscowienie – stoi przy Zygmuncie III, przy jego tronie, jako królewski syn, który nadto miał otrzymać godność moskiewskiego władcy.

Za królewiczem Władysławem stoi **Mikołaj Wolski** (1553-1630), zasłużony dla gospodarki kraju i zapamiętany jako mecenas sztuki, przede wszystkim jako fundator klasztoru kamedułów na podkrakowskich Bielanach. Zajmował liczne stanowiska, w szczególności marszałka nadwornego koronnego (1600-1617) i marszałka wielkiego koronnego (1616-1630), na przestrzeni lat sprawował także urząd starosty, miecznika koronnego i miecznika krakowskiego, był też kanonikiem kapituły w poznańskiej katedrze. Jako królewski wysłannik uczestniczył w zawarciu przymierza polsko-austriackiego z cesarzem Maciejem I (1613). Na obrazie Mikołaj Wolski odziany jest w ciemny kaftan wykończony dużym białym kołnierzem oraz czarną pelerynę. Jego wygląd Matejko odwzorował posługując się wizerunkiem znajdującym się w ufundowanym przez Wolskiego klasztorze na Bielanach.

Kolejny bohater obrazu to hetman wielki litewski **Jan Karol Chodkiewicz** herbu Gryf z mieczem (1560-1621), stojący po lewej stronie marszałka Wolskiego. Ubrany jest w ciemny kaftan i brązową pelerynę z szerokim futrzanym kołnierzem, w prawej dłoni dzierży buławę. Obdarzony wybitnymi talentami, gruntownie wykształcony, wykazywał też zdolności wojskowe. Pełnił kolejno funkcje: starosty żmudzkiego, hetmana polnego litewskiego, administratora Inflant, hetmana wielkiego litewskiego i wojewody wileńskiego. Okazał się zdolnym strategiem i wykazywał wielką energię, stając na czele husarzy i borykając się ze złym stanem wojska, rozprężeniem dyscypliny i brakiem finansów.

---

<sup>14</sup> W. Czaplinski, *Władysław IV*, w: A. Garlicki (red.), *Poczet królów*, s. 373-378.

Najwspanialszym jego osiągnięciem było zwycięstwo nad Szwedami pod Kircholmem w 1605 r., dzięki któremu uzyskał buławę wielką litewską. Pomimo regalistycznych poglądów był krytyczny wobec wielu posunięć i decyzji króla Zygmunta (np. względem jego opieszałości w wojnie o Inflanty). Początkowo sprzeciwiał się mieszaniu się Rzeczypospolitej w sprawy moskiewskie (Dymitra Samozwańca), ruszył jednak pod Smoleńsk, a później wobec zachwiania planów unii polsko-moskiewskiej stanął (1611-1612) na czele nieudanej wyprawy na Moskwę. Kolejna próba zdobycia Moskwy odbyła się w 1613 r., dowodził w niej nominalnie królewicz Władysław, ale w rzeczywistości prowadził ją Chodkiewicz, doświadczając trudności ze strony Władysława i jego otoczenia. Zmarł pod Chocimem w 1621 r., nim zakończyła się walka z Turkami. Znany był ze współzawodnictwa z hetmanem Żółkiewskim i nieprzyjaźni z rodami Radziwiłłów i Sapiehów. Zasłużył się nie tylko na polu wojennym, ale także jako fundator kościołów i klasztorów oraz budowniczy warownych zamków. Wspominają o nim *Śpiewy historyczne* Niemcewicza<sup>15</sup>.

Po prawej stronie króla stoi biskup **Marcin Szyszkowski** herbu Ostoja (1554-1630). Wykształcony w Akademii Krakowskiej i na uczelniach włoskich, doktor obojga praw, propagował rozwój katechetyki. Zapamiętany został jako fundator licznych klasztorów, m.in. jezuickiego w Łucku i franciszkańskiego w Krzemieńcu. Był kolejno biskupem łuckim, płockim i krakowskim. Co istotne, kiedy Marcin Szyszkowski objął biskupstwo płockie zwołał synod diecezjalny, podczas którego rozważano kwestię kontrybucji jaka miała być pobierana od duchowieństwa na cel wojny moskiewskiej. Był także przeciwnikiem reformacji, dążył do odzyskania kościołów przejętych przez protestantów. Zainicjował budowę konfesji św. Stanisława w katedrze na Wawelu będącej wyrazem wdzięczności za polskie zwycięstwo pod Chocimem (1621), pod tą kaplicą został pochowany. Postać biskupa Marcina Szyszkowskiego ukazana przez Matejkę podobna jest do wizerunku znanego z XVII-wiecznego portretu nieznanego autora. Biskup wyróżnia się białym strojem z czarną pelerynką (**mozzettą**) i szerokim białym kołnierzem. Mozzetta, inaczej mucet, to sięgająca do pasa pelerynka bez rękawów, stanowiąca element stroju pontyfikalnego biskupów (obok elementów takich jak: rokieta, dalmatyka, ornat, stuła, kapa, infuła)<sup>16</sup>.

Na prawo od Marcina Szyszkowskiego namalowany został **Stanisław Żółkiewski** herbu Lubicz (1547-1620). Otrzymał liczne funkcje i godności – był wojewodą kijowskim, hetmanem polnym koronnym, kasztelanem lwowskim, hetmanem i kanclerzem wielkim koronnym. Zasłynął jako dowódca wielu zwycięskich walk – uczestniczył m.in. w bitwie pod

<sup>15</sup> W. Dobrowolska, *Chodkiewicz Jan Karol*, w: *PSB*, t. III, s. 363-367.

<sup>16</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 200.

Cecorą, stłumił kozackie powstanie pod wodzą Semena Nalewajki, pokonał pod Guzowem rokoszan w 1607 r. W wojnie moskiewskiej brał udział od 1609 r., oblegając Smoleńsk, pokonując oddziały Dymitra Szujskiego pod Kłuszynem, a ostatecznie zmuszając moskiewskich bojarów do podjęcia decyzji o przekazaniu tronu królewiczowi Władysławowi. Na obrazie Matejki przedstawiony jest w zbroi i w rycerskim płaszczu, z prawą ręką ma wzniesioną do góry, a lewa jego dłoń spoczywa na ręce jeńca niosącego miecz. Nadzoruje on składany królowi hołd, on bowiem przywiózł na sejm moskiewskich jeńców, prowadził ich w pochodzie przez miasto 29 października 1611 r., a następnie prezentował w czasie sejmu zdobyte w walce moskiewskie sztandary.

Na tle pozostałych uczestników wydarzenia odznaczają się wyglądem jeńcy moskiewscy – krój ich szat wyraźnie różni się od polskich magnatów ubranych w zbroje bądź ubiory właściwe dla stanu szlacheckiego. Przed polskim monarchą klęczy **Wasył IV Szujski** (1552-1612) z dynastii Rurykowiczów, który carem rosyjskim był w latach 1606-1610. Rządy objął po detronizacji Dymitra Samozwańca I, w państwie moskiewskim postępował jednak kryzys polityczny i wzrastała anarchia, pojawił się drugi Dymitr Samozwaniec. Wasył Szujski próbował ratować sytuację zawierając sojusz ze Szwecją, jednak siły rosyjskie i szwedzkie zostały rozbite w 1610 r. przez armię Żółkiewskiego pod Kłuszynem, a sam car został zdetronizowany przez bojarów moskiewskich. Po zajęciu Moskwy przez Żółkiewskiego Wasył Szujski zatwierdził prawa królewicza Władysława do carskiej korony i wraz z braćmi **Iwanem** i **Dymitrem** (na obrazie jeden z nich klęczy za Wasylem, a drugi niosący miecz powstrzymywany jest od dalszego ruchu przez hetmana Żółkiewskiego kierującego ceremonią składania hołdu) został wywieziony do Rzeczypospolitej, gdzie uroczyście wprowadzeni do Warszawy złożyli Zygmuntowi III hołd na zamku królewskim. Wasył Szujski do śmierci przebywał w niewoli, zmarł w Gostyninie.

Do istotnych obiektów usługowych względem funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych należą m.in. sprzęty, w przypadku omawianego obrazu na uwagę zasługuje **tron** monarchy. Jest on umieszczony w centrum kompozycji jako sprzęt najważniejszy w sali sejmowej<sup>17</sup>. Tron ten znajduje się na kilkustopniowym podwyższeniu, na ozdobym krześle tronowym zasiada król, nad nim rozpościera się wielki czerwony baldachim. Dekoracja tronu tradycyjnie nawiązywała do herbu władcy (na bogato rzeźbionym krześle widnieje orzeł, a herb monarchy znajduje się zarówno na krześle tronowym, jak i na przodzie baldachimu). Tron jest nie tylko sprzętem używanym w administracji, równie ważna jest jego symbolika,

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 158.

która podkreśla suwerenność władcy (któremu przysługuje najwyższa władza w państwie) i rangę uroczystości. Według M. Rożka tron należał do insygniów władzy i symbolizował mądrość władcy, także baldachim rozpinany ponad tronem był symbolem królewskości. Wskazał on również, iż inwentarze skarbcza królewskiego z lat 1609 i 1730 wspominają o aksamitnym czerwonym baldachimie wykonanym ze złotogłowiu i dołączonym do niego jedwabnym sznurze<sup>18</sup>.

W. Maisel podkreślił, że typ tronu z ozdobnym zaplekiem i gotyckim baldachimem pojawiał się wielokrotnie na pieczęciach majestatycznych polskich władców, a w samym warszawskim zamku tron znajdował się w trzech Salach: Poselskiej, Senatu i Tronowej. W. Maisel zauważył nadto, że w ikonografii powtarzał się istotny szczegół – wyhaftowane na zapleku srebrne orły (motyw ten pojawił się np. u Tomasza Makowskiego w miedziorycie ze sceną hołdu Wasyla Szujskiego i braci z 1611 r., a także u Marcina Zaleskiego w obrazie z roku 1832)<sup>19</sup>. W przedstawionej na obrazie sytuacji oficjalna ceremonia składania hołdu wymagała nadto zachowania odpowiedniej postawy: król zasiadał na tronie, składający hołd przyklękali przed monarchą, na stopniach tronowego podwyższenia.

Wśród przedmiotów i znaków umysławiających instytucje i stosunki prawne bądź towarzyszących czynnościom prawnym należy zwrócić uwagę na insygnia i odznaki godności. Król Zygmunt III został przedstawiony w **cylindrze** ozdobionym cennymi kamieniami zamiast w koronie, która wydawałaby się bardziej stosowna do ukazanej sytuacji. Królewskie insygnia homagialne były to insygnia prywatne, pomocnicze, zwykle **korona homagialna** (podobnie jak koronacyjna) wykonana była ze złota. Ważna jest także sama symbolika korony oznaczającej władzę królewską<sup>20</sup>. Zgodnie z opisem z 1633 r. dotyczącym zawartości skarbcza koronnego w czasach Wazów, znajdowała się w nim także korona homagialna<sup>21</sup>. W obrazie jednak Matejko świadomie zrezygnował z posłużenia się koroną, zastępując ją modnym cylindrem – król Zygmunt III ubierał się stosownie do mody hiszpańskiej, a na jego dworze starano się przestrzegać etykiety hiszpańskiej<sup>22</sup>.

Moskiewscy jeńcy składają polskiemu królowi hołd, ofiarowując **koronę carską** i miecz – Wasyl IV Szujski przyklęknął przed monarchą niosąc w darze koronę, a jeden z jego braci niósł w dłoniach miecz. Na obrazie Matejki widzimy koronę złotą, z czterema pałakami i zakończoną globem z krzyżem. Z opisów znana jest złota korona, tzw. moskiewska, jaką

---

<sup>18</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne*, s. 110-112.

<sup>19</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 153-154.

<sup>20</sup> Tamże, s. 219, 221-222, 312.

<sup>21</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne*, s. 122.

<sup>22</sup> J. Lileyko, *Zamek Królewski*, s. 133.

otrzymać miał Zygmunt III od cara Dymitra Samozwańca w 1605 r. Najprawdopodobniej jednak korona ta wykonana została w Polsce w związku z wyborem królewicza Władysława na moskiewskiego cara – Zygmunt III pierwotnie planował sam objąć tron moskiewski i polecił sporządzić tę koronę dla siebie. Po śmierci władcy włożona została do jego trumny (Zygmunt III uważał ją za jego prywatną własność), lecz królewicz Władysław zabrał ją stamtąd i zastąpił inną złotą koroną. Według źródeł korona moskiewska była okrągła, wykonana ze złotej blachy (obręcz z kwiatonami), z czterema złotymi pałkami, wykończona gałką z krzyżem, zdobiona kamieniami i perłami. Nie była podobna do koron jakimi posługiwali się moskiewscy carowie i książęta. Władysław IV przekazał ją Rzeczypospolitej, lecz do skarbcza trafiła po zgonie Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Nie była to już jednak oryginalna moskiewska korona, gdyż ta najprawdopodobniej została rozebrana ze szlachetnych kamieni i przetopiona na polecenie Jana Kazimierza, który następnie w obawie przed reakcją szlachty zamówił u złotnika nową koronę<sup>23</sup>.

W kontekście składania hołdu równie istotną rolę odgrywa niesiony przez moskiewskiego jeńca **miecz** wyrażający poddaństwo i przekazanie władzy. Miecz jako jedno z insygniów koronacyjnych symbolizował prerogatywy i obowiązki władcy – oznaczał wojskową, administracyjną i sądowniczą władzę monarchy oraz jego zobowiązanie do obrony państwa i poddanych. Monarcha wraz z mieczem przejmował sprawowanie rządów w państwie i troskę o sprawiedliwość<sup>24</sup>. Miecz przedstawiony na obrazie jest dość krótki, przypomina raczej miecz ceremonialny niż bojowy.

Jak wspomiano powyżej, Zygmunt III ma na sobie także złoty **order i łańcuch**, które W. Maisel zakwalifikował do atrybutów władzy. *Ordo coronandi regis Poloniae* pochodzący z 1764 r. wymienia je wśród przedmiotów koniecznych dla aktu koronacji królewskiej, jednak nie miały one znaczenia prawnoustrojowego dla monarszej władzy. Dodać należy, że łańcuch króla Zygmunta III przechowywany jest na Wawelu w Skarbcu Koronnym<sup>25</sup>. Odznaką władzy świeckiej jest **buława hetmańska** w ręku hetmana Jana Karola Chodkiewicza. Buławy królewskie i hetmańskie, podobnie jak buzdygany rotmistrzów, oznaczały przysługującą im władzę wojskową, przy czym buzdygany pełniły dodatkowo funkcję broni<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 97-98; M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne*, s. 122, 126.

<sup>24</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 5.

<sup>25</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 243. Łańcuch był atrybutem nie tylko królewskim, nosili go także burmistrzowie i prezydenci miast, cechmistrzowie wybranych cechów, jako ozdobę. – Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 234. Zob. także: Z. Żygulski, *Geneza i typologia buław hetmańskich*, s. 239-288.

Z kolei odznaką godności kościelnej jest **pektorał** widoczny na szyi biskupa Marcina Szyszkowskiego – jest to ozdobny krzyż zawieszony na złotym łańcuchu. Pektorał zawierał zwykle relikwie, nosili go na piersiach biskupi, a także kardynałowie i opaci. W lewej części obrazu widnieje postać ze znakiem tzw. **krzyża patriarchalnego** na ramieniu, czyli krzyża o dwóch poprzecznych ramionach (w pierwszych wiekach chrześcijaństwa używanego przez patriarchów i arcybiskupów, stanowiącego też pierwowzór dla krzyża prawosławnego). Krzyż ten, podobnie jak krzyż metropolitalny, jest jedynie odznaką władzy kościelnej, a nie insygnium władzę tę konstytuującym<sup>27</sup>.

Scena przedstawiona przez malarza rozgrywa się w **sali sejmowej na zamku warszawskim** (budynki należą do obiektów usługowych względem funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych). Elementy architektoniczne przedstawione są w stylu gotyckim. W zamku tym odbywały się pierwotnie sejmy mazowieckie, później sejmy ogólnopolskie (wyjątkiem były sejmy koronacyjne odbywające się w Krakowie) – wyznaczono wówczas miejsce na izbę poselską i izbę senatu. Rozmieszczenie sal sejmowych zmieniało się za panowania kolejnych władców. Zamek Królewski w Warszawie był budynkiem wielofunkcyjnym, przejmując w czasach Zygmunta III (na przestrzeni lat 1596-1611) dotychczasowe różnorodne państwowo-prawne funkcje zamku wawelskiego (stanowił monarszą rezydencję, miał wyposażenie obronne, stawał się siedzibą nowych instytucji państwowych i urzędów oraz siedzibą różnych sądów)<sup>28</sup>.

Król Zygmunt III zainicjował przebudowę zamku trwającą od 1598 do 1619 r. Izba poselska, w której posłowie prowadzili obrady, nadal znajdowała się w przyziemiu, a izba senatorska umiejscowiona była na pierwszym piętrze. To właśnie w izbie senatorskiej, oświetlonej przez okna w ścianach wschodniej i zachodniej, gromadziły się sejmujące stany i odbywały się państwowe ceremonie – tutaj też ustawiony był królewski tron z baldachimem. Wygląd sali odzwierciedlała m.in. rycina autorstwa Tomasza Makowskiego sporządzona w oparciu o obraz Tomasza Dolabelli i przedstawiająca scenę z 1611 roku – gdy monarcha wraz ze stanem rycerskim i senatem przyjmował hetmana Żółkiewskiego z jeńcami moskiewskimi<sup>29</sup>.

Obraz Jana Matejki, jakkolwiek malowany jeszcze w sposób wyuczony, akademicki, zapowiadała już charakterystyczne cechy jego stylu. Przedstawiona scena hołdu jeńców moskiewskich miała w czasach zaborów jasny przekaz – ukazując polską przewagę,

---

<sup>27</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 232.

<sup>28</sup> Tamże, s. 39-42, 53-56, 91.

<sup>29</sup> J. Lileyko, *Zamek Królewski*, s. 67-68, 74.

zwierzchnictwo i chwilę tryumfu podczas uroczystej ceremonii oraz wybitnych wodzów polskiej armii, chciał artysta przypomnieć doniosłą rolę Rzeczypospolitej. Była to jednocześnie jedna z pierwszych poważnych prób odtwarzania polskiej historii. Malarz zaczął posługiwać się już ubiorem i wprowadzać obiekty archeologicznoprawne w celu zwiększenia realizmu przedstawianych wydarzeń. Jednakże ukazywanie historii jako procesu (geneza – zdarzenie – skutki) nie jest jeszcze tak podkreślone jak to będzie miało miejsce w jego późniejszych wielkich dziełach historycznych.

## **2) *Wjazd Henryka Walezego do Krakowa, 1853, płótno, 40 x 32 cm***

Wśród wczesnych obrazów olejnych Matejki znajduje się także *Wjazd Henryka Walezego do Krakowa* z 1853 r., namalowany na płótnie o wymiarach 40 x 32 cm, znajdujący się aktualnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr inw. VIII-24). Początkowo dzieło stanowiło własność brata Jana Matejki – Zygmunta, następnie przeszło w ręce Mariana Gorzkowskiego. Zakupione przez Galerię Narodową m. Lwowa, w 1946 r. przekazane do MNWr. Tematem obrazu jest uroczysty wjazd Henryka Walezego do Krakowa przed koronacją, która odbyła się 21 lutego 1574 r. Władca wjeżdża do miasta wieczorem, na koniu, pod czerwonym baldachimem i w otoczeniu dostojników, a witają go tłumnie zgromadzeni obywatele Rzeczypospolitej<sup>30</sup>.

*Wjazd Henryka Walezego do Krakowa* powstał w 1853 r., obraz wykazuje zatem cechy typowe dla wczesnych prac Matejki. Postaci pierwszoplanowe namalowane są wyraźnie, bohaterowie drugoplanowi – bardziej szkicowo. Całość utrzymana w barwach złota, brązu i czerwieni, na tle ciemnego nieba. Rysunek wykonany bardzo starannie, dokładnie wykończony. W zbiorach DJM znajdują się szkice ołówkowe prawdopodobnie z późniejszych lat, podejmujące temat wjazdu króla do Krakowa, jak również jego późniejszej potajemnej ucieczki, potraktowane bardziej swobodnie i bez historycznych anachronizmów<sup>31</sup>.

Obraz przedstawia chwilę, gdy Henryk Walezy przejeżdża przez rynek krakowski. Centrum kompozycji stanowi postać monarchy jadącego na koniu oraz otaczający go dostojnicy – jeden z nich trzyma konia za uzdę, pozostali niosą baldachim. Wokół nich zebrani są witający nowego króla poddani, wśród których widać osoby niosące płonące pochodnie i grające na instrumentach oraz niesione przez rycerzy chorągwie. Monarcha wyróżnia się wśród pozostałych bohaterów zachodnim strojem, niedużym wąsikiem i

<sup>30</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 25.

<sup>31</sup> Tamże.

spiczastą bródką oraz znaną z przekazów delikatną czy wręcz zniewieściałą urodą. Na niesionym nad królem baldachimem umieszczony został herb Rzeczypospolitej Obojga Narodów, pośrodku którego namalował artysta znak rodowy Walezjuszy.

Uroczysta ceremonia wjazdu monarchy do Krakowa od czasu koronacji Henryka Walezego, czyli od roku 1574, stała się częścią polskiego obrzędu koronacyjnego. Taki królewski ingres związany był odtąd z królem wybieranym na wolnej elekcji. Wjazd stanowił doskonałą okazję dla poddanych, aby mogli przyrzeć się nowemu władcy. Miał on swój rytuał, starannie zaplanowaną scenografię, która niosła określone przesłanie ideowe. Budowano wówczas okolicznościowe obeliski i łuki tryumfalne. W Krakowie powstała droga królewska (*via regia*) na wzór starożytnego Rzymu. Jej początkiem był kleparz obok kolegiaty św. Floriana – tutaj monarchę witali członkowie społeczności akademickiej. Droga ta biegła przez Barbakan („Rondel”) i Bramę Floriańską, następnie władca przejeżdżał przez Rynek, aby ulicami Grodzką, Senacką i w końcu Kanoniczną dotrzeć na Wawel. Przed katedrą lub wewnątrz niej król otrzymywał błogosławieństwo (posługiwano się przy nim relikwiami św. Stanisława). Zakończenie ceremonii uroczystego wjazdu monarchy miało miejsce w rezydencji królewskiej na zamku<sup>32</sup>.

Wjazd elekcyjnego króla do Krakowa stanowił początek ceremonii koronacyjnych. W kolejnym dniu odbywały się ich kolejne etapy: pogrzeb dotychczasowego władcy, uroczysta procesja nowego monarchy na Skałkę, koronacja na Wawelu oraz mieszczkańskie homagium na Rynku. Pierwszemu takiemu ingresowi – Henryka Walezego – towarzyszyły specjalne dekoracje na łukach tryumfalnych (np. orzeł wykonany z lilii), a zwyczaj ten przejęli później kolejni królowie. Łuki dekorowano wykorzystując szeroko rozumianą emblematykę charakterystyczną dla baroku (to wyszukana obrazowo-słowna forma przekazu, napisy zaczerpnięte były zwykle z Pisma Świętego albo dzieł literackich). Przy poszczególnych bramach zgromadzeni byli piszczkowie i trębacze, uświetniając obrzędy swoją grą<sup>33</sup>.

Głównym bohaterem obrazu jest **Henryk III Walezy** (1551-1589), który panował w Polsce w latach 1573-1574, a od 1574 r. we Francji. Był on księciem andegawęńskim, synem Henryka III de Valois i Katarzyny Medycejskiej, bratem Karola IX (króla Francji). Jego wybór na króla Polski związany był z uprzednią misją Jeana de Monluca, biskupa Walencji. Po śmierci Zygmunta Augusta w 1572 r. w Rzeczypospolitej nastąpiło bezkrólewie, funkcję interrexa sprawował prymas Jakub Uchański. Polscy i francuscy protestanci sprzeciwiali się

---

<sup>32</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne*, s. 91-92.

<sup>33</sup> Tamże, s. 92-93. Obrzędy i okoliczności koronacji Henryka Walezego opisali m.in. Joachim Bielski, Aleksander Gwagnin, Świętosław Orzelski, Maciej Strykowski.

kandydaturze Henryka III na wieść o rzezi hugenotów, która miała miejsce 24 sierpnia 1572 r. (noc św. Bartłomieja). Biskupowi Monlucowi udało się jednak przekonać senatorów i szlachtę polską – Henryk Walezy został wybrany królem w czasie zjazdu elekcyjnego we wsi Kamień pod Warszawą odbywającego się na zasadzie elekcji *viritim* (bezpośredniego wyboru króla przez całą szlachtę). Monluc, przekraczając granice swego pełnomocnictwa, zgodził się na podpisanie artykułów henrykowskich, *pacta conventa* i *postulata polonica*, czyli warunków ograniczających królewską władzę, obejmujących zobowiązania Henryka i Francji względem Polski, nakazujących także zawarcie rozejmu z hugenotami<sup>34</sup>.

Jeszcze w Paryżu w katedrze Notre-Dame Henryk Walezy złożył przysięgę, w której zobowiązał się dotrzymać postanowień artykułów, konieczna jednak była interwencja posła polskiego Jana Zborowskiego, gdyż elekt sprzeciwiał się zaprzysiężeniu wszystkich warunków, jakie podpisał uprzednio Monluc. Henryk Walezy do Krakowa przyjechał 18 lutego 1574 r. Jego królewski ingres po raz pierwszy związany był z uroczystym wjazdem monarchy do stolicy. Zgodnie z opisem Świętosława Orzelskiego powitany został bardzo uroczyście – na krakowskich Błoniach zebrali się polscy i litewscy senatorowie na czele swych chorągwi, szlachta i królewscy urzędnicy. Koronacja odbyła się 21 lutego 1574 r. w krakowskiej katedrze, a rozpoczęty 22 lutego sejm koronacyjny zakończył się 2 kwietnia bez potwierdzenia przez króla szlacheckich przywilejów – władca nie był w stanie m.in. wywiązać się ze zobowiązań finansowych podpisanych przez biskupa Monluca<sup>35</sup>.

Panowanie Henryka Walezego nie trwało długo. W nocy z 18 na 19 czerwca 1574 r. władca potajemnie opuścił Kraków z związku z bezpotomną śmiercią brata – gdyż przyboczni senatorowie zapytani o możliwość wyjazdu króla do Francji zażądali podjęcia decyzji przez sejm. Uciekającego króla dogonił Jan Tęczyński, lecz udało mu się tylko wymóc na nim obietnicę szybkiego powrotu. Potajmny wyjazd monarchy, jego niechęć do ograniczenia władzy królewskiej i niespełnienie oczekiwań dotyczących małżeństwa z Anną Jagiellonką odebrane zostały przez szlachtę jako upokarzające. Po upływie wyznaczonego władcy terminu na powrót do Rzeczypospolitej ogłoszono 12 maja 1575 r. bezkrólewie. Charakter i panowanie Henryka Walezego są przedmiotem sporów i sprzecznych ocen<sup>36</sup>.

Ubiór króla na obrazie Matejki wzorowany był na rycinie pochodzącej z Biblioteki Jagiellońskiej, którą opublikował Józef Muczkowski i na innych kalkowanych przez artystę portretach władcy. Henryk Walezy ma na sobie **dworski strój francuski** złożony z tzw.

---

<sup>34</sup> S. Grzybowski, *Henryk III Walezy*, w: *PSB*, t. IX, s. 399.

<sup>35</sup> Do postaci Henryka Walezego i wydarzeń, które miały miejsce w czasie jego koronacji powróci Matejko w roku 1861 w obrazie *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego* (opisany pod poz. 6).

<sup>36</sup> S. Grzybowski, *Henryk III Walezy*, w: *PSB*, t. IX, s. 400-401.

*haut-de-chausse* (bufiaste, krótkie spodnie uszyte z cienkich pasków tkaniny z podszewką innego koloru), **wamsa** (krótki kaftan męski wykończony baskinką, sznurowany lub zapinany na guziki, z rękawami odmiennej barwy, z watowanymi wałeczkami na ramionach) i **krezy** (sztywnego białego kołnierza). Dopelnieniem stroju króla jest krótki płaszcz i czerwony cylinder przyozdobiony piórami i drogocennymi kamieniami<sup>37</sup>.

Wśród pozostałych bohaterów wydarzenia uwagę zwraca **strój dostojnika** na pierwszym planie, niosącego baldachim nad monarchą. Jest on ubrany bardzo podobnie do mężczyzny ukazanego w obrazie *Stańczyk udający ból zębów* z 1856 r. (w zbiorach MNK – DJM). Ma on na sobie szeroką szubę z dużym opadającym na ramiona futrzanym kołnierzem i długimi szerokimi rękawami. Taki ubiór Matejko mógł znać chociażby z portretu Zygmunta Starego. Szuby noszone w czasach Walezego miały jednak nieco odmienny krój, w szczególności rękawy były często bufiaste i dekoracyjnie nacinane. Mężczyzna ten ma na głowie futrzany, osłaniający uszy kołpak, jaki widzimy też u kilku innych postaci, oraz nogawice i krótki kaftan, które bardziej odpowiadają modzie średniowiecznej (tu lepszym pomysłem byłby renesansowy sajan, czyli dopasowany męski kaftan z długą do kolan baskinką i dużym dekoltem, wywodzący się w XV-wiecznej mody włoskiej)<sup>38</sup>.

Ponad postacią Henryka Walezego rozpięty jest **baldachim**, niesiony przez czterech dostojników. Jego czerwona barwa i złote zdobienia podkreślają majestat władcy. Baldachim (czasem określany jako „niebo”) rozpinano też tradycyjnie nad tronami cesarzy i królów – symbolizował pochodzenie władzy od Boga. Na baldachimie umieszczony został **herb Rzeczypospolitej Obojga Narodów**, którego główna tarcza podzielona jest na cztery pola – w pierwszym i czwartym znajduje się wizerunek Orła Białego, natomiast w drugim i trzecim polu widnieje litewska Pogoń (rycerz na koniu trzymający miecz w prawej ręce wzniesionej nad głowę oraz tarczę z podwójnym krzyżem w lewej ręce). Od czasów Henryka Walezego herb państwowy wyposażony był dodatkowo w tarczę sercową, na której przedstawiano herb aktualnie panującego monarchy – w tym przypadku **godło Walezjuszy**, trzy złote lilie w niebieskim polu (na obrazie barwa raczej brunatna).

Ponad tłumem otaczającym jadącego na koniu Henryka Walezego widoczne są drzewce **chorągwi** (namalowane szkicowo jednym kolorem, bez możliwości rozróżnienia). Chorągwie, czyli płachty odpowiednio farbowanego płótna przymocowane do drzewca, W. Maisel opisuje jako znaki władztwa państwowego i jurysdykcji niepaństwowych. Symbolizowały władzę królewską i książęcą, chorągwiami posługiwano się również w czasie

<sup>37</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 224-225, 370.

<sup>38</sup> Tamże, s. 224-225.

bitwy czy przyjmowania hołdu lennego. W sytuacji przedstawionej na obrazie można spodziewać się chorągwi województw, ziem czy prowincji, a także chorągwi herbowych należących do magnatów i zamożniejszej szlachty<sup>39</sup> (zgodnie z przekazami dotyczącymi wjazdu Henryka Walezego do Krakowa na króla oczekiwali m.in. polscy i litewscy senatorowie stojący na czele swych chorągwi).

Wydarzenia przedstawione przez malarza rozgrywają się na **trasie uroczystego wjazdu króla do Krakowa**, który – jak już wspomniano – od czasów Walezego wszedł do polskiego obrządku koronacyjnego i odbywał się ustalonymi ulicami. W oddali widoczne są budynki – wieża **ratusza** i zarys kopuły **kościola pw. św. Wojciecha**. Osobnym zagadnieniem, niezwiązanym już bezpośrednio z treścią dzieła, jest ich znaczenie prawne – ratusz był głównym budynkiem miejskiej jurysdykcji, pełnił funkcje uchwalające, administracyjne, sądownicze (w Krakowie ratusze były trzy – na Kazimierzu, Lubiczu i Kleparzu), a kościoły, niezależnie od swej funkcji obiektów sakralnych, wykorzystywane były także dla celów świeckich (np. w zakresie przechowywania ksiąg sądowych czy publikowania zarządzeń sądów i władz państwowych). Uroczysty wjazd króla do Krakowa odbywał się przez Barbakan i Bramę Floriańską, stanowiące część **fortyfikacji miejskich**, które oprócz roli militarnej, obronnej, miały znaczenie prawne – określały zasięg jurysdykcji władz miasta<sup>40</sup>.

*Wjazd Henryka Walezego do Krakowa*, stanowiący jeden z wczesnych obrazów Matejki, przedstawia pierwszy etap uroczystości koronacyjnych króla-elekta. Malowany jeszcze w stylu typowo akademickim, nie odzwierciedla swoistych cech malarstwa Matejki. Dotyczy to nie tylko kwestii technicznych (skali kolorów czy płaskiego, cienkiego nakładania farb), lecz także ideowych. Artysta starał się dochować wierności historycznym przekazom w zakresie ubiorów postaci i poprzez wprowadzenie pojedynczych obiektów archeologiczno-prawnych. W obrazie brakuje jeszcze tej dynamiki, która zdominuje dojrzałą twórczość artysty (nie ma tu ukazywania wydarzeń w postaci procesu, łączenia w jednej scenie genezy i skutków zdarzenia).

### **3) *Władysław Jagiello i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem, 1855, płótno, 79,5 x 62 cm***

---

<sup>39</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 256-258, 315.

<sup>40</sup> Tamże, s. 65-69, 74-77, 81-82.

Obraz *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* pochodzący z 1855 r. stanowił pierwszą malarską wizję tematu bitwy pod Grunwaldem, która znajdzie swoje ukoronowanie w wielkoformatowym dziele z 1878 r. Namalowany został na płótnie o wymiarach 79,5 x 62 cm. Inne tytuły dzieła to: *Jagiello przed bitwą*; *Błogosławieństwo Władysława Jagiełły*; *Jagiello z Witoldem*; *Władysław Jagiełło modlący się przed bitwą pod Grunwaldem*; *Władysław Jagiełło z Witoldem modlący się przed bitwą*. Matejko ofiarował obraz bliskiej mu rodzinie Serafińskich z Nowego Wiśnicza. W rękach spadkobierców znajdował się do 1953 r., następnie został zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 1218)<sup>41</sup>.



Il. 8 Jan Matejko, *Władysław Jagiełło z Witoldem modlący się przed bitwą pod Grunwaldem*, 1855, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1218, fot. Krzysztof Wilczyński

<sup>41</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 31.

Matejko przedstawił wątek słynnej grunwaldzkiej bitwy – modlitwę króla polskiego oraz poselstwo krzyżackie niosące dwa miecze, stanowiące wyzwanie do podjęcia walki. Zgodnie z przekazem historycznym przybycie heroldów wysłanych przez wroga spowodowane było zniecierpliwieniem krzyżackiego mistrza, który oczekiwał aż wojska polsko-litewskie rozpoczną bitwę. Rankiem 15 lipca 1410 r. oddziały litewskie gotowe już były do walki, a chorągwie polskie dopiero formowały szyki. Ulryk von Jungingen ociągał się z rozpoczęciem walki, co niepokoiło niemieckich rycerzy upatrujących w jego postawie osłabienia ducha. Wielki mistrz poprowadził swe wojsko do wybranego punktu, zagradzającego przeciwnikom drogę i oczekiwał około trzy godziny na nadejście oddziałów polsko-litewskich. Jagiełło i Witold trwali jednak przy zaplanowanej przez siebie taktyce, oczekując na atak Krzyżaków – Ulryk uległ prowokacji<sup>42</sup>.

Opisy zawarte w kronikach przekazują, że przyczyną zwłoki Jagiełły w rozpoczęciu bitwy były jego przedłużające się modły. Polski władca modlił się i wysłuchiwał doniesień kolejnych posłów o zbliżających się Krzyżakach. Władysław Jagiełło miał jednak ustalony wcześniej z Witoldem plan działań – to wielki książę litewski miał rozpocząć walkę, kiedy główne siły niemieckie przybędą na pole bitwy. Ulryk von Jungingen odstąpił wówczas od własnej taktyki i oddziały krzyżackie zaatakowały prawe skrzydło wojsk sojusznicznych. Sam król Jagiełło nie brał bezpośredniego udziału w walce, o czym zadecydowała rada wojenna, uznając, że największą stratą byłaby śmierć monarchy i przygotowując na wypadek klęski rozstawne konie na drodze do Krakowa<sup>43</sup>.

Kiedy wielki mistrz zrezygnował z oczekiwania w pozycji obronnej na atak wojsk polsko-litewskich, wysłał do Jagiełły i Witolda dwóch heroldów – pierwszy w imieniu Ulryka niósł miecz dla króla, drugi, reprezentujący marszałka Zakonu Krzyżackiego – dla księcia litewskiego. Posłowie zastali modlącego się Jagiełłę, który wezwał Witolda z pola bitwy, aby odebrać przysłane miecze (przechowywane w wawelskiej katedrze). Pomimo obraźliwego charakteru tej ceremonii Jagiełło i Witold przyjęli miecze, przekazując heroldom wiadomość dla wielkiego mistrza, w której przekazali, że najważniejsza dla nich jest Boża pomoc, nie ukrywają się, gdyż chcą walczyć z jego wojskiem o sprawiedliwość, a wybór miejsca bitwy zawierzają woli Boga. Po tym epizodzie rozpoczęła się jedna z największych

---

<sup>42</sup> M. Jučas, *Grunwald 1410*, s. 189-193. Szerszy opis genezy i przebiegu bitwy przedstawiony został przy okazji analizy treści obrazu *Bitwa pod Grunwaldem*, poz. 17.

<sup>43</sup> Tamże, s. 189-193.

średniowiecznych walk, do której sprzymierzone oddziały polsko-litewskie ruszyły z pieśnią *Bogurodzica* na ustach<sup>44</sup>.

Kompozycja *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* namalowana została przez Matejkę podczas wakacji w roku 1855. K. Sroczyńska sugeruje, że herold niosący miecz ma rysy dyrektora krakowskiej SSP, Wojciecha Stattlera<sup>45</sup>. Obraz wykonany jest w stylu akademickim, lecz widoczne są już tutaj starania artysty o wierne, drobiazgowo odtwarzanie postaci, strojów i rekwizytów. Dzieło to stanowi jednocześnie pierwszą wizję bitwy pod Grunwaldem, pierwotną malarską próbę uchwycenia tematu, który wpisuje się w zamierzony przez artystę program wielkich obrazów historycznych.

W centrum kompozycji znajduje się klęczący król Władysław Jagiełło i stojący obok niego książę Witold, który przerwał monarsze modlitwy, wskazując ręką na zdążających ku nim krzyżackich heroldów. Uzbrojeni posłowie przedstawieni zostali w lewej części obrazu – niosą miecze i wieści od wielkiego mistrza. Na prawo od króla, na drugim planie, ukazani są jego przybocznicy rycerze, ubrani w zbroje i narzucone nań płaszcze w różnych barwach – prowadzą wierzchowca za uzdę i trzymają straż nad polską czerwoną chorągwią z białym orłem. Wśród nich jest Skirgiełło (brat Władysława Jagiełły) oraz Zbigniew Oleśnicki (późniejszy sekretarz króla, pierwszy polski kardynał)<sup>46</sup>.

Rozmodlona postać klęczącego króla, który wydaje się nie zważać na otaczający go przedbitewny zamęt, wyraża jego ufność w Bożą Opatrzność w obliczu potęgi krzyżackiego wroga. **Władysław II Jagiełło** (zm. 1434) wg ówczesnych podań był bardzo pobożny, miał zwyczaj słuchać mszy św. nawet kilkukrotnie w ciągu dnia. Jego panowanie w Polsce (1386-1434) ma swoje źródło w zagrożeniu ze strony Zakonu Krzyżackiego. Poślubił Jadwigę Andegaweńską, a po jej śmierci był jeszcze trzykrotnie żonaty (kolejno z Anną Cylejską, Elżbietą Granowską, Zofią Holszańską). Zasługą Władysława Jagiełły było m.in. wzmocnienie państwa, zjednoczenie ziem polskich, litewskich i ruskich, odnowienie krakowskiej wszechnicy. Pozostawił wiele przywilejów dla szlachty, pragnął bowiem w ten sposób zabezpieczyć sukcesję tronu swojemu synowi<sup>47</sup>. W czasie jego królowania miała miejsce słynna bitwa pod Grunwaldem, której malarskie wizje od młodości zaprzętały umysł Matejki, czego ukoronowaniem będzie obraz z roku 1878. Jednakże w dziele *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* monarcha został przedstawiony w

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 192.

<sup>45</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 31.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> J. Bardach, *Władysław II Jagiełło*, w: A. Garlicki (red.), *Poczet królów*, s. 275-286.

centrum kompozycji, podczas gdy w późniejszej *Bitwie pod Grunwaldem* król – zgodnie z prawdą historyczną – nie uczestniczy bezpośrednio w walce i ukazany jest na dalszym planie.

W czasie malowania obrazu Matejko podjął szczególne starania odnośnie do wierności kostiumologicznej – na podstawie płyty nagrobnej króla Władysława Jagiełły z 1421 r. (znajdującej się w katedrze wawelskiej) pieczołowicie odtworzył jego strój. Była to długa (na obrazie czerwona) **jopula**, w górnej części dopasowana, w dolnej szeroka, od pasa w górę zapinana na guziki, z wysokim kołnierzem stojką i wąskimi rękawami, przepasana na biodrach skórzanym paskiem. Na nagrobku miecz monarchy wyrzeźbiony jest osobno, owinięty specjalnym pasem, natomiast na obrazie Matejko namalował go jako przytroczony do boku (stąd dwa pasy w ubiorze króla). Dla podkreślenia wojennej chwili malarz zrezygnował z **korony**, symbolu władzy królewskiej, a reprezentacyjny **plaszcz** podbijany gronostajami zamienił na rycerski, zapięty na piersiach złotą, szeroką taśmą. Dopełnieniem stroju są skórzane długie buty z paradnymi ostrogami<sup>48</sup>.

Drugą centralną postacią kompozycji jest książę litewski **Witold** (ok. 1352-1430), syn Kiejstuta, stryjeczny brat Władysława Jagiełły. Odegrał znaczącą rolę w bitwie pod Grunwaldem jako dowódca wojsk litewskich i ruskich, jakkolwiek wcześniej sprzymierzał się z Krzyżakami przeciwko Jagielle. Od 1401 r. nosił tytuł wielkiego księcia litewskiego, pozostawał jednak pod zwierzchnictwem Jagiełły. W 1429 r. Zygmunt Luksemburski wysunął propozycję koronacji Witolda na króla Litwy, co wywołało sprzeciw ze strony polskiej (m.in. Zbigniewa Oleśnickiego). Książę Witold namalowany został jako poważny dowódca, zatroskany o losy mającej się za chwilę rozegrać decydującej bitwy. Ubrany jest w ciemną zbroję i hełm oraz w brązowy plaszcz rycerski. Biodra ma przepasane pasem, u boku przywieszony miecz.

Na drugim planie widoczna jest postać **Zbigniewa Oleśnickiego** (1389-1455) herbu Dębno. Zgodnie z przekazem Jana Długosza Oleśnicki podczas grunwaldzkiej bitwy uratował króla Władysława Jagiełłę przed niespodziewanym atakiem. Pełnił funkcję królewskiego sekretarza i dyplomaty, w 1423 r. został wyświęcony na biskupa krakowskiego, a w roku 1439 papież Eugeniusz IV nominował go pierwszym polskim kardynałem. Do końca życia Władysława Jagiełły i w czasie panowania małoletniego Władysława III odgrywał znaczącą rolę w sprawowaniu władzy w Polsce. Zwalczał husytyzm, popierał koncyliaryzm, rozwój kultu św. Stanisława i powstawanie bractw religijnych. Jego obecność w obrazie Matejki

---

<sup>48</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 220, 224-225.

związana jest z epizodem bohaterskiej obrony w czasie ataku na króla, co przyczyniło się do rozwoju jego kariery i wpływów politycznych.

W grupie rycerzy zgromadzonych na prawo od króla znajduje się także książę litewski **Skirgiello** (imię z chrztu: Iwan; ok. 1354-1394), syn Olgierda, brat Władysława Jagiełły. Był jednym z najbliższych współpracowników i doradców króla, uczestniczył w misjach dyplomatycznych. W latach 1386-1392 był namiestnikiem Wielkiego Księstwa Litewskiego, później jednak funkcję tę przejął Witold (przekazując Skirgielle namiestnictwo Jagiełło chciał uspokoić nieprzyjazne nastawienie Litwinów, którzy sprzeciwiali się idei zjednoczenia Polski i Litwy odbieranej jako inkorporacja litewskich ziem; odsunięcie Skirgiełły od władzy wynikało natomiast z buntu Witolda, próbującego zdobyć tron litewski, m.in. w drodze układu zawartego z Krzyżakami).

W lewej części kompozycji widoczni są dwaj krzyżacy posłowie. Ubrani są w zbroje rycerskie, a na ramionach mają białe **plaszcz**e z czarnymi krzyżami – charakterystyczny **strój rycerzy Zakonu Krzyżackiego** (dla półbraci krzyżackich przewidziane były płaszcze szare). Członkowie zakonów religijnych nosili habity określone przepisami prawa kanonicznego i regułą zakonną (zwykle w kolorach: białym, szarym, brązowym lub czarnym), także zakony rycerskie dążyły do ujednoczenia strojów (ich kroju i barwy) na podstawie reguły danego zgromadzenia<sup>49</sup>.

Posłowie krzyżacy niosą dwa **miecze** (dla Władysława Jagiełły i Witolda) i wiadomość od wielkiego mistrza Ulryka von Jungingena, wzywającego wojska polsko-litewskie do podjęcia walki. Symbolizują one wypowiedzenie bitwy. Po zwycięstwie pod Grunwaldem miecze te trafiły do skarbcza wawelskiego (wymienia je najstarszy inwentarz z 1475 r. zachowany w odpisie z 1669 r. oraz inwentarz z 1633 r.), w którym oprócz regaliów przechowywano najcenniejsze wówczas relikwie, kosztowności i osobliwości. Późniejsze inwentarze wymieniają dwa miecze, jeden z Orłem – herbem Korony, drugi z litewską Pogonią. Miecze te uważane są za miecze grunwaldzkie, których prostą formę pozłocono i ozdobiono herbami<sup>50</sup>.

Nad rycerzami króla Władysława powiewa czerwona **chorągiew** z Białym Orłem – była to chorągiew wielka Królestwa Polskiego, na której wyszyto orła z rozpostartymi skrzydłami i otwartym dziobem, w koronie na głowie. Na obrazie Matejki przybrała ona postać włóczni z przytwierdzonym proporcem. Chorągwie stosowano w bitwie, aby odróżnić walczących rycerzy, wiązała się też z nimi określona symbolika – rozwinięcie chorągwi

<sup>49</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 227-228.

<sup>50</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne*, s. 117-118, 122, 139.

stanowiło sygnał rozpoczęcia walki, zdobycie chorągwi wroga uznawano za gest zwycięstwa. Zgodnie z przekazem Jana Długosza pod Grunwaldem chorągiew wielką króla polskiego dzierżył chorąży krakowski Marcin z Wrocimowic.

Pierwsza wizja grunwaldzkiej bitwy wykazuje cechy typowe dla wczesnej twórczości Matejki, widoczna jest już jednak dbałość o historyczne detale (jak choćby w odtworzeniu stroju monarchy). Malarz wybrał moment tuż przed rozpoczęciem bitwy, unikając zgiełku i zamętu, o który oskarżali artystę krytycy w obrazie z 1878 r. Narracja historyczna jest w tej kompozycji niezbyt jeszcze rozbudowana – postaci wybrane na bohaterów dzieła rzeczywiście mogły się spotkać (w późniejszych obrazach Matejko będzie łączył w jednym dziele postaci, które w rzeczywistości nie uczestniczyły wszystkie razem w przedstawianej scenie). Dobór tematu związany był z pragnieniem artysty, by ukazywać chwalebne dzieła Polski, a do takich niewątpliwie należało grunwaldzkie zwycięstwo (Zakon Krzyżacki został pokonany, należało zatem wierzyć, iż możliwe będzie także pokonanie państwa pruskiego).

**4) *Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535, 1858, płótno, 82 x 101 cm***

Wśród pierwszych dzieł Matejki znalazł się także obraz pt. *Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535*, namalowany w 1858 r. (nr inw. 2704-837/I), przechowywany w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Inne tytuły dzieła są następujące: *Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535*; *Zygmunt I nadaje szlachectwo profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego*; *Nadanie szlachectwa profesorom uniwersytetu Jagiellońskiego przez Zygmunta I w roku 1535*; *Zygmunt Stary nadający przywileje*; *Zygmunt I Stary nadający przywilej szlachectwa profesorom Akademii Krakowskiej w r. 1535*. Obraz namalowany jest na płótnie o wymiarach 82 x 101 cm. Przedstawia uroczyste wydarzenie – wręczenie przez Zygmunta I Starego dokumentu, w którym król nadał profesorom krakowskiej akademii przywilej szlachectwa<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 51.



Il. 9 Jan Matejko, *Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535*, 1858, w zbiorach Muzeum UJ w Krakowie, fot. Janusz Kozina

Historyczno-prawny komentarz do tego wydarzenia napisał Janusz Sondel. W pierwszej kolejności zwrócił on uwagę na okoliczności wydania przywileju. Mniej więcej od roku 1530 nastąpił kryzys na krakowskiej akademii, ponieważ wzrost liczby mieszczan i chłopów wywołał niechęć szlachty i studentów zagranicznych do studiowania na tej uczelni. Inne były oczekiwania studiujących – plebejusze szukali okazji społecznego awansu i umiejętności związanych z działalnością handlową i gospodarczą, natomiast młodzież szlachecka chciała otrzymać wykształcenie potrzebne dla kariery kościelnej i politycznej czy dla orzekania w Trybunale Koronnym i sądach ziemskich. Konkurencją dla akademii stały się także szkoły jezuickie, przyciągające młodzież z wyższych warstw społecznych. J. Sondel wskazał nadto, że XVI-wieczna konstytucja sejmowa o niedopuszczaniu plebejuszy (*de non admittendis plebis*) zakazała przekazywania godności kapitulnych plebejuszom z wyjątkiem tych duchownych, którzy uzyskali tytuły naukowe. Mimo niesprzyjających okoliczności wiele osób plebejskiego pochodzenia zrobiło kościelną czy uniwersytecką karierę – np. z mieszczan wywodzili się biskupi Stanisław Hozjusz i Marcin Kromer, a z chłopów profesorowie

akademii – m.in. Franciszek z Brzegu (Krzysowic/Kreyzewicz, zm. 1432), Jan Dąbrówka (zm. 1472), Piotr Proboszczowic (ok. 1509-1565), Piotr Gorcinius (1546-1616), Jan Brożek (1585-1652)<sup>52</sup>.

Niektórzy profesorowie akademii wywodzący się ze stanu mieszczańskiego lub chłopskiego uzyskiwali nadanie szlachectwa w drodze indywidualnych nobilitacji, przyjmowani byli do szlacheckiego rodu i jego herbu w nagrodę za swoją wiedzę oraz zasługi dla państwa. Przykładem są losy Jakuba z Szadka (1412-1487), wybitnego dyplomaty, nobilitowanego na piotrkowskim sejmie w 1455 r., a także Mikołaja Czepela (1452-1518), przyjętego do herbu przez prymasa Łaskiego, czy też Piotra Wedelicjusza z Obornik (zm. 1543), królewskiego lekarza, nobilitowanego w 1517 r. Czasami nobilitacja była bardziej skomplikowana, jak było w przypadku Stanisława Sokołowskiego (1537-1593), późniejszego kaznodziei króla Stefana Batorego, którego pochodzenie z nieprawego łoża wymagało najpierw legitymizacji urodzenia. Zdarzało się też, że nadanie szlachectwa wymagało od nobilitowanego uiszczenia stosownej opłaty<sup>53</sup>.

Sytuację tę próbował zmienić Zygmunt I, zainspirowany zapewne przez biskupa Piotra Tomickiego, dostrzegającego negatywne konsekwencje niskiego pochodzenia profesorów akademii. Dlatego też 11 sierpnia 1535 roku król wydał dokument, w którym przyznał akademikom prerogatywy stanu szlacheckiego, jeśli przez dwadzieścia lat prowadzili na uczelni wykłady. Na mocy przywileju doktorzy i profesorowie krakowskiej akademii, niezależnie od pochodzenia, uzyskali możliwość korzystania z wszelkich przywilejów przysługujących szlachcie – m.in. mogli nabywać ziemię, sprawować urzędy oraz otrzymywać godności, zarówno duchowne, jak i świeckie. Doktorzy i profesorowie spełniający powyższe warunki uzyskali prawo szlachectwa przenosili nadto na swych potomków (jeśli pochodzili z prawego łoża). Przywilej Zygmunta I określał także sankcje za niezrealizowanie postanowienia, jednak nie wszedł on w życie ze względu na sprzeciw szlachty. Dopiero sejm rozbiorowy w 1795 r. w Grodnie dał szansę realizacji tego przywileju, co jednak było już spóźnione<sup>54</sup>.

Nadanie krakowskim akademikom powyższego przywileju stało się przedmiotem obrazu Jana Matejki. Dzieło *Zygmunt I Stary nadający przywilej szlachectwa profesorom Akademii Krakowskiej w r. 1535* powstało w 1858 r. K. Sroczyńska wspomina o szkicu akwarelowym (który pojawił się w Krakowie w 1990 r. na aukcji prowadzonej dla Funduszu

---

<sup>52</sup> J. Sondel, *Przywileje fundacyjne*, s. 298-315.

<sup>53</sup> Tamże, s. 316-320.

<sup>54</sup> Tamże, s. 321.

Narodowego). Istnieją także ołówkowe szkice postaci króla w innych pozycjach (siedzący w królewskim fotelu i w półpostaci; zachowane w DJM) oraz szkic ostatecznej wersji kompozycji. Kolejne szkice świadczą o tym, że młody Matejko zaangażował się w tworzenie tego dzieła – był to bowiem obraz „egzaminacyjny”, ostatni spośród malowanych w czasie nauki w SSP, gdyż wkrótce artysta wyjechał na stypendium zagraniczne. Matejko przekazał płótno Bibliotece Jagiellońskiej w 1858 r. (zawieszono je w studenckiej czytelni), gdzie od tego roku pracował od jego brat Franciszek i gdzie adept sztuk pięknych spędzał długie godziny, korzystając z uprzejmości profesora Józefa Muczkowskiego, historyka. *Zygmunt I Stary nadający przywilej* wystawiony był w TPSP, spotkał się z pozytywnym przyjęciem – pomimo pewnych uwag krytycznych, obraz zyskał uznanie u L. Siemieńskiego<sup>55</sup>.

Artystyczne powiązania obrazu Matejki z dziełami innych malarzy oraz możliwe źródła jego inspiracji wskazała A. Straszewska. Prawdopodobnie układ kompozycyjny, figura władcy i niektóre ubiory (królewski strój i profesorskie togi) wzorowane były na obrazie *Nadanie przez Aleksandra I dyplomu ustanowienia Uniwersytetu Warszawskiego* Antoniego Brodowskiego (1828) – podobieństwo widoczne jest zwłaszcza w postaci Zygmunta I i profesora odbierającego dokument od cara. Osoba króla i jego ubiór mogły być także inspirowane: miniaturami zamieszczonymi w *Kodeksie* Baltazara Behema (1505) lub *Pontyfikale* Erazma Ciołka (1510), drzeworytem z 1584 r. przedstawiającym Zygmunta Starego (wg *Zbioru odcisków drzeworytów* wydanego przez J. Muczkowskiego w 1849 r.), portretem Zygmunta Starego autorstwa Hansa Süssa z Kulmbachu (z roku 1511, zamieszczony w wydawnictwie J. Muczkowskiego w 1849 r.) czy może także wizerunkiem władcy w długiej szubie i siatkowym czepcu, znanym z *Księgi nekrologów* prowadzonej przy kościele mariackim<sup>56</sup>.

Treść obrazu Matejki ogniskuje się zatem wokół przyznania profesorom krakowskiej akademii prawa szlachectwa, czego dokonał w 1535 roku król Zygmunt I. Zgodnie z treścią dokumentu monarcha, naśladując swojego poprzednika Władysława Jagiełłę, chciał przyczynić się do rozkwitu uczelni i nadał wszystkim doktorom i profesorom sztuk wyzwolonych, prawa kanonicznego, prawa rzymskiego, teologii i medycyny, przywilej osobistego szlachectwa, a po przepracowaniu dwudziestu lat – szlachectwa dziedzicznego. Przysługiwało im prawo nabywania dóbr ziemskich, sprawowania urzędów kościelnych i świeckich (szlacheckich i senatorskich), korzystania z wszelkich wolności i przywilejów na równi ze szlachtą. Zygmunt I podkreślił w swym postanowieniu, że przywilej powyższy

<sup>55</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 51.

<sup>56</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 247-248.

nadaje wieczyście oraz stwierdził, że nikomu nie wolno stanowić praw przeciwnych temu przywilejowi ani mu się sprzeciwiać<sup>57</sup>.

Przywilej ten związany jest z kwestią zdolności prawnej. W społeczeństwie feudalnym człowiek korzystał z podmiotowości prawnej w sposób względny – w ramach stanu, do którego należał. Także zdolność prawna w Polsce od XIII w. miała stanowy charakter. Jej zakres zależny był od stanu społecznego, najszerszy przysługiwał szlachcie i możnowładcom. W szczególności prawo własności ziemi zastrzeżone było co do zasady jedynie dla tej najwyższej warstwy społecznej. Nobilitacja profesorów krakowskiej uczelni zmieniała ich stan społeczny, a co za tym idzie – zakres ich zdolności prawnej.

J. Sondel stwierdził, iż geneza wydania przywileju przez Zygmunta Starego związana jest z jednej strony z próbą podniesienia rangi akademii w Krakowie (w obliczu wzrastającej liczby profesorów i studentów pochodzenia plebejskiego, a co za tym idzie – rosnącej niechęci młodzieży szlacheckiej), a z drugiej strony – z naśladowaniem przez władcę wzorów niemieckich i włoskich (np. cesarza Karola V, który w 1530 r. nadał wszystkim profesorom tytuł hrabiowski). Pierwowzorem dla takich decyzji władców były papieskie bulle (zezwalające osobom niższego stanu, które uzyskiwały stopień naukowy z teologii i prawa rzymskiego bądź kanonicznego, na zrobienie kariery duchownej) oraz koncepcje stworzone przez komentatorów z Uniwersytetu Bolońskiego o nobilitacji i zrównaniu w prawach profesorów wywodzących się z niższych warstw społecznych ze szlachtą. Na podstawie prawa rzymskiego Bartolus i inni komentatorzy próbowali uzasadnić tę ideę, posługując się coraz to innymi argumentami. Także Zygmunt I w swoich postanowieniach nawiązał do konstytucji wydanych przez Teodozjusza II oraz Walentyniana III (na mocy których profesorowie dialektyki, gramatyki lub prawa, którzy nauczali publicznie przez dwadzieścia lat, otrzymywali godność urzędnika wysokiej rangi – *vicarius*)<sup>58</sup>.

Najprawdopodobniej to biskup Piotr Tomicki, mocno zatroskany o dobro krakowskiej uczelni (dokonał na jej rzecz licznych przysporzeń majątkowych, zabiegał o przyjazd do Krakowa profesora z Padwy, zapisał krakowskiej akademii swój bogaty księgozbiór), jako biskup krakowski pełniący funkcję kanclerza uniwersytetu, zainicjował wydanie przez Zygmunta I owego przywileju. Silny sprzeciw szlachty sprawił jednak, że – pomimo zapewnień królewskich – przywilej najprawdopodobniej nie wszedł w życie. O jego wprowadzenie walczyli profesorowie krakowskiej akademii wywodzący się z niższych warstw społecznych. Był wśród nich Szymon Marycjusz (1516-1574), syn mieszczanina,

---

<sup>57</sup> J. Sondel, *Przywileje fundacyjne*, s. 324-325.

<sup>58</sup> Tamże, s. 325-327.

nobilitowany w roku 1559, który w wydanych pismach żądał realizacji postanowień Zygmunta I i reformy polskiego szkolnictwa wyższego, a konieczność nadania szlachectwa profesorom akademii uzasadniał sięgając do źródeł prawa rzymskiego. Szymon Marycjusz, podobnie jak jeszcze kilku profesorów, uzyskał nobilitację nie na podstawie przywileju króla, lecz z uwagi na zasługi osobiste. Dopiero sejm w Grodnie w 1793 r. przyniósł szansę na realizację wydanego przez Zygmunta I przywileju<sup>59</sup>.

Obraz Matejki przedstawia doniosłą chwilę wręczenia przez Zygmunta I przywileju przyznającego profesorom krakowskiej akademii prawo szlachectwa, co miało miejsce 11 sierpnia 1535. Akcja rozgrywa się we wnętrzu komnaty na wawelskim zamku. W centrum kompozycji znajduje się król Zygmunt Stary i rektor akademii odbierający z jego rąk dokument potwierdzający nadanie przywileju. W tym czasie rektorem krakowskiej uczelni był Marcin Biem z Olkusza, chociaż współcześni Matejce M. Gorzkowski i L. Siemieński wskazywali, że rektorem odbierającym przywilej był Jędrzej z Koźmina czy Jędrzej z Kobylina. Na pierwszym planie po lewej stronie widnieje postać młodzieńca – to królewicz Zygmunt August. Na dalszym planie obrazu przedstawieni są dostojnicy – K. Sroczyńska w ślad za M. Gorzkowskim wymienia tutaj: biskupów Jana Chojeńskiego i Samuela Maciejowskiego, hetmana Jana Tarnowskiego oraz kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego. Za rektorem, w głębi kompozycji, namalowani są profesorowie akademii. Interpretatorzy dzieła nie wymieniają wśród bohaterów biskupa Piotra Tomickiego<sup>60</sup>.

Najważniejszą postacią obrazu jest król **Zygmunt I Stary** (1467-1548), który wydał przywilej nobilitujący profesorów Akademii Krakowskiej. Zygmunt I pochodził z dynastii Jagiellonów, królem polskim i wielkim księciem litewskim został w 1506 r. Był synem Kazimierza IV Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki. Żonaty najpierw z Barbarą Zapolyą (1512), później (w 1518 r.) z włoską księżniczką Boną Sforza d'Aragona. Sprawował władzę korzystając z opinii rady senatorów oraz ministrów stojących na czele królewskiej kancelarii. Dokonał reform w systemie monetarnym, dbał o domeny królewskie, rozwój miast i stan skarbu koronnego, a także podejmował próby uporządkowania prawa (czego owocem był statut dla Ormian z 1519 r. czy projekt unifikacji krajowego prawa, który jednak sejm odrzucił w roku 1534). W roku 1530 doprowadził do koronacji małoletniego syna Zygmunta Augusta. Niechęć monarchy do systemu parlamentarnego i działalność jego żony Bony doprowadziły do rokoszu lwowskiego (1537). Wskutek ostatniej wojny z Zakonem Krzyżackim Zygmunt I zawarł w 1525 r. tzw. traktat krakowski i odebrał od księcia Albrechta

<sup>59</sup> Tamże, s. 327-334.

<sup>60</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 51.

hołd lenny. Był wielkim mecenasem sztuki („złoty wiek” w Polsce), dokonał przebudowy Wawelu, z jego inicjatywy powstała kaplica Zygmuntowska.

Na obrazie Matejki Zygmunt I ubrany jest w powłóczystą złotą szubę podbitą futrem i wykończoną szerokim futrzanym kołnierzem, spod której widać białą marszczoną koszulę, a zamiast korony ma na głowie siatkowy złoty czepiec, sztywno wyprofilowany. Strój króla wzorowany był na wspomnianych już powyżej miniaturach, drzeworytach i rycinach znanych malarzowi z historycznych źródeł. Według A. Straszewskiej długie szaty Zygmunta I są adekwatne bardziej dla mody wczesnego renesansu i w roku 1535 monarcha nosił raczej krótsze ubrania – wybór Matejki mógł wynikać z niewiedzy bądź świadomie przyjętej kompozycji. W porównaniu do bohaterów drugoplanowych, strój króla przedstawiony został bardzo pieczołowicie i z dbałością o wierność historyczną<sup>61</sup>.

Rektorem Akademii Krakowskiej w czasie wydania przywileju Zygmunta I był **Marcin Biem z Olkusza**<sup>62</sup> (ok. 1470-1540), syn mieszczanina. Podjął studia na krakowskiej uczelni, tu wykładał matematykę, dzieła Arystotelesa i astrologię, później został doktorem teologii, uzyskując kolejne beneficja. Kilkukrotnie był dziekanem wydziału teologicznego, a dziewięciokrotnie sprawował funkcję rektora krakowskiej wszechnicy (w szczególności w latach 1534-1536). Biskup Piotr Gamrat nadał Marcinowi Biemowi zaszczytny tytuł podkanclerza akademii. Rektor akademii przedstawiony przez Matejkę to starszy już profesor z długą siwą brodą, w długiej czerwonej szacie z szeroką białą pelerynką. W lewej dłoni trzyma czarny biret, prawą jego dłoń ściska król wręczający mu uroczyste dokument.

Na pierwszym planie, na lewo od króla Zygmunta I, ukazał Matejko królewskiego syna – **Zygmunta II Augusta** (1520-1572), urodzonego z małżeństwa z Boną Sforzą. W 1529 r. został – niezgodnie z prawem (gdyż za życia poprzedniego króla i bez zgody sejmików) – obrany królem polskim i wielkim księciem litewskim, a w 1530 r. koronowany. Początkowo w swoich rządach konstynuował politykę i działalność ojca. W czasie nadania przywileju profesorom Akademii Krakowskiej Zygmunt August miał piętnaście lat. Zgodnie z historią Matejko przedstawił go na obrazie jako młodzieńca, z prawą ręką wspartą na tronie i z książeczką w lewej dłoni, w granatowym stroju ze złotymi zdobieniami, spod którego widać białą, marszczoną przy szyi koszulę.

---

<sup>61</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 247-248.

<sup>62</sup> Inaczej rektora odbierającego przywilej interpretowali Siemieński i Gorzkowski. L. Siemieński wspominał o Jędrzeju z Kobylina – Andrzej Glaber z Kobylina (ok. 1500-po 1572) pochodził z rodziny mieszczańskiej, był profesorem astrologii w krakowskiej akademii, bronił dostępu kobiet do nauki. – Zob. H. Barycz, *Glaber Andrzej*, w: *PSB*, t. VIII, s. 28-30. Natomiast M. Gorzkowski wymieniał Jędrzeja z Koźmina – chodziło prawdopodobnie o Łukasza z Wielkiego Koźmina (ok. 1370-1412), któremu przypisuje się autorstwo Kazań gnieźnieńskich, a który funkcję rektora krakowskiej uczelni piastował w 1411 r.

Dwaj biskupi towarzyszący wydarzeniu interpretowani są jako Jan Chojeński i Samuel Maciejowski, obaj zaprzyjaźnieni z ukazanym również na obrazie Janem Tarnowskim. Biskup **Jan Chojeński** (1486-1538) herbu Abdank pochodził z Wielkopolski. Wykształcony na Uniwersytecie Krakowskim i we Włoszech, szybko postępował w godnościach kościelnych i politycznych, m.in. dzięki znajomości z Piotrem Gamratem i Erazmem Ciołkiem. Wykonywał obowiązki sekretarza królewskiego, od 1526 r. – sekretarza wielkiego koronnego, a w 1537 r. został kanclerzem wielkim koronnym. Wysoko ceniony przez króla Zygmunta I i Bonę Sforzę, choć skutek swych działań politycznych utracił wkrótce zaufanie królewskiej małżonki. W 1531 r. został biskupem przemyskim, w 1535 – płockim, a dwa lata później monarcha mianował go biskupem krakowskim. Jan Chojeński należał do wybitnych przedstawicieli humanizmu, zasłynął jako protektor uczonych i młodzieży akademickiej (opiekował się Marcinem Kromerem i Stanisławem Hozjuszem) oraz jako wielbiciel sztuki włoskiej. Planował dokonać reformy krakowskiej uczelni i sprowadzić z Włoch najlepszych uczonych. Jego wizerunek znany jest z nagrobka w Katedrze Wawelskiej czy portretu znajdującego się w krużgankach krakowskiego kościoła OO. Franciszkanów<sup>63</sup>.

Najważniejszą funkcją otrzymaną przez **Samuela Maciejowskiego** (1499-1550) herbu Ciołek było otrzymane biskupstwo krakowskie i rola kanclerza wielkiego koronnego. Maciejowski studiował w Padwie i Bolonii. Po powrocie do kraju doznał krytyki z powodu kumulacji beneficjów. Już jako sekretarz wielki koronny od 1537 r. wywierał znaczący wpływ na działania króla Zygmunta I. W 1539 r. otrzymał biskupstwo chełmskie, w 1541 r. płockie, a w 1545 r. – krakowskie. Już jako biskup krakowski bronił małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną, broniąc tym samym autorytetu tronu i samego króla. Zwolennik odnowy moralnej duchowieństwa i zapobiegania reformacji. Jego dwór należał do ośrodków renesansowej kultury. Jako kanclerz Uniwersytetu Krakowskiego był jego mecenasem, lecz nie dokonał jego reformy i odnowy. Mimo że królowa Bona była przeciwniczką Maciejowskiego, biskup do końca życia cieszył się przychylnością i zaufaniem zarówno Zygmunta I, jak i Zygmunta Augusta<sup>64</sup>.

Interpretacje obrazu Matejki nie wspominają o postaci **Piotra Tomickiego** (1464-1535), podkanclerzego, sekretarza królewskiego i biskupa krakowskiego, który zmarł kilka miesięcy po dacie nadania przywileju przez Zygmunta I, a który uważany jest obecnie za głównego inicjatora nobilitacji profesorów akademii. Był on wybitnym dyplomata i

---

<sup>63</sup> W. Pocięcha, *Chojeński Jan*, w: *PSB*, t. III, s. 396-399.

<sup>64</sup> W. Dworzaczek, *Maciejowski Samuel*, w: *PSB*, t. XIX, s. 64-69.

humanistą, należał do grona doradców Zygmunta Starego. Opowiadał się za stronnictwem prohabsburskim i popierał w tych działaniach kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego.

Skrajna postać z prawej strony obrazu to hetman **Jan Amor Tarnowski** (1488-1561). Pełnił obowiązki kasztelana wojnickiego, hetmana wielkiego koronnego, wojewody ruskiego i krakowskiego, kasztelana krakowskiego, przez kilka lat podróżował po Bliskim Wschodzie. Jan Tarnowski należał do największych i najzamożniejszych magnatów w państwie polskim. Wśród ówczesnych wzbudzał odczucia podziwu, jak i krytyki – m.in. z uwagi na jego dumę i kilkukrotną rezygnację z buławy, która miała wymusić na królu czy sejmie podjęcie decyzji zgodnych z wolą hetmana. Buławę otrzymał w 1527 r., wtedy też nastąpiło wyraźne zakreślenie granic władzy hetmańskiej. Uczestniczył w bitwach pod Wiśniowcem (1512) i Orszą (1514), w 1531 r. pokonał armię mołdawską pod Obertynem, w 1535 r. był dowódcą armii podczas wojny polsko-moskiewskiej. Napisał *Consilium rationis bellicae* (1558), dzieło dotyczące ówczesnej sztuki wojennej. Na obrazie Matejki Tarnowski przedstawiony jest w brązowej szacie przepasanej szerokim złocistym szalem z frędzlą (szal ten służący za pas kontuszowy wykorzystał w 1854 r. W. Łuszczkiewicz w obrazie pt. *Ścięcie Samuela Zborowskiego*<sup>65</sup>).

Na lewo od Zygmunta I namalowany jest **Krzysztof Szydłowiecki** (1467-1532), który w czasie nadania przywileju profesorom krakowskiej akademii już nie żył. Jego wpływ na rządy królewskie był jednak znaczący, m.in. Szydłowiecki na początku XVI w. nadawał kierunek polskiej polityce zagranicznej. Szydłowiecki wychował się na Wawelu, był dworzaniem młodego jeszcze królewicza Zygmunta. Gdy Zygmunt I został królem Polski, Krzysztof Szydłowiecki rozpoczął swoją karierę polityczną, sprzeciwiał się jednak zamierzeniom politycznym królowej Bony. Pełnił obowiązki podskarbiego nadwornego koronnego, kasztelana sandomierskiego, podkanclerzego, w latach 1515-1532 był kanclerzem wielkim koronnym, a w okresie 1527-1532 kasztelanem krakowskim. Opowiadał się za obozem prohabsburskim i działalnością antyturecką, zainicjował rozejm z Albrechtem Hohenzollernem. Jednocześnie Szydłowiecki był wielkim mecenasem sztuki i utrzymywał kontakty ze sławnymi humanistami.

Na obrazie Matejki kanclerz Krzysztof Szydłowiecki przedstawiony został w niebieskiej długiej szacie z szerokim białym futrzanym kołnierzem, spod którego widoczny jest fragment złotej szaty i biały marszczony kołnierz koszuli. Na głowie ma złotolity siatkowy czepiec. W podobnym ubiorze – na który składały się: złoty czepiec, długa złota

---

<sup>65</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 127-128.

szata z nacinanymi rękawami, wykończona białym futrzanym kołnierzem, biała marszczona przy szyi koszula – Szydłowiecki namalowany został w albumie „Ubiory w Polsce” w scenie figuralnej – na rycinie przedstawiającej Magnatów w latach 1507-1548.

W głębi kompozycji, za postacią rektora, w kierunku wejścia do komnaty zamkowej, namalowani są **profesorowie Akademii Krakowskiej**, którym Zygmunt I nadał przywilej szlachectwa. Ubrani są w ciemne powłóczyste szaty i ciemne nakrycia głowy. Od czasów średniowiecza profesorowie akademii nosili specjalne stroje, które miały ich odróżniać od reszty społeczeństwa. Już w XV-wiecznym Krakowie akademicy nosili **togi** oraz **birety**, a od XVII w. uzupełnieniem stroju uniwersyteckiego stał się **mucet** (krótka pelerynka zarzucana na ramiona).

Wśród przedmiotów zasługujących na uwagę w obrazie *Zygmunt I Stary nadający przywilej szlachectwa* w pierwszej kolejności wymienić należy **dokument** zawierający królewskie postanowienia, opatrzony **królewską pieczęcią** (znakiem uwierzytelnienia). Dokument nadania profesorom Akademii Krakowskiej prawa szlachectwa przechowywany jest w archiwum uniwersytetu. Pieczęć króla miała walor pieczęci o pełnej mocy uwierzytelniania, co oznaczało, że była ważna „w odniesieniu do wszystkich aktów prawnych, przed wszystkimi sądami i władzami”<sup>66</sup>.

Za królewiczem Zygmuntem Augustem znajduje się **tronowe krzesło** – tron był symbolem monarszej władzy i sprzętem wykorzystywanym w administracji feudalnego państwa. Trony stałe, umieszczane m.in. w salach królewskiego zamku, składały się zwykle z krzesła tronowego, baldachimu i bogato dekorowanego zaplecka<sup>67</sup>. Na przeciwległym krańcu kompozycji przedstawione jest inne zdobione krzesło wchodzące w skład wyposażenia zamkowej komnaty, o które opiera się hetman Jan Tarnowski. Uzupełnieniem wystroju komnaty jest złoty materiał, rozłożony pod stopami króla.

Matejko zrezygnował z przedstawienia wielu charakterystycznych insygniów władzy świeckiej, kościelnej i uniwersyteckiej, typowych dla króla, biskupów czy rektorów. Król Zygmunt I na głowie ma złotolity czepiec zamiast korony, jego władzę symbolizuje jedynie złoty **łańcuch królewski** i podkreśla ją kolor szat. Malarz pominął także insygnia rektora Akademii Krakowskiej, składające się z berła, łańcucha i pierścienia, symbolizujące władzę rektorską i jednocześnie oznaczające przysługującą mu władzę administracyjną i sądową<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 286.

<sup>67</sup> Tamże, s. 153-154.

<sup>68</sup> Tamże, s. 232.

W centrum kompozycji, za głównymi bohaterami, widnieje **herb państwowy** z czasów Zygmunta Starego. Król Zygmunt I wprowadził do herbu polskiego istotną zmianę – orzeł opleciony jest **inicjałem S** (*Sigismundus*). Kolejni władcy w ślad za Zygmuntem Starym ozdabiali Orła Białego inicjałem swego imienia albo herbem rodowym. Wokół orła namalowany jest wieniec **herbów ziemskich**.

Symboliczne znaczenie mają **książki** znajdujące się w komnacie zamku, stanowiące standardowy atrybut uczonych, często wykorzystywane przez malarzy (z biegiem czasu pojawiały się także inne instrumenty naukowe, np. luneta). Kilka egzemplarzy leży obok królewskiego tronu, także młody królewicz i jeden z profesorów trzymają w rękach książki. Księgi będące atrybutem profesorów miały symbolizować ich wiedzę, pracę umysłową oraz nawiązanie do Pisma Świętego jako księgi przekazującej prawdę (a właśnie prawdy poszukiwali uczeni).

Akcja obrazu rozgrywa się we wnętrzu komnaty w **zamku królewskim na Wawelu**. Jej wystrój jest zdecydowanie późniejszy niż wskazywałaby data uroczystego wydarzenia. Zamek Wawelski pełnił nie tylko rolę królewskiej rezydencji i obiektu obronnego, lecz spełniał jednocześnie wiele funkcji prawnych, co było związane ze stołeczną funkcją Krakowa. Zamek na Wawelu stał się siedzibą urzędników państwowych sprawujących swe funkcje przy boku króla (byli to m.in. kanclerz koronny i podkanclerzy, marszałkowie i podskarbi koronny i nadworny), działali tu referendarze pełniący funkcje sędownicze, a także kasztelan krakowski i wojewoda krakowski, tutaj mieścił się skarbiec. Sale reprezentacyjne przeznaczone na oficjalne uroczystości, zebrania sejmu i senatu, itp. znajdowały się w „gmachach wyższych” (podczas gdy dolne kondygnacje zamku przeznaczone były dla urzędników, a pierwsze piętro stanowiło mieszkanie królewskiej rodziny)<sup>69</sup>.

Obraz *Zygmunt I Stary nadający przywilej szlachectwa profesorom Akademii Krakowskiej w r. 1535* należy do wczesnych dzieł Matejki, jednak jego plastyczność i wykonanie są już daleko bardziej dojrzałe niż w pierwszych pracach. Artysta podjął interesujący temat historyczny, starając się wiernie i realistycznie odtworzyć wydarzenie i oddać ducha epoki. Bohaterowie są pełni powagi i dostojeństwa, stosownie do przedstawianej uroczystej chwili. Malarz przypomniał działania królewskie zmierzające do podniesienia rangi krakowskiej uczelni. Na obrazie zgromadził postaci, które – z jednym wyjątkiem Krzysztofa Szydłowieckiego nieżyjącego już w chwili wydania przywileju – mogły się spotkać i w tym wydarzeniu wspólnie uczestniczyć. Osoba Szydłowieckiego jest tu niejako

---

<sup>69</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 53-54.

zapowiedzią tej typowej cechy malarstwa Matejki (która uwidaczniać się będzie coraz mocniej w wielkich kompozycjach historycznych) – wprowadzania na scenę postaci, które nie mogły w rzeczywistości się spotkać czy były nieobecne w danej sytuacji, lecz są powiązane z motywem przewodnim kompozycji i istotne dla odtworzenia procesu dziejowego.

### 5) *Otrucie królowej Bony, 1859, płótno*

Do obrazów malowanych w stylu *genre historique* należy *Otrucie królowej Bony* z 1859 r. Dzieło malowane jest techniką olejną na płótnie o wymiarach 78 x 63 cm. Inne tytuły dzieła to: *Otrucie Bony – królowej Polski*; *Otrucie królowej Bony w Bari we Włoszech*; *Otrucie królowej Bony przez jej lekarza Antoniego z Maceraty*. Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK II-a-1321). Przedstawia moment podania Bonie kielicha z trucizną przez Antoniego z Maceraty. Świadcami tragicznego wydarzenia jest dwórka królowej i dwaj mężczyźni.



Il. 10 Jan Matejko, *Otrucie królowej Bony*, 1859, w zbiorach MNK, nr inw. MNK II-a-1321, fot. Paweł Czernicki

Morderstwo to zostało popełnione na polecenie Filipa II Habsburga. Spisek mający na celu zamordowanie Bony został starannie przygotowany. Jednak zanim jeszcze doszło do tragicznych wydarzeń w księstwie Bari, królowa doświadczyła także trudności w Polsce. Wyjazd królowej do Włoch poprzedziły przykre zdarzenia – śmierć męża Zygmunta Starego w 1548 r., oziębłe relacje z synem Zygmuntem Augustem (Bona była przeciwna jego małżeństwu

z Barbarą Radziwiłłówną), utrata politycznych wpływów. Przed opuszczeniem kraju w otoczeniu królowej pojawił się Jan Wawrzyniec Pappacoda, który zyskał jej zaufanie i wkrótce został jej osobistym doradcą i wykonawcą misji zagranicznych. Za jego namową Bona zgodziła się udzielić Filipowi II pożyczki opiewającej na kwotę 430 tysięcy złotych dukatów (tzw. sumy neapolitańskie), nie spodziewając się, że jej doradca Pappacoda był jednocześnie wykonawcą zleceń Habsburgów.

Również za pośrednictwem Pappacody Karol V próbował nakłonić Bonę, aby Filipowi II przekazała prawa do dóbr włoskich, czemu królowa sprzeciwiła się, wysyłając w 1557 r. poselstwo do Filipa II (reprezentował ją biskup Bitonto K. Musso) i usprawiedliwiając swoją odmowę prawami rodziny. Wcześniej, w lutym 1556 roku Bona pokonała opór Zygmunta Augusta i rad koronnych i ostatecznie wyjechała z Warszawy do Bari. Podczas pobytu we Włoszech Pappacoda skłonił lekarza Bony, którym był Antoni z Maceraty (Giovanni Antonio di Matera), oby podał królowej truciznę, w spisek miał też wciągnąć inne zaufane osoby z otoczenia królowej, w tym dwórkę Marynę Mniszkę. 17 listopada 1557 r. przy łożu półprzytomnej Bony spisano testament, zgody z oczekiwaniami Filipa II. Następnego dnia Bona odzyskała jeszcze na chwilę przytomność umysłu, nakazując S. Catapaniemu, aby spisał jej ostatnią wolę – w tym testamencie zapisała swe dobra Zygmuntowi Augustowi. Zmarła 19 listopada 1557 r., jej ciało pochowano w Bari w bazylice pw. św. Mikołaja. Polscy dyplomaci przez kilka stuleci próbowali odzyskać sumy pożyczone Filipowi II, który zagarnął też Bari, dziedziczne księstwo królowej<sup>70</sup>. Nie udało się doprowadzić do skazania i ukarania Pappacody.

Praca Matejki nad obrazem *Otrucie królowej Bony* trwała w latach 1858-1859. Młody artysta rozpoczął malowanie dzieła przebywając na stypendium w Monachium, jednak przerwała je choroba (ciężko zachorował na tyfus) i dokończył tę kompozycję dopiero po powrocie do Krakowa. Zachowały się studia rysunkowe twarzy Bony – do postaci królowej pozowała lokatorka domu w Monachium, w którym Matejko wynajmował pokój; natomiast do postaci lekarza miał pozować kolega z tamtejszej ASP. Przy malowaniu obrazu posiłkował się kawałkiem drapowanego materiału, fragmentami różnych tkanin i akcesoriami skrzętnie gromadzonymi w „Skarbczyku”<sup>71</sup>.

Kompozycja powstała z inicjatywy samego malarza jako owoc jego inspiracji stylem *genre historique* i fascynacji dziełami Delaroche’a. Pod wpływem doświadczeń zdobytych w

---

<sup>70</sup> W. Pociecha, *Bona Sforza d’Aragona*, w: *PSB*, t. II, s. 288-294.

<sup>71</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 57-58; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 73. Szkic do obrazu znajdował się w albumie rysunków mistrza pochodzącym z lat 1855-1874, przechowywanym w MNW.

czasie stypendium w Monachium zmienia się sposób jego malowania i komponowania dzieła. Widoczny jest postęp w operowaniu pędzlem i większa samodzielność artysty niż miało to miejsce w szkolnych pracach powstałych w krakowskiej SSP. Farby są nakładane grubszymi warstwami, detale pieczołowicie odtworzone, podobnie jak historyczny kostium. Na wzór Delaroche'a zastosował w swym obrazie sensacyjną anegdotę, ujmując postaci w scenę wyreżyserowaną w sposób teatralny – niewielka liczba figur, doskonale oddane emocje (staranność w odtworzeniu gestów i mimiki postaci) oraz trzymający w napięciu moment zdarzenia (zatrzymanie akcji przed punktem kulminacyjnym). Taka konstrukcja dzieła miała wywoływać u odbiorcy uczuciowe zaangażowanie<sup>72</sup>.

Obraz uzyskał brązowy medal na wystawie zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1859 r. Pozytywnie ocenił go także L. Siemieński, dostrzegając postęp w warsztacie i rozwój talentu malarza. H. M. Słoczyński sugeruje, że uznanie dla *Otrucia królowej Bony* mogło zniechęcić Matejkę do kontynuowania nauki za granicą, zgodnie z warunkami przyznanego mu stypendium, gdyż dało mu poczucie warsztatowego wyrobienia i zwiększyło przekonanie o posiadanych artystycznych zdolnościach<sup>73</sup>. Obraz został zakupiony przez niejakiego Laskiego z Warszawy, następnie stał się własnością TZSP (1861), później – Andrzeja Wołoszyńskiego z Krakowa<sup>74</sup>. Po II wojnie światowej uznawany za zaginiony, w 1996 r. zakupiony na publicznej aukcji przez MNK. Okazało się jednak, że wystawione dzieło zostało skradzione ze zbiorów krakowskiej kolekcjonerki, ostatecznie rodzina zmarłej właścicielki zgodziła się, aby obraz – zgodnie z jej wolą – pozostał w zbiorach muzeum.

*Otrucie królowej Bony* przedstawia chwilę, gdy lekarz podaje Bonie szklany kielich z trucizną – morderstwo to zlecił Pappacodzie Filip II Habsburg, a w dokonanie zbrodni zaangażowani zostali także inni członkowie dworu królowej. Pomimo późniejszych zabiegów polskich dyplomatów, nie udało się doprowadzić do skazania Pappacody. Warto nadmienić, że w prawie ziemskim wyróżniano przestępstwa przeciwko władcy i państwu, które określane były mianem *crimen laesae maiestatis* – zbrodni obrazy majestatu, a sposób ścigania oraz karania tych przestępstw do początków XVI stulecia regulowany był prawem zwyczajowym. Od XVI w. pojawiały się normy stanowione określające zakres podmiotowy i przedmiotowy przestępstwa. Zbrodnia ta obejmowała m.in. nastawanie na życie i władzę króla, naruszanie jego dochodów, zdradę kraju, spisek, nieposłuszeństwo. Karalny był sam czyn, jego

---

<sup>72</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 14.

<sup>73</sup> Tamże, s. 14-15.

<sup>74</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 73.

przygotowanie i usiłowanie, nieprzeszkodzenie czynowi, współudział, a nawet zamiar. Normy prawne początkowo chroniły króla, posłów, senatorów, sędziów królewskich, doradców monarszych i wszystkich sprawujących urząd publiczny (takie normy zawierała konstytucja z 1510 r.), później jednak szlachta – w obawie przed wzrostem władzy królewskiej – doprowadziła do ograniczenia zakresu przestępstwa do samej osoby króla (wg konstytucji z 1539 i 1588). Rodzaj i wysokość kary podlegały swobodnej decyzji sądów<sup>75</sup>.

Z otruciem królowej wiąże się drugi wątek – sporządzonych w obliczu śmierci testamentów. Pierwszy z nich sporządził Pappacoda w obecności umierającej i półprzytomnej Bony, chcąc zagwarantować przekazanie Filipowi II sławnych bogactw królowej. Drugi – w chwili odzyskanej jeszcze na chwilę świadomości – kazała sporządzić sama królowa, w ostatniej woli zawierając dyspozycję przekazania swoich dóbr synowi, łącznie z prawem do zwrotu owych „sum neapolitańskich” pożyczonych Habsburgom. Świadkowie morderstwa z otoczenia Bony także zmarli nagle, a o ich śmierć podejrzewany jest Pappacoda. Pisarz drugiej wersji testamentu zdołał uciec z pałacu królowej. Na tej podstawie Zygmunt August dążył do otrzymania spadku po matce, a odzyskanie kwoty pożyczonej Habsburgom na kilkaset lat stało się przedmiotem dążeń polskich dyplomatów.

Kompozycja obrazu wzorowana jest na dziełach Delaroche'a – Matejko ograniczył liczbę postaci, jednocześnie doskonale oddając ich emocje oraz pieczołowicie odtwarzając elementy wyposażenia w zaciemnionym pomieszczeniu. Na pierwszym planie znajduje się królowa Bona z wahaniem sięgająca po kielich podawany jej przez zgiętego w ukłonie lekarza Antoniego z Maceraty (podobno nieufna królowa kazała najpierw wypić część napoju lekarzowi). Zza krzesła Bony wygląda młoda dwórka – Maryna zwana Mniszką. W głębi za kotarą widoczni są dwaj mężczyźni, prawdopodobnie dworzanie królowej – oprócz Pappacody przy okazji zbrodni wspomniani są: paź, majordom, kucharz oraz pisarz (sporządzający testament na polecenie Pappacody), których rychło dosięgła śmierć. Wnętrze komnaty i jej wyposażenie oddane są z wielką wiernością i dbałością o detale – kielich z trucizną, bogato rzeźbiony fotel, otwarta szkatułka z klejnotami, złoty dzwoneczek do przywoływania służby, zegar czy piękny żyrandol.

Najważniejszą bohaterką obrazu jest królowa **Bona Sforza d'Aragona** (1494-1557), urodzona w księstwie mediolańskim. Otrzymała staranne wykształcenie, poznała też zasady administrowania państwem. Została wydana za mąż za Zygmunta w 1517 r. (ks. Jan Konarski, archidiakon krakowski, dokonał tego aktu w zastępstwie za króla polskiego). W

---

<sup>75</sup> S. Płaza, *Historia prawa*, cz. I, s. 358-359.

1518 r. Bona dotarła do Polski, w Krakowie odbyły się zaślubiny z Zygmuntem I i koronacja królowej przez prymasa Jana Łaskiego. Dwór królowej składał się z dworzan włoskich i polskich. Bona miała duże ambicje polityczne, dążyła do wzmocnienia pozycji Polski wśród krajów europejskich, pragnęła także silniejszej władzy królewskiej. Była gorącą przeciwniczką Habsburgów. Doprowadziła do elekcji małoletniego syna Zygmunta Augusta. Przyjęła także za cel powiększenie prywatnych posiadłości rodziny królewskiej, czemu niechętnie były rody wielkich magnatów. W swych dobrach gospodarowała bardzo efektywnie, dążąc do reform gospodarczych. Zmarła w Bari w 1557 r., padając ofiarą Pappacody<sup>76</sup>, o czym była mowa powyżej.

Na obrazie Matejki królowa przedstawiona jest w fotelu tronowym, w stroju renesansowym – czarno-złotej sukni z głębokim dekoltem i białymi mankietami oraz w narzuconej na suknię czarnej szubie, włosy ma ujęte w złotą siatkę (zwaną *crinale*), także charakterystyczną dla renesansowej mody. Namalowana była na podstawie dwudzielnego, złotego czepca żydowskiego wykonanego z koronki szychowej (DJM, nr inw. IX/4213; wykorzystany ponownie w stroju Piotra Opalińskiego w *Holdzie pruskim*). Dekolt sukni wzorowany był na innym żydowskim czepcu (stanowiącym własność prywatną, zachowało się jego studium z roku 1857). Elementy stroju mógł artysta wzorować na płaskorzeźbie pochodzącej z 1534r. i przedstawiającej małżonków Przybyłów (którą malarz szkicował – DJM, nr inw. IX/4251), ubiór królowej znany jest także z portretu królowej Bony autorstwa Lucasa Cranacha (ok. 1556), choć nie ma pewności, czy Matejko widział to dzieło<sup>77</sup>.



Il. 11 Czepiec, XVIII wiek, 15 x 10 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4213, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Królowa Bona przyozdobiona jest biżuterią (co podkreśla – wraz ze stojącą obok szkatułą – bogactwo zgromadzonych przez Bonę zbiorów, wśród których znajdowały się klejnoty, starożytne wazy, cenne dzieła sztuki złotniczej itp.), z długim złotym łańcuchem z krzyżem zawieszonym na piersi. W prawej ręce wspartej na stoliku trzyma modlitewnik, lewą dłoń wyciąga w kierunku lekarza, wahając się, czy skosztować przygotowany dla niej napój

<sup>76</sup> W. Pocięcha, *Bona Sforza d'Aragona*, w: *PSB*, t. II, s. 288-294.

<sup>77</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 169-170, 281-282, 342.

(podobno Bona kazała najpierw wypić część lekarstwa Antoniemu z Maceraty, który wkrótce zmarł, gdyż Pappacoda uniemożliwił mu wypicie odtrutki). Postawa, gesty i mimika niemłodej już królowej wyrażają nieufność i lęk, a zachowanie pozostałych uczestników wydarzenia (których – poza lekarzem – królowa nie widzi) wzmagają u widza odczucie, że Bona odchodzi z tego świata w osamotnieniu, zdradzona, w nieprzychylnym jej środowisku.

Kielich z trucizną podaje Bonie jej osobisty lekarz **Antonio z Maceraty** (Giovanni Antonio di Matera), Włoch, wciągnięty do spisku przez Pappacodę, podobnie jak pozostali dworzanie królowej. Starszy mężczyzna pochyla się przed Boną w ukłonie, podając jej kielich i bacznie przyglądając się jej twarzy. Ubrany jest w ciemny płaszcz podbity futrem, z futrzanym, wąskim, jasnobrązowym kołnierzem i z długimi, ozdobnie nacinanymi rękawami, który Matejko malował na podstawie granatowej delii pochodzącej z kolekcji W. Łuszczkiewicza<sup>78</sup>.

Zza fotela (tuż za stolikiem z kosztownościami) scenę ukradkiem obserwuje **Maryna zwana Mniszką**, dwórka królowej, która od młodości wychowywała się z Boną. Ubrana jest w granatową suknię z białym, marszczonym przy szyi kołnierzem, złoty naszyjnik i ozdobny kapelusz. Dwórka Maryna także stała się współuczestniczką zbrodni. Dopełnieniem sceny są dwaj mężczyźni w dworskich szatach przyglądający się wydarzeniom zza kotary. Matejko dołożył starań, aby wygląd bohaterów i ich stroje odpowiadały atmosferze i modzie epoki i były dobrane stosownie do pozycji i roli społecznej bohaterów.

W wyposażeniu komnaty zamkowej wzrok przyciąga wielki **fotel tronowy**, na którym siedzi Bona. Bogato rzeźbiony, z czerwonym aksamitnym wypełnieniem, podkreśla godność królowej. Jego zwieńczeniem jest misternie wyrzeźbiona **korona**. Pod nią umieszczony został **herb rodowy Sforzów** – poskręcany **Wąż**, z którego pyska wystaje w połowie połknięty człowiek (herbem takim posługiwali się Sforzowie i mediolański ród Viscontich). Na obrazie jest on wyrzeźbiony w oparciu fotela, oryginalnie jednak przybiera barwę niebieską i ma złotą koronę na głowie. Poniżej, na oparciu fotela, wyrzeźbione są jeszcze dwa herby – polski **Orzeł** i litewska **Pogoń**, które wskazują na rolę Bony jako królowej Polski i wielkiej księżnej litewskiej.

W *Otruciu królowej Bony* pojawiają się nadto przedmioty i rekwizyty, których symboliczne znaczenie ma dopełniać wymowę obrazu. Jest wśród nich zegar, wskazujący na ostatnie godziny życia Bony. Na stoliku znajduje się szkatułka z klejnotami – symbol bogactw (złota, kosztowności, cennych starożytności i posiadłości ziemskich), jakie za swego

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 132-133, 299.

życia zgromadziła królowa, a które stały się przyczyną zadania jej śmierci. Modlitewnik trzymany w dłoni i krzyż zawieszony na łańcuszku kierują uwagę ku końcowi ziemskiej wędrówki. Na ścianie za tronem znajduje się portret męża królowej – Zygmunta I.

Wydarzenia rozgrywają się w **pałacu Sforzów** w Bari w południowych Włoszech. Już księżna Izabela Aragońska uczyniła z rezydencji sławny dwór. Wnętrze pałacowej komnaty (np. wspaniały żyrandol, wytworne sprzęty) sugeruje bogactwo królowej. Kontrastuje z nim postawa osób otaczających Bonę – królowa znajduje się wprawdzie w swoim pałacu i w swoim księstwie, jednak w otoczeniu nie ma przychylnych jej postaci, nawet osobisty lekarz i ulubiona dwórka dali się wciągnąć w spisek.

*Otrucie królowej Bony* to obraz wzorowany na stylu Delaroche'a. Sensacyjna anegdota i próba emocjonalnego zaangażowania odbiorcy stanowią najważniejsze cechy kompozycji. W tego typu dziełach Matejko nie zawierał swoich wielkich historiozoficznych wizji, w konstrukcji obrazu można jednak dostrzec pewne elementy charakterystyczne dla jego sposobu budowania narracji. Każde wydarzenie ma u Matejki swoją genezę i skutki – w tym przypadku poszczególne rekwizyty czy symbole wskazują na przyczyny otrucia królowej o konsekwencje tego morderstwa. Wyraźny jest aspekt moralny dzieła – w tej kompozycji tylko królowa jest postacią pozytywną (na co wskazują przedmioty związane z wiarą – krzyż, modlitewnik), pozostali bohaterowie, którzy oczekują jej śmierci, okazali się zdrajcami, chciwymi jej bogactwa.

**6) *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego, 1861, płótno, 132 x 101 cm***

– ***Zabicie Wapowskiego, szkic do powyższego obrazu, 1860, karton naklejony na płótno, 64,4 x 48,8 cm***

Z roku 1861 pochodzi obraz Jana Matejki pt. *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego* (kolekcja prywatna). Namalowany jest farbą olejną na płótnie o wymiarach 132 x 101 cm. Inne tytuły dzieła spotykane w literaturze przedmiotu są następujące: *Śmierć Wapowskiego*; *Śmierć Wapowskiego w czasie koronacji*; *Zabicie Andrzeja Wapowskiego*; *Jan Tęczyński kasztelan wojnicki oskarża Samuela Zborowskiego o zabójstwo Wapowskiego*; *Tęczyński przed Henrykiem Walezem oskarżający Zborowskiego o*

*zabicie Wapowskiego*<sup>79</sup>. Tematem obrazu jest zdarzenie, jakie miało miejsce na turnieju zorganizowanym podczas uroczystości koronacyjnych Henryka Walezego. Wówczas pod ciosem Samuela Zborowskiego zginął Andrzej Wapowski, który w czasie szamotaniny próbował pogodzić zwaśnionych uczestników uroczystości. Jan Tęczyński na czele zgromadzonej szlachty zażądał od króla ukarania Zborowskiego – ten moment zdecydował się uwiecznić Matejko.

Śmierć Andrzeja Wapowskiego miała miejsce w czasie ważnych dla państwa wydarzeń – uroczystości koronacyjnych Henryka Walezego odbywających się 25 lutego 1574 r. Już sam akt koronacji króla stał się źródłem konfliktu między prymasem Jakubem Uchańskim a marszałkiem wielkim koronnym Janem Firlejem, gdy ten ostatni zażądał od monarchy potwierdzenia wolności dla różnowierców. Kolejny spór wybuchnął podczas turnieju rycerskiego rozgrywającego się na dziedzińcu wawelskiego zamku. Samuel Zborowski miał wówczas rzucić wezwanie do walki szlachcicowi równemu mu stanem, podjął je jednak sługa Jana Tęczyńskiego (wg przekazów Janusz Chorwat). Zborowski poczuł się urażony w swej dumie, a po tym, jak ów sługa pokonał rycerza z jego świty, chwycił czekan i zaatakował zwycięzcę. Wywiązała się szamotanina, szlachta uczestnicząca w turnieju próbowała powstrzymać Zborowskiego, który chciał zaatakować Tęczyńskiego.

Zwaśnione strony próbował rozdzielić Andrzej Wapowski, kasztelan przemyski. Nie udało mu się zapanować nad walczącymi rycerzami, a w trakcie tego zamieszania otrzymał od Zborowskiego cios czekanem – rana okazała się poważna i po kilku dniach Wapowski zmarł. Zanim uszło z niego życie, domagał się od Henryka Walezego ukarania winnego. Sprawa Zborowskiego, ponieważ rozegrała się w czasie koronacji, trafiła przed sąd króla. Zanim władca wydał ostateczny wyrok, Samuel Zborowski uszedł z kraju (udając się na Węgry). Zapewne jako członek rodu popierającego kandydaturę Henryka Walezego na tron polski, Zborowski czuł się bezkarnie i oczekiwał, że uniknie surowej kary. Zdania szlachty biorącej udział w tych wydarzeniach były jednak podzielone – część broniła winnego (gdyż zabicie Wapowskiego nie było zabójstwem z premedytacją), a część gwałtownie go oskarżała (gdyż to on wywołał zamieszki w trakcie uroczystości koronacyjnych).

Był to zatem niefortunny wypadek czy zawiniony czyn porywczego szlachcica? Henryk Walezy miał przed sobą trudne zadanie. Jego wyrok – jak stwierdził Stanisław Grzybowski – „oparty na próbie wypośrodkowania pomiędzy sprzecznymi przepisami dwóch różnych statutów i wydany po starannym przebadaniu obowiązujących praw przez młodego

---

<sup>79</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 79. W katalogu widnieją nieaktualne dane, wskazujące na rozmiar obrazu 128 x 98,5 cm.

monarchę, skazywał Samuela na banicję, bez utraty czci i dobrej sławy; mimo iż sprawiedliwy i przemyślany, nie zadowolili on nikogo”<sup>80</sup>. Przetrzywały o Henryku Walezym świadectwa, że młody monarcha starał się poznać polskie prawa, stosunki społeczne i obyczaje, a wydając sądy i podejmując decyzje korzystał z doradztwa zaufanych dostojników (z otoczenia francuskiego, jak Guy de Faur de Pibrac, i spośród polskich możnowładców, np. Andrzeja Opalińskiego i Jana Zamoyskiego<sup>81</sup>). Pomimo to wyrok króla nie spełnił oczekiwań szlachty, wśród której panowały rozbieżne opinie na temat winy Zborowskiego.

Obraz *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego* ukończony został w 1861 r. Matejko miał wówczas za sobą naukę w krakowskiej SSP i dwa wyjazdy na zagraniczne stypendia. W tym czasie towarzyszył artyście dojmujący nastrój smutku, rozterek i niepokoju. Nie zachowały się informacje pozwalające na głębsze poznanie okoliczności i motywów powstania dzieła, zachowane szkice i akwarele świadczą jednak o tym, iż temat zajął malarza na dłużej i powstał z własnej inicjatywy Matejki.

Trzy ołówkowe szkice do obrazu, odmienne w kompozycji od dzieła głównego, wymienione zostały w *Katalogu wystawy rysunków i szkiców MNW z 1938 r.* Z roku 1860 pochodzi szkic olejny *Zabicie Wapowskiego* (inne tytuły: *Mały szkic do Wapowskiego*; *Szkic do Zabicia Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego w Krakowie*; *Henryk Walezjusz i Wapowski*), namalowany na kartonie naklejonym na płótno o wymiarach 64,4 x 48,8 cm. Matejko podarował ten szkic Piotrowi Dobrzańskiemu (później stanowił własność Lucjana Dobrowolskiego w Warszawie, do roku 1993 znajdował się w warszawskim Domu Aukcyjnym Unicum). Szkic olejny jest zbliżony kompozycją do wersji ostatecznej dzieła, różni się detalami<sup>82</sup>. Postać Zborowskiego była dla Matejki zajmująca, gdyż niepokorny szlachcic stał się inspiracją dla jeszcze dwóch akwareli – *Jan Zamoyski idący ogłosić wyrok śmierci Zborowskiemu* (1860) oraz *Samuel Zborowski prowadzony na śmierć* (1860).

Obraz *Zabicie Wapowskiego* mieści się w szeregu mniejszych kompozycji historycznych Matejki. Jego narracja nie jest jeszcze rozbudowana aż tak jak w wielkich dziełach przedstawiających kluczowe momenty z przeszłości ojczyzny, ale stanowi ważny krok zbliżający artystę do tego typu obrazów. Sposób przedstawienia wydarzeń jest już tutaj odmienny od tego, który artysta stosuje w obrazach inspirowanych twórczością Delaroche’a – pojawia się napięcie związane z oczekiwaniem na werdykt króla, kompozycja jest wieloplanowa, zwiększyła się liczba uczestników wydarzenia. Postaci umieszczone są na

---

<sup>80</sup> S. Grzybowski, *Henryk III Walezy*, w: *PSB*, t. IX, s. 399.

<sup>81</sup> Tamże, s. 399-400.

<sup>82</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 79, 90.

kilku planach, ich emocje doskonale oddane przez mimikę twarzy, postawę i gesty. Akcja rozgrywa się na dziedzińcu wawelskiego zamku – Wawel stanowił jedno z najczęściej przywoływanych przez malarza miejsc stanowiących tło ważnych historycznych wydarzeń.

Dzieło zostało przyjęte przychylnie – L. Siemieński podkreślał, że malarz zyskał tu pełną swobodę i pewność siebie, a obraz wykazuje cechy wybitne i niepospolite, nie mając sobie równych wśród współczesnych. W. Stattler również wyrażał swoje uznanie dla powagi kompozycji i wiernego, realistycznego oddania prawdy historycznych dziejów, był jednak w swej ocenie bardziej powściągliwy, krytykując kolor, który uznał „za krzykliwe i ostre mówienie do ludu prostego, którego znieść nie mogą delikatniejsze nerwy”<sup>83</sup>. Nabywcą dzieła był książę Władysław Sanguszko (za cenę 800 florenów). Następnie obraz przeszedł w ręce jego syna Eustachego. Wystawiony był w 1861 r. w Krakowie w TPSP, a w 1862 r. w warszawskim TZSP. Wypożyczony od Sanguszków był eksponowany na wystawie jubileuszowej Matejki na Wawelu w 1883 r. i na Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 r. Około 1937 r. zaginął po nim ślad. Dzieło zostało odnalezione w 2012 r. w Ameryce Południowej i sprowadzone do Polski przez Salon Dzieł Sztuki Connaissance w Krakowie. Po wystawie na Wawelu obraz przez kilka lat wystawiony był jako depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach. Sprzedany, pozostaje w rękach prywatnych właścicieli.

Matejko w *Zabiciu Wapowskiego* wyeksponował przede wszystkim dylemat młodego monarchy i problem ukarania winnego burdy Samuela Zborowskiego – zgromadzeni na uroczystościach koronacyjnych mężczyźni na czele z kasztelanem Tęczyńskim domagają się od władcy wyegzekwowania prawa. Zborowski ma na sumieniu zabójstwo Wapowskiego – osoby stanu szlacheckiego. Nadto już za samo sięgnięcie po broń w obliczu króla zasłużył na karę, popełniając przestępstwo przeciw majestatowi. Niepewność przebijająca z twarzy i postawy Henryka Walezego sugeruje jednak, że wyrok króla nie zadowoli szlachty, a on sam zostanie oskarżony o sprzyjanie Zborowskiemu, którzy udzielili mu poparcia w czasie elekcji.

Z XVI-wiecznego ustawodawstwa i orzecznictwa wynikało dość jasno, że sprawca poważniejszego przestępstwa (np. zabójstwa) powinien zawsze spotykać się z represją karną. Ściganie takich przestępstw nie było już zależne od uznania pokrzywdzonego czy jego krewnych (w 1588 r. wprowadzono zakaz jednania w przypadku mężobójstwa). Rodzina zabitego była zobowiązana do wniesienia skargi pod karą główszczyzny szlacheckiej, a jeśli nikt takiej skargi by nie wniósł, obowiązek ten przechodził na starostę (zgodnie z konstytucją z 1510 r. i korekturą praw z roku 1532). Od XVI stulecia zabójstwo szlachcica pociągało za

---

<sup>83</sup> Za: H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 15.

sobą karę publiczną. Rozróżniano wówczas zabójstwa kryminalne (czyli umyślne albo z domniemaniem złego zamiaru – np. dokonane podczas publicznego zjazdu czy sejmu) oraz zabójstwa cywilne (nieumyślne). Za pierwsze groziła kara śmierci (ścięcie), za drugie z nich – kara więzy dolnej i główszczyzna. Za zabójstwa kwalifikowane groziła kwalifikowana kara śmierci i ponadto konfiskata majątku oraz infamia<sup>84</sup>.

W sprawie osądzenia śmierci Andrzeja Wapowskiego, która – choć nieumyślnie – nastąpiła z winy Samuela Zborowskiego, król Henryk Walezy miał trudne zadanie. Młody władca, nieznający jeszcze praw i obyczajów państwa, którym przyszło mu rządzić, miał wydać swój pierwszy poważny wyrok. A choć monarcha zapoznał się starannie z obowiązującym w Polsce prawem, nie spełnił oczekiwań żadnej ze stron – wyrok skazujący Zborowskiego na banicję, lecz oszczędzający mu kary utraty czci i dobrej sławy, został odebrany jako sprzyjanie rodowi Zborowskich, który poparł Walezego w czasie elekcji.

Pierwsze spojrzenie na układ *Zabicia Wapowskiego* przywodzi już na myśl wielkie dzieła historyczne Matejki – kompozycja jest zatłoczona, ciasna, główni bohaterowie wydarzenia stoją wśród tłumu wzburzonej, zniecierpliwionej szlachty. Oś kompozycji od lewego dolnego rogu obrazu do prawego górnego wyznaczają najważniejsi bohaterowie: Andrzej Wapowski, Jan Tęczyński i Henryk Walezy. A zatem z prawej strony góruje postać króla Walezego, za którym stoją dworzanie. Na lewo od władcy widnieje mężczyzna w wysokim kapeluszu i ze wzniesioną prawą ręką – to Dufour. Poniżej, w samym centrum obrazu, stoi Jan Tęczyński, kasztelan wojnicki, wskazujący ręką na umierającego (czy już zmarłego) Andrzeja Wapowskiego. To jego sługa (Janusz Chorwat?) najprawdopodobniej stał się przyczyną zamieszania, podejmując rzucone przez Zborowskiego wezwanie. Na pierwszym planie, u dołu obrazu, przedstawiony jest kasztelan przemyski Andrzej Wapowski. Ciało umierającego (czy nawet już zmarłego) Wapowskiego niosą przed oblicze króla dwaj mężczyźni – służący podtrzymujący swego pana za ramiona i rycerz w zbroi, klęczący tyłem do widza w centrum pierwszego planu; kolejny mężczyzna (w lewym dolnym rogu obrazu) chwyta kasztelana za zwisającą bezwładnie rękę, jakby chcąc samemu przekonać się, czy Wapowski jeszcze żyje. Na pierwszym planie po przeciwnej stronie obrazu ukazany jest tyłem oskarżony – Samuel Zborowski (zwrócony twarzą do króla). W samym środku kompozycji, przed Tęczyńskim, klęczy z rozłożonymi rękoma szlachcic, żądający od Henryka Walezego wydania sprawiedliwego wyroku. Wśród bohaterów M. Gorzkowski wymienia również Stanisława Sędziwoja Czarnkowskiego – to postać stojąca za Tęczyńskim, z

---

<sup>84</sup> S. Płaza, *Historia prawa*, cz. I, s. 356-358, 361-362.

wyciągniętą prawą ręką. Dopełnieniem wymowy dzieła jest tłum szlachty otaczający króla i głównych uczestników zdarzenia oraz mężczyzna w lewym górnym rogu obrazu, mający rysy samego artysty – pod jego głową zarys jeszcze jednej, nieco młodszej twarzy.

Tragiczne wydarzenie przedstawione przez Matejkę miało miejsce w czasie uroczystości z okazji koronacji **Henryka III Walezego** (1551-1589) – on jest jednym z najważniejszych bohaterów obrazu. Był on synem Henryka II de Valois i Katarzyny Medycejskiej, królem Polski i Francji. Pomimo oporu polskich protestantów udało się biskupowi de Monluc – który w imieniu Henryka podjął zobowiązania i uzgodnił warunki elekcji – przekonać szlachtę do jego wyboru. Koronacja Walezego odbyła się 21 lutego 1574 r., a późniejsze uroczystości zakłócone zostały sporem między Tęczyńskim a Zborowskim. Śmierć Wapowskiego, która nastąpiła w wyniku tych zamieszek, stała się pierwszym wyzwaniem dla nowo obranego króla – musiał wydać w sprawie sprawiedliwy wyrok, nie znając jeszcze praw i obyczajów nowego państwa ani swoich nowych poddanych. Te rozterki i niepewność wyrażają się w postawie i gestach króla, lekko podniesionej dłoni sugerującej dystans do zaistniałej sytuacji. Ostatecznie jednak wyrok wydany przez Henryka Walezego okazał się niefortunny, podobnie jak jego krótkie panowanie w Polsce – w czerwcu 1574 r. potajemnie uciekł z wawelskiego zamku, aby objąć tron francuski<sup>85</sup>.

Postać Henryka Walezego przedstawiona została na tle portalu wzniesionego w późnogotyckim stylu. Otoczony dworzanami, stoi – jak na monarchę przystało – ponad tłumem zebranej szlachty. Francuski ubiór i **cylinderek** zamiast **korony** podkreślają obce pochodzenie elekcyjnego władcy. Malując postać Walezego Matejko wzorował się na rycinie z Biblioteki Jagiellońskiej, którą opublikował J. Muczkowski. Król ma na sobie **dworski strój** francuski – króciutkie bufiaste spodni uszyte z wąskich pasów materiału z podszewką odróżniającą się kolorem (*haut-de-chausse*), wywatowany wams, szeroką krezę i krótki płaszcz, na głowie nosi wspomniany cylinder – na godność królewską mają wskazywać klejnoty na otoku i zdobne pióra. Artysta uchwycił też charakterystyczne dla króla wąsik i bródkę. Podobny dworski ubiór Henryka Walezego Matejko przedstawił już wcześniej (*Wjazd Henryka Walezego do Krakowa*, 1853), jednak w *Zabiciu Wapowskiego* osiągnął większy stopień realizmu i dokładniej oddał szczegóły znane z portretów władcy<sup>86</sup>.

Po prawej ręce króla namalowany został **Dufour**, z prawą ręką wzniesioną w górę. Mężczyzna ma długą brodę, na głowie wysoki kapelus z zatkniętym piórem. Jego ciemne ubranie wykończony jest szeroką białą krezą i szerokimi bufiastymi rękawami.

<sup>85</sup> S. Grzybowski, *Henryk III Walezey*, w: *PSB*, t. IX, s. 399-401.

<sup>86</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s.224-225.

W centrum kompozycji widnieje **Jan Tęczyński** herbu Topór (1484-1593), syn Andrzeja Tęczyńskiego i Anny Ożarowskiej. Prawą ręką wskazuje na zmarłego czy umierającego Wapowskiego, a lewą dłoń ma położoną na piersi na znak swojego świadectwa. Ubrany jest w jasne wzorzyste szaty, na które narzuconą ma brązową futrzaną szubę bez rękawów. W imieniu zgromadzonej szlachty żąda od króla sprawiedliwości i wydania wyroku na Zborowskiego. Wykształcony został na nauczaniu Piotra Skargi, odbył także podróże europejskie. W czasie przedstawionych na obrazie wydarzeń pełnił funkcję kasztelana wojnickiego (1571-1593). Objął starostwo rohatyńskie, lubelskie i parczowskie, mianowany został na stanowisko podkomorzego wielkiego nadwornego. Poparł kandydaturę Henryka Walezego na tron polski, jemu też Walezy przesłał informację o ucieczce z Polski – Tęczyński dogonił króla, lecz nie udało mu się przekonać władcy do powrotu. Według P. Pytlaka spór z Samuelem Zborowskim, w który wplątał się Jan Tęczyński w czasie uroczystości koronacyjnych Walezego miał podłoże intrygi – zaplanowanej przez ród Tęczyńskich, który wraz z Janem Zamoyskim dążył do kompromitacji rodu Zborowskich<sup>87</sup>.

Na pierwszym planie obrazu artysta ukazał ciało umierającego bądź nieżyjącego już **Andrzeja Wapowskiego** herbu Nieczuja (1530-1574), syna Piotra Wapowskiego i Beaty Tęczyńskiej. Był on podkomorzym sanockim, od 1572 r. kasztelanem przemyskim. Zapamiętany przede wszystkim jako niefortunny rozjemca sporu między Zborowskim a Tęczyńskim – zmarł ugodzony czekanem przez Samuela Zborowskiego, prawdopodobnie bezpośrednią przyczyną jego śmierci nie była odniesiona rana, lecz późniejsze zakażenie. Na obrazie przedstawiony został jako podstarzały mężczyzna z siwymi włosami i gęstą długą brodą, w złotych szatach, z pierścieniem i łańcuchem, częściowo nakryty czerwonym suknem. Dwaj mężczyźni trzymają jego bezwładne ciało, jeden pod ramiona, drugi za kolana – przynieśli ciało Wapowskiego, ten żywy dowód zbrodni Zborowskiego, przed oblicze króla, żądając od monarchy wymierzenia sprawiedliwości.

Również na pierwszym planie, lecz po przeciwnej stronie obrazu Matejko namalował szlachcica winnego całej awantury – **Samuela Zborowskiego** herbu Jastrzębiec (I poł. XVI w.-1584). Był synem kasztelana krakowskiego Marcina Zborowskiego (przedstawionego przez Matejkę w *Unii lubelskiej*), rotmistrzem królewskim i hetmanem kozackim. Za zabójstwo kasztelana Andrzeja Wapowskiego w trakcie uroczystości koronacyjnych Walezego skazany został na banicję. Stronnik Stefana Batorego – po ucieczce z Rzeczypospolitej Zborowski przebywał na dworze księcia siedmiogrodzkiego, a gdy ten

---

<sup>87</sup> P. Pytlak, *Jan Tęczyński*, s. 3.

został obrany nowym królem Polski Samuel Zborowski uzyskał glejty pozwalające mu na bezpieczny powrót do kraju. Ścięty w 1584 r. z rozkazu Jana Zamoyskiego, karę wykonano pod wawelskim zamkiem. Na obrazie przedstawiony jest tyłem do widza – twarzą zwrócony w stronę króla (wg źródeł Zborowski przed sądem królewskim już się nie stawił – umknął z miasta w obawie przed konsekwencjami czynu). Ma ciemne ubranie, w lewej ręce wyciągniętej w stronę monarchy trzyma czekan, u pasa zwisa mu karabela, a z prawego ramienia zsuwa się futrzany płaszcz.

Za Tęczyńskim, z wyciągniętą prawą ręką (jakby wskazującą coś królowi, w przestrzeni już nieosiągalnej dla odbiorcy obrazu), widnieje prawdopodobnie postać **Stanisława Sędziwoja Czarnkowskiego** herbu Nałęcz III (ok. 1526-1604). W latach 1567-1576 był referendarzem koronnym, w późniejszych latach sekretarzem królewskim, starostą drahimskim, inowłodzkim i plockim, marszałkiem sejmu w 1569 i 1574 r. To sygnatariusz aktu unii lubelskiej w 1569 r., uwieczniony przez Matejkę również jako świadek śmierci Zygmunta Augusta; przeciwnik Zygmunta III Wazy i Jana Zamoyskiego.

Pozostali bohaterowie obrazu to przede wszystkim przedstawiciele stanu szlacheckiego. Twarze i gesty poszczególnych postaci wyrażają wzburzenie, ciekawość, napięcie w oczekiwaniu na werdykt króla. Interesującym zabiegiem artysty jest wprowadzenie postaci w lewym górnym rogu kompozycji – twarz mężczyzny przyglądającego się całemu zajściu brunatnej kotary, a tuż pod nią zarys kolejnej twarzy.

Wśród istotnych obiektów na obrazie wyróżniają się rozpostarte ponad zgromadzeniem **chorągwie** królewskie. Oznaczają one obecność monarchy. Pierwsza z nich jest haftowana w **złote lilie** – nawiązuje do pochodzenia władcy z dynastii Walezjuszy i herbu Francji (którym były trzy złote lilie umieszczone w błękitnym polu). Druga z nich jest czerwona.

Akcja toczy się na **zamku na Wawelu**, w jednej z zamkowych komnat. Większość kompozycji zajmują postaci, w tle widoczne są jednak ściany ozdobione kotarami, chorągwie i fragment portalu noszący cechy stylu późnogotyckiego. Z punktu widzenia archeologii prawnej krakowski Wawel odznaczał się wielofunkcyjnością prawną równoczesną i następczą – pełnił funkcję rezydencji królewskiej, obiektu obronnego, siedziby władz centralnych i terenowych itd. Wydarzenia przedstawione przez Matejkę nakazują podkreślić znaczenie zamku wawelskiego jako siedziby królewskiej, miejsca uroczystości koronacyjnych (po

koronacji przeprowadzonej w katedrze wawelskiej) i miejsca odbywania sądów królewskich<sup>88</sup>.

*Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego* malowane przez zaledwie dwudziestotrzyletniego artystę cechuje już pewna dojrzałość stylu i swoboda pędzla. Matejko zawarł w swoim dziele istotne przesłanie – przede wszystkim wyraził w nim myśl, że monarcha, który jest uwikłany w polityczne układy (w tym przypadku elekcyjne z rodem Zborowskich), nie jest zdolny do wyegzekwowania prawa i wydania w pełni bezstronnego wyroku. Sędzia – w tym przypadku król – nie powinien być w żaden sposób uzależniony od którejś ze stron sporu. Postać Henryka Walezego, który jest przedstawiony jako uosobienie idei prawa i wymiaru sprawiedliwości, okazuje się zbyt słaba i zależna. Dodatkowym czynnikiem „obciążającym” władcę jest jego obce pochodzenie – nieznajomość prawa, obyczajów i nastrojów panujących w Polsce utrudnia sprawowanie władzy w państwie. To sugeruje, że może zatem królem należałoby obierać osoby polskiego pochodzenia? To odpowiadałoby matejkowskiej historiozofii. Nadto wprowadzony na scenę wzburzony tłum szlachty wyraża przekonanie o tym, jak trudną sprawą jest wydanie sprawiedliwego rozstrzygnięcia, które uczyni zadość popełnionemu przewinieniu – i jeszcze zadowoli szlachecką brać.

W *Zabiciu Wapowskiego* malarz posługuje się już narracją, która – w bardziej rozbudowanej wersji – charakterystyczna będzie dla jego późniejszych wielkich historycznych płócien. Mianowicie łączy osoby i rozciągnięte w czasie wątki w jedną całość, nawiązując do genezy i skutków wydarzenia. Mężczyźni niosący ciało Wapowskiego, Tęczyński domagający się od króla sprawiedliwości, Zborowski z czekanem, monarcha ze swoją świtą – zgromadzeni są w jednym miejscu i chwili. Gdy tymczasem wniesienie oskarżenia przez kasztelana wojnickiego, odczytanie przez Andrzeja z Górki mowy broniącej Samuela Zborowskiego czy wydanie wyroku przez Henryka Walezego to były czynności następujące po sobie nawet w kilkudniowych odstępach czasu. Poszczególne postaci i rekwizyty (jak czekan Zborowskiego, którym oskarżony zranił Wapowskiego) odnoszą się do kolejnych wątków i zdarzeń.

## **7) *Kazanie Skargi*, 1864, płótno, 224 x 397 cm**

---

<sup>88</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 53-55.

- ***Kazanie Skargi*, szkic do powyższego obrazu, 1861, karton złożony z trzech części naklejony na płótno, 48 x 85 cm**

Pierwszym wielkoformatowym dziełem Jana Matejki było *Kazanie Skargi*, malowane w latach 1862-1864 w pracowni artysty przy ulicy Krupniczej, przy wykorzystaniu sztalugi sporządzonej według „własnego pomysłu”. Obraz wykonany został techniką olejną na płótnie o wymiarach 224 x 397 cm. Obecnie znajduje się w Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/2048) w ekspozycji stałej Galerii Malarstwa Polskiego<sup>89</sup>. Najważniejszym motywem obrazu są *Kazania sejmowe* i wygłoszona przez księdza Piotra Skargę przepowiednia o upadku Rzeczypospolitej. Podobnie jak w późniejszych wielkich historycznych płótnach, tak i tutaj ujawnia się specyficzna cecha twórczości malarza polegająca na łączeniu w jednej scenie wielu wątków składających się na proces dziejowy – w rzeczywistości nie miał miejsca sejm obradujący w przedstawiony na obrazie sposób<sup>90</sup>.



II. 12 Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1862-1864, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/2048, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

Tematyka płótna nawiązuje także do rokoszu 1606-1607 (Mikołaja Zebrzydowskiego). Historyczna treść poddana została jednak wymogom środków malarskiego wyrazu – pojawia się na scenie prymas Stanisław Karnkowski oraz kanclerz i hetman wielki koronny Jan Zamoyski, którzy zmarli przed tą datą. Ponadto, jak zaznaczono wyżej, nie miał miejsca w wawelskiej katedrze sejm, podczas którego zebrani słyszeliby

<sup>89</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 97.

<sup>90</sup> H.M. Stoczyński, *Jan Matejko*, s. 20-21.

kazanie Skargi. Ważniejsze w tym kontekście okazało się przedstawienie dwóch opozycyjnych stanowisk – regalistycznego (stronnictwo dążące do wzmocnienia monarszej władzy) i magnackiego (ugrupowanie walczące o tzw. złotą wolność szlachecką, lecz zmierzające *de facto* do anarchii). Wyraźny jest wpływ interpretacji znanej z pism Adama Mickiewicza, dostrzegającego w autorze *Kazań Sejmowych* natchnionego wieszczą, proroka przepowiadającego upadek Rzeczypospolitej, jak również oddziaływanie na Matejkę J. Szujskiego, w którego poglądach zawarła się negatywna ocena postawy magnatów i braku troski o dobro publiczne<sup>91</sup>.

Początki panowania Zygmunta III Wazy przypadły bowiem na czasy, gdy Polska była silnym państwem, jednak decyzje polityczne monarchy były źle oceniane – uważano, że jego rządy wkrótce spowodowały wewnętrzny zamęt i uwikłanie Rzeczypospolitej w niepotrzebne działania wojenne. Nie bez winy pozostawali magnaci i szlachta, zazwyczaj skonfliktowani i zabiegający o bogactwa i wpływy, ale potrafiący jednoczyć swe siły dla obrony „złotej wolności”<sup>92</sup>. W obrazie Matejki – w doborze bohaterów, wymowie ich mimiki i gestów, zastosowanych rekwizytach – widoczne są echa tych przekonań. Obraz w swej treści nawiązuje także do unii brzeskiej (1596), przez wprowadzenie na scenę Hipacego Pocięja i Cyryla Terleckiego.

Opublikowane w 1597 roku *Kazania sejmowe* Piotra Skargi (należące do literatury kontrreformacyjnej) można porównać do wykładni politycznego programu. Jezuita zawarł w nich swoje obserwacje na temat wad szlacheckich i niedomagającego ustroju Rzeczypospolitej, postulując zarazem wzmocnienie władzy monarchy i roli Kościoła katolickiego, a także sprzeciwiając się tolerancji wobec herezji. Uczestniczył też – z ramienia króla Zygmunta III – w negocjacjach z rokoszanami podczas tzw. rokoszu sandomierskiego czy Zebrzydowskiego, czyli zbrojnego wystąpienia (buntu) zazwyczaj skonfederowanej szlachty przeciw monarsze. Błędy Zygmunta III w polityce zagranicznej spowodowały osłabienie jego autorytetu, władca jednak był zdeterminowany, by przeprowadzić swoje zamiary dotyczące m.in. reformy systemu skarbu państwa.

Szlachecka opozycja na czele z Janem Zamoyskim poddała krytyce plany króla (małżeństwo z Konstancją Habsburżanką, wyprawa po carską koronę dla Dymitra Samozwańca), a innowiercza szlachta domagała się równości w nadawaniu urzędów i majątków. Po śmierci Zamoyskiego na czele oponentów stanął wojewoda krakowski Mikołaj Zebrzydowski, a wśród rokoszan znalazł się Stanisław Stadnicki dążący do detronizacji

---

<sup>91</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 24-25.

<sup>92</sup> J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 23-24.

Zygmunta III. Zjazd sandomierski w sierpniu 1606 r., którego marszałkiem został Janusz Radziwiłł, zawiązał się w konfederację i wystąpił z szerokimi postulatami naprawy państwa. Król odrzucił zaproponowane uchwały i podjął udaną próbę zbrojnego stłumienia rokoszu<sup>93</sup>. Kolejny zjazd rokoszowy doprowadził do zwycięstwa wojsk królewskich pod wodzą hetmanów Jana Karola Chodkiewicza i Stanisława Żółkiewskiego. Przywódcy rokoszu zasadniczo uniknęli kary, wzrastała jednak siła magnaterii, a plany przeprowadzenia reform w państwie spełzły na niczym.

*Kazanie Skargi* należy do szeregu wielkich obrazów historycznych, które Matejko zamierzył sobie od pierwszych lat samodzielnej pracy malować. Dzieło rozpoczął wówczas, gdy w Krakowie nasiliły się nastroje konspiracyjne i zbliżał się moment wybuchu powstania. Po jego upadku zajął się wykończeniem obrazu. Nim zaczął malować *Skargę* udał się do katedry i za zgodą duchownych nawiedził grób kaznodziei, traktując jego ciało jak relikwie<sup>94</sup>. Kształt pierwotnej wizji dzieła oddają szkice rysunkowe (pochodzące z lat 1860-62, w zbiorach MNK, MNW) oraz olejny szkic do *Kazania Skargi* sporządzony w 1861 r. (MNW, nr inw. MP 1246; Jan Matejko podarował go Szaniawskiemu) na kartonie złożonym z trzech części i przyklejonym na płótnie o wymiarach 48 x 85 cm (doklejanie kawałków papieru wynikało z powiększania sceny i wprowadzania kolejnych osób). Na szkicu pojawiają się ważniejsi bohaterowie, brakuje królewicza Władysława i rękawicy, inna jest poza i umiejscowienie Skargi<sup>95</sup>.

Matejko nie chciał bowiem przesłonić kaznodziei ani pomniejszyć jego postaci, stąd ostatecznie nie został on namalowany na ambonie ani nie przemawia z mównicy, lecz ze stopni konfesji biskupa Stanisława (jak podkreśla M. Poprzęcka jest on zwrócony przodem w stronę wielkiego ołtarza, wbrew obyczajom kościelnym). Przy wykreślaniu perspektywy korzystał Matejko z pomocy kolegi Aleksandra Gryglewskiego, który zaproponował zmianę pozy jezuita, stąd na dużym płótnie ksiądz Skarga stoi ze wzniesionymi rękoma, a jego gest ma podkreślać moc proroctwa, jakby rzucał na słuchających gromy. Linie perspektywy wyznaczone zostały w zbiegu kraty kaplicy, klęczników i stali<sup>96</sup>.

Praca nad *Kazaniem Skargi* objęła czas przygotowań, powstańczych walk i klęski. Zaplanowany cykl obrazów przedstawiających dzieje Polski zmieniły podobno fotografie poległych na placu Zamkowym w Warszawie i odbyta przez malarza spowiedź – stwierdził,

---

<sup>93</sup> Zorganizowanie rokoszu traktowane było jako świadome działanie podjęte na szkodę państwa i kwalifikowane jako przestępstwo zdrady kraju (*crimen perduellionis*), uregulowane na mocy konstytucji z 1539 i 1588 r. – S. Płaza, *Historia prawa*, cz. I, s. 359.

<sup>94</sup> M. Szybowska, *Jan Matejko*, s. 117-127.

<sup>95</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 98.

<sup>96</sup> M. Poprzęcka, *Jak Jan Matejko malował*, w: Z. Gołubiew (red.), *Janowi Matejce*, s. 44-45.

że „zacznie od ran”, pierwszym krokiem powinien być rachunek sumienia<sup>97</sup>. H. M. Słoczyński podkreśla, że spowiedź ta przywróciła Matejce wiarę w wyroki Bożej Opatrzności, a upadek powstania przybliżył go do koncepcji rozrachunkowej głoszonej przez J. Szujskiego. Artysta miał jednak świadomość, że niełatwy temat rozrachunku z przeszłością może narazić go na niechęć i dezaprobatę w obliczu świeżych ran przegranego powstania oraz na zarzuty wzniesienia sporów wewnętrznych zamiast budowania jedności. Obawy te nie spełniły się, wystawienie obrazu przywitano z entuzjazmem, krytyk Siemieński dostrzegł w Matejce wyczekiwanego malarza historycznego. Słoczyński pracę nad *Kazaniem Skargi* sytuuje ponadto w kontekście pesymistycznych nastrojów twórcy związanych z niepewnością i lękiem oraz z uczuciem do Teodory Giebułtowskiej. Sugeruje również, iż Matejko – jako patriota – nie uczestniczył w walkach powstańczych i tym obrazem chciał uspokoić wyrzuty sumienia, udowodnić swoją przydatność dla Polski<sup>98</sup>.

*Kazanie Skargi* rozpoczęło karierę Matejki jako malarza historii narodowej. Wykazał się umiejętnością tworzenia obrazów wielkoformatowych, pełnych treści, o żywych barwach i doskonale oddanej charakterystyce psychologicznej bohaterów – potrafił swojej wizji nadać materialny kształt<sup>99</sup>. Wystawa urządzona w gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych przyniosła niespodziewany sukces i pozytywną ocenę L. Siemieńskiego. M. Szypowska przyjęła, że magnaci ze stronnictwa konserwatywnego rozpoczęli wówczas zabiegi, by zapanować nad artystą, podsunąć mu inne tematy, inne treści do malowania<sup>100</sup>. Na wystawie paryskiej w 1865 r. *Kazanie Skargi* uzyskało złoty medal i pochlebne opinie – płótno przyrównywano do dzieł Delaroche’a i Gallaita, chwalono zręczność pędzla, wierne oddanie detali i wydobycie głów, zarzuty krytyki francuskiej odnosiły się jedynie do kolorytu, który uznano za nadmiernie ciemny (czern i czerwień)<sup>101</sup>.

W czasie trwania wystawy w Krakowie obraz został sprzedany hrabiemu Maurycemu Potockiemu z Zatora. Następnie stał się własnością Augusta Potockiego, później hr. Maurycego Zamoyskiego, a od 1926 r. był w czasowym posiadaniu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1939 r. *Skargę* wraz z *Grunwaldem* udało się wywieźć do Lublina, gdzie zakopane dzieła przetrwały wojnę. *Kazanie Skargi* umieszczono w zbiorach

---

<sup>97</sup> Tamże, s. 43.

<sup>98</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 18-20.

<sup>99</sup> M. Poprzęcka, *Jak Jan Matejko malował*, w: Z. Gołubiew (red.), *Janowi Matejce*, s. 41-42.

<sup>100</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 117-127.

<sup>101</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 24-25; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 134-136.

MNW, dziś znajduje się w Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie (darowane przez hr. Jana Zamoyskiego)<sup>102</sup>.

Przedstawione przez Matejkę w *Kazaniu Skargi* postaci, rekwizyty i dobór miejsca sygnalizują treści, które malarz chciał za pomocą obrazu przekazać. W tym celu stworzył wizję sejmu, podczas którego ksiądz Piotr Skarga wygłosił przepowiednię upadku Polski. Kompozycja płótna jest czytelna, z tłumu mniej lub bardziej wyraźnie namalowanych bohaterów drugoplanowych zdecydowanie wyróżniają się pierwszorzędne postaci i grupy figur. Należy wspomnieć, że identyfikacja niektórych uczestników obrazu dostarczała badaczom problemów, gdyż nawet w objaśnieniach do dzieła pojawiały się pomyłki i rozbieżności. Postać księdza Skargi (w prawej części dzieła) ze wzniesionymi rękoma i natchnioną twarzą góruje nad słuchaczami. W centrum kompozycji Matejko umieścił magnatów związanych z rokoszem, na lewo od nich – król Zygmunt III, siedzący w fotelu, o który opiera się Janusz Ostrogski. Za plecami monarchy stoi Mikołaj Wolski i królewicz Władysław, poniżej klęczy Stanisław Karnkowski, modlący się czy zamyślony. Za nim widoczna jest twarz Hipacego Pocieja i prawdopodobnie Cyryla Terleckiego. W lewej części płótna wyróżnia się Jan Zamoyski siedzący w stallach – jako jedyny został w kompozycji ujęty na tym samym poziomie co ksiądz Skarga. Na prawo od Zamoyskiego namalował Matejko trzy kobiety, różnie identyfikowane przez badaczy. Na prawo od grupy rokoszan wymowna postać jakby śpiącego szlachcica z głową zwieszoną na piersi i splecionymi rękami, obok którego siedzi Jan Piotr Sapieha. Powyżej niego – Jerzy Mniszech opierający głowę na prawej ręce. W prawej części obrazu przedstawieni są: legat papieski Enrico Gaetani (Henryk Caetano), dwaj posłowie Habsburgów z austriackiej i hiszpańskiej linii dynastii i Germanico Malaspina<sup>103</sup>. W głębi obrazu za konfesją św. Stanisława, ze stopni której przemawia Skarga, widnieje grupa osób identyfikowanych jako członkowie bractwa religijnego omadlający toczące się obrady sejmu<sup>104</sup>.

Warto podkreślić, że w *Kazaniu Skargi* widoczna jest troska artysty o wierność źródłom i drobiazgowo wykończenie szczegółów w ubiorach poszczególnych postaci. Późniejsze obrazy Matejki obfitują w rekwizyty (zniekształcające czasem rzeczywistość epoki czy niepasujące do przedstawianego wydarzenia), którymi malarz chciał uprawdopodobnić scenę, w *Skardze* jednak nie ma nadmiaru detali, a figury drugoplanowe wykonane są

<sup>102</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 97.

<sup>103</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 97; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 24-25.

<sup>104</sup> H.M. Słoczyński wspomina, że J. Krawczyk interpretuje tych pokutujących bohaterów jako Bractwo Męki Pańskiej, natomiast on sam sugeruje, że jest to **Arcybractwo Miłosiedzia** założone przez ks. Skargę, którego członkami byli Zygmunt III Waza i Mikołaj Zebrzydowski. Miało ono powstać w czasach, gdy Dymitr Samozwaniec zabiegał o poparcie u polskich magnatów. – H.M. Słoczyński, *Kazanie Skargi*, s. 90-92.

bardziej szkicowo. Stroje głównych bohaterów zostały namalowane z drobiazgową wiernością i w sposób adekwatny do momentu historycznego. Matejko ukazał ubiory właściwe dla dwóch nurtów mody z początku XVII w. – narodowego i zachodnioeuropejskiego<sup>105</sup>, dobierając zarazem strój do roli i statusu społecznej osoby.

Główną postacią kompozycji jest ksiądz **Piotr Skarga** (Powęski; 1536-1612), jezuita i nadworny kaznodzieja i doradca króla Zygmunta III, autor *Kazań sejmowych* i cieszących się wielką popularnością *Żywotów świętych*. U początku kariery duchownej otrzymał probostwo rohatyńskie, został kanonikiem, później kanclerzem kapituły lwowskiej, a w 1569 r. wstąpił do zakonu jezuitów. Pełnił funkcję pierwszego rektora Akademii Wileńskiej, przekształconej z istniejącego już w Wilnie jezuickiego kolegium. Piotr Skarga uznawany jest za propagatora odnowy w Kościele i wielkiego zwolennika unii brzeskiej – włączył się w starania o utworzenie unii Kościoła rzymskokatolickiego i prawosławnego. Rozwijał działalność misyjną (m.in. w Inflantach) i dobroczynną. W roku 1584 został przeniesiony do Krakowa, gdzie założył Bractwo Miłosierdzia (uzyskało rangę arcybractwa w 1588 r. na mocy decyzji Sykstusa V) i Bractwo św. Łazarza, ufundował też szpital w Grójcu. Sprzeciwiał się regułom konfederacji warszawskiej<sup>106</sup>.

Po śmierci Stefana Batorego poparł kandydaturę Zygmunta Wazy na króla Polski i wkrótce został jego kaznodzieją. Swoją pozycję wykorzystywał w interesach Kościoła, przestrzegał przed brakiem silnej władzy, zabiegał dalej o unię katolików z prawosławnymi. W 1597 r. w Krakowie wydane zostały *Kazania sejmowe*, powstałe po sejmie obradującym w Warszawie w dniach od 10 lutego do 25 marca 1597 r. (choć jeszcze w czasach Matejki uważano, że kazania te zostały przez Skargę wygłoszone w czasie sejmu). Obrady toczyły się wówczas w atmosferze awantur, posłowie nie uchwalili reformy systemu parlamentarnego ani podatków na obronę państwa. W *Kazaniach sejmowych* Skarga przestrzegał przed wewnętrznymi kłótniami, osłabieniem władzy królewskiej, brakiem miłości ojczyzny, złymi prawami i tolerowaniem herezji. Jego postulaty obejmowały m.in.: odbudowę niepodzielnej i silnej władzy monarszej, wyłączność Kościoła w sprawach wiary, traktowanie króla jako jedyne źródła prawa, ograniczenie przywilejów szlacheckich, opiekę nad mieszczanami i chłopami (przywrócenie prawa apelacji do sądów królewskich). Wysłane przez Skargę wizje przepowiadające upadek Rzeczypospolitej sprawiły, że został on w czasie rozbiorów uznany za proroka wieszczącego klęskę narodu<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 227, 229.

<sup>106</sup> J. Tazbir, *Skarga Piotr*, w: *PSB*, t. XXXVIII, s. 35-43.

<sup>107</sup> Tamże.

Znane są liczne wizerunki ks. Skargi, w tym pochodzące z XVII w. portrety olejne znajdujące się w klasztorze jezuickim przy krakowskim kościele św. Barbary, sztych autorstwa C. de Mallery również z XVII stulecia<sup>108</sup>. Strój Piotra Skargi, podobnie jak pozostałych duchownych przedstawionych na obrazie, jednoznacznie nawiązuje do ich pozycji społecznej. Ksiądz Skarga ubrany jest w jezuicką czarną **sutannę** z wystającymi wąskimi białymi mankietami i kołnierzem koszuli, charakterystycznymi dla św. Ignacego z Loyoli, założyciela zakonu (kopia na kalce, DJM, nr inw. IX-2039)<sup>109</sup>. Przez szyję przewieszoną ma **stulę** (łac. *stola*, rodzaj wstęgi), należąca do szat liturgicznych<sup>110</sup>, stosownie do sytuacji – liturgicznej czynności głoszenia kazania.

Pośrodku obrazu ukazani są magnaci związani z rokoszem sandomierskim, patrząc od lewej: Janusz Radziwiłł, Mikołaj Zebrzydowski i Stanisław Stadnicki. Pierwszy z nich, **Janusz Radziwiłł** (1579-1620) herbu Trąby<sup>111</sup>, syn Krzysztofa Radziwiłła zwanego Piorunem, był kasztelanem wileńskim, podczaszym wielkim litewskim i starostą borysowskim, uzyskał tytuł księcia Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego nabywając terytorium we Frankonii. To jeden z najzamożniejszych magnatów litewskich, wyznawca kalwinizmu, który został marszałkiem zjazdu rokoszowego pod Sandomierzem. Po klęsce rokoszan pod Guzowem nie chciał się poddać i podejmował jeszcze próby ponownego ich zgromadzenia. Ostatecznie wraz z pozostałymi przywódcami rokoszu uniknął kary, a wkrótce po upadku rokoszu wyjechał za granicę. W ubiorze Janusza Radziwiłła przykuwa uwagę wierzchnie okrycie – prawdopodobnie malarz chciał ukazać **delię** wykończoną gronostajowym kołnierzem, jednak przypomina ono raczej krótką pelerynkę (wg Anny Straszewskiej wzorem dla niego był XIX-wieczny mucet z gronostajowego futra z kolekcji mistrza, dziś zaginiony, będący być może fragmentem togi rektorskiej, ukazany m.in. w ubiorach Mikołaja Radziwiłła w *Unii lubelskiej*, Stanisława Augusta Poniatowskiego w *Rejtanie*, Albrechta Hohenzollerna w *Hołdzie pruskim*)<sup>112</sup>.

Pośrodku rokoszan stoi **Mikołaj Zebrzydowski** (1553-1620) herbu Radwan, marszałek wielki koronny, wojewoda lubelski i krakowski, fundator Kalwarii Zebrzydowskiej. Wykształcony w kolegium jezuickim, brał udział w bitwach pod Połockiem, Pskowem, Wielkimi Łukami. Mikołaj Zebrzydowski uważany był za obrońcę Kościoła

---

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 228-229.

<sup>110</sup> B. Nadolski, *Leksykon symboli*, s. 301.

<sup>111</sup> Tu błędnie wskazała K. Sroczyńska na Janusza Radziwiłła, hetmana polnego litewskiego (1612-1655), gdy tymczasem wśród magnatów przedstawiony jest Janusz Radziwiłł, uczestnik rokoszu Zebrzydowskiego (żyjący w latach 1579-1620). – Por. K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 97.

<sup>112</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 346, 366, 371.



katolickiego, zwłaszcza w sporach z protestantami, słynął z ofiarności na rzecz zakonów. Pozostawał pod wpływem Jana Zamoyskiego, niechętnego królowi. Stał wkrótce na czele opozycji jako przywódca rokoszan, niezadowolony z prób wzmocnienia władzy przez Zygmunta III Wazy i jego prohabsburskiej polityki. Po roku 1608 wycofał się z życia politycznego, spędzając więcej czasu w założonej kalwarii. Na obrazie Mikołaj Zebrzydowski odziany jest w złotą **ferezję** z mory (wykonana według projektu Jana Matejki ok. 1864 r., DJM, nr inw. IX-4018), zapinaną na guzy i pętlice od pasa w górę, z doczepianymi dekoracyjnymi rękawami (wykorzystana przez malarza także w innych obrazach, m.in. w stroju Mikołaja Sieniawskiego w *Sobieskim pod Wiedniem*)<sup>113</sup>.

**Il. 13 Delia [przód ], II poł. XIX w., 121,0 x 184,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4018, fot. Karol Kowalik**

Trzeci z przedstawionych rokoszan to **Stanisław Stadnicki** (ok. 1551-1610) herbu Szreniawa, zwany „diabłem łańcuckim”, starosta zygwulski, zagorzały przeciwnik Jana Zamoyskiego, zwolennik arcyksięcia Maksymiliana. Ochrzczony został przez duchownego luterańskiego, a później w obrządku kalwińskim. Pozostał kalwinem, miał opinię opiekuna protestantów. Uczestniczył w licznych wojnach, wykazując się brawurą i odwagą. Przez wzbudzanie gwałtów i rozbojów na licznych zjazdach i sejmikach, jak też z powodu łupieżczych napaści, określano go mianem awanturnika i warchoła. Stadnicki opowiadał się za detronizacją Zygmunta III, wiążąc plany z poparciem magnatów polskich dla cara Dymitra Samozwańca. W czasie rokoszu podporządkował się Mikołajowi Zebrzydowskiemu, wkrótce jednak nastąpił między nimi konflikt, gdyż Stadnicki oczekiwał radykalnych rozwiązań. Po upadku rokoszu Stadnicki ostatecznie odwołał zarzuty względem króla, jednak nie przestrzegając w pełni warunków pojednania. Zginął w trakcie prywatnej wojny toczonej z Opalińskim<sup>114</sup>.

Na lewo od rokoszan namalowany jest **Zygmunt III Waza** (1566-1632), siedzący w fotelu, ze spuszczonego wzrokiem, jakby nieobecny myślami. Zygmunt Waza był królem

<sup>113</sup> Tamże, s. 300, 366.

<sup>114</sup> J. Byliński, *Stadnicki Stanisław*, w: *PSB*, t. XLI, s. 425-432.

polskim i szwedzkim, synem Jana III króla szwedzkiego i Katarzyny Jagiellonki. W 1587 r. został koronowany na króla Polski, a wybór zawdzięczał głównie Janowi Zamoyskiemu. Realizował politykę proabsburską, wkrótce utworzył własny obóz złożony z katolików i przeciwników kanclerza Zamoyskiego. Zorganizował wyprawę wojenną do Szwecji, dążąc do odzyskania dziedzicznej korony. Próby wzmocnienia władzy monarszej wywołały rokosz Zebrzydowskiego. Kolejne lata panowania Zygmunta III upłynęły pod znakiem zbrojnej wyprawy na Moskwę i najazdów tureckich, udało mu się jednak pozyskać zaufanie szlachty.

Podobnie jak Mikołaj Wolski, Zygmunt III nosi ubiór zgodny z modą cudzoziemską. Władca odziany jest w **czarny strój zachodnioeuropejski**: ma na sobie kaftan z białymi mankietami z koronki i szeroką, miękko opadającą na ramionach krezą, a także krótkie bufiaste spodnie, czarne pończochy i buty z rozetkami. Na głowie ma charakterystyczny dla początku XVII w. **cylinder** z aksamitu, którego otok zdobią drogocenne kamienie. Wzorem dla Matejki był portret wykonany przez Marcina Kobera (ok. 1590) pochodzący ze zbiorów Ossolińskich<sup>115</sup>. Jego okrycie odznacza się na tle ubioru rodzimego widocznego u pozostałych bohaterów sceny, którzy noszą charakterystyczne dla XVI i XVII wieku **żupany** (kaftan obcisły górą i rozkloszowany dołem, noszony od poł. XVII w. pod kontuszem, z kołnierzem stojką i zwężanymi rękawami), **ferezje** (męskie okrycie wierzchnie, ze stojącym kołnierzem i szerokimi rękawami, zapinane na pętlce i guzy) i **delie** (męskie, długie okrycie wierzchnie, z futrzanym szerokim kołnierzem i długimi rozciętymi rękawami).

Na prawo od króla, podpierając czoło ręką, widoczny jest książę **Janusz Ostrogski** (ok. 1554-1620), wojewoda wołyński, kasztelan krakowski. Był synem Konstantego Bazylego i wnukiem Konstantego, znanych protektorów prawosławia, jednak zmienił wyznanie na katolickie. Jego nominacja na kasztelana krakowskiego, najwyższy urząd ziemski, spotkała się ze sprzeciwem krakowskiej szlachty, z biegiem lat jednak udało mu się zyskać jej przychyłność. Był przeciwnikiem Dymitra Samozwańca, obawiał się zagrożenia ze strony Kozaków i wojsk tatarsko-tureckich. W czasie rokoszu krążył pomiędzy obozem króla i buntowników, niepewny, po której opowiedzieć się stronie, próbował pośredniczyć między nimi, a po bitwie pod Guzowem (gdzie poparł monarchę) wstawiał się za rokoszanami<sup>116</sup>. Jego obecność w obrazie Matejki miała być może podkreślać skuteczność nawoływań Skargi do nawrócenia – Ostrogski przeszedł na katolicyzm, a w kwestii rokoszu ostatecznie opowiedział się za królem. Potwierdza to jego pozycja na obrazie (siedzi przy Zygmuncie III, oparty o królewskie krzesło).

---

<sup>115</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 227-228.

<sup>116</sup> T. Chynczewska-Hennel, *Ostrogski Janusz*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 481-486.

Za krzesłem królewskim stoi królewicz **Władysław** (1595-1648) ukazany jako nastoletni chłopiec, syn Zygmunta III Wazy i Anny Austriaczki. W 1610 r. powołany został na tron moskiewski (temat ten porusza Matejko w dwóch obrazach: *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611* oraz *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim*), a w 1632 r. wybrany na króla Polski. Tuż przy nim stoi **Mikołaj Wolski** (1553-1630) herbu Półkozic, wielki mecenas sztuki i działacz gospodarczy. Był zwolennikiem Zygmunta III i zręcznym dyplomata, prowadził liczne misje dyplomatyczne w całej Europie. Pełnił funkcję marszałka nadwornego koronnego od 1600 r., a od 1616 r. był marszałkiem wielkim koronnym. Jako jedyny w obrazie prócz króla ubrany jest z cudzoziemska. Strój i rysy twarzy Mikołaja Wolskiego malowane były w oparciu o portret z lat 20. XVII w. znajdujący się w klasztorze kamedulskim na krakowskich Bielanych (studium postaci, DJM, nr inw. IX-31), który marszałek ufundował. Mężczyzna ma na sobie czarny **kaftan** z białym kołnierzem płóciennym i **plaszcz** bądź pelerynkę na ramionach. W dłoniach trzyma ozdobiony ćwiekami **kapelus** z rondem. Do bioder za pomocą metalowego pasa przymocował mu artysta **szpadę**<sup>117</sup>.

Na lewo od Mikołaja Wolskiego klęczy przy klęczniku prymas Stanisław Karnkowski, zamyślony albo rozmodlony, z głową wspartą na splecionych dłoniach. **Stanisław Karnkowski** (1520-1603) herbu Junosza, był początkowo sekretarzem na dworze Zygmunta Augusta, współpracował ze Stanisławem Hozjuszem. Jako biskup kujawski erygował seminarium duchowne we Włocławku, energicznie zwalczał reformację, doradzał królowi w sprawach polityki bałtyckiej. Na elekcji popierał Henryka Walezego, a po jego ucieczce stał się bliskim doradcą Stefana Batorego. Własnym nakładem wydał w roku 1579 zbiór prawa prowincjonalnego. W 1583 r. nastąpił uroczysty ingres Stanisława Karnkowskiego na arcybiskupstwo gnieźnieńskie. Po koronacji Zygmunta III zmierzał do zdobycia wpływu na monarchę (rywalizując w tej kwestii z Zamoyskim), a na kolejnych sejmach dążył do odrzucenia żądań wysuwanych przez różnowierców<sup>118</sup>. Stanisław Karnkowski na obrazie Matejki ma ubiór nieco odmienny od tego, jaki biskupi w czasie publicznych wystąpień zwykle nosili (była to zazwyczaj **sutanna**, biała **alba** i **mozzetta** – inaczej mucet, kolista krótka pelerynka, w stroju dostojników kościelnych z kapturem i zapinana z przodu) – arcybiskup nosi tu obszerną i długą fioletową szatę, z brązowym futrzanym kołnierzem (przypominającą nieco stroje ówczesnych uczonych)<sup>119</sup>.

<sup>117</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 227-228.

<sup>118</sup> H. Kowalska, *Karnkowski Stanisław*, w: *PSB*, t. XII, s. 77-82.

<sup>119</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 228-229, 368.

Za Stanisławem Karnkowskim widoczna jest twarz metropolity kijowskiego Hipacego Pocieja w czarnym nakryciu głowy, a wśród postaci przy skraju lewej części obrazu prawdopodobnie widnieje postać Cyryla Terleckiego – byli to hierarchowie Cerkwi wschodniej, współtworzący unię brzeską. **Hipacy (Adam) Pociiej** (1541-1613) był biskupem prawosławnym włodzimierskim i brzeskim, później grekokatolickim metropolitą kijowskim, który zasłynął jako polemista religijny. Z kolei **Cyryl Terlecki** (zm. 1607) był biskupem prawosławnym (władyką łuckim), potem unickim. Pociiej i Terlecki stanowili najważniejszych obrońców i promotorów unii brzeskiej w kręgach prawosławnych – prowadzili rozmowy z królem Polski i nuncjuszem Malaspiną, stawili się w tej sprawie przed papieżem, byli sygnatariuszami unii.

W lewej części płótna góruje ponad resztą zgromadzonych **Jan Zamoyski** (1542-1605) herbu Jelita, który obserwuje scenę siedząc w stallach. W rzeczywistości rokoszu już nie dożył. Jan Zamoyski był w młodości paziem na dworze francuskim, studiował w Padwie. Po powrocie do kraju szybko rozwijała się jego kariera – w 1565 r. został królewskim sekretarzem, w 1576 – podkanclerzym koronnym, dwa lata później kanclerzem wielkim koronnym, a od 1581 r. hetmanem wielkim koronnym (i starostą krakowskim). Opowiadał się za elekcją *viritim* i za wyborem kolejno: Henryka Walezego, Stefana Batorego i Zygmunta Wazy. W 1588 r. pod Byczyną pokonał rywala Zygmunta – Maksymiliana Habsburga.

W czasie panowania Zygmunta III pozostawał w opozycji, m.in. w 1605 r., która po jego śmierci przekształciła się w rokosz Zebrzydowskiego. Sprzeciwiał się dążeniom króla do wzmocnienia władzy monarszej. Zapamiętany jako doskonały mówca, założyciel Zamościa i Akademii Zamojskiej, właściciel ogromnego majątku. W matejkowskiej kompozycji tylko on namalowany jest na tym samym poziomie, co Skarga, zajmując miejsce należne królowi (być może jest to aluzja artysty, że to on powinien zasiąść na monarszym tronie). Na płótnie Matejki Jan Zamoyski ma na sobie **żupan** (wzorem był żupan z kolekcji artysty z ok. 1860 r., wykonany na zlecenie Matejki, DJM, nr inw. IX-4019) uszyty z czerwonego adamaszku, zapinany na guzy i pętllice, z rękawami rozcinanymi i zapinanymi na haftki. Ma także na sobie okrycie z kołnierzem z futra, zarzucone na żupan<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Tamże, s. 300, 346, 366, 371.



Il. 14 Żupan [przód ], XVIII w., 81,0 x 132,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4019, fot. Karol Kowalik

Na prawo od Zamoyskiego namalował Matejko trzy kobiety, prawdopodobnie są to: Agnieszka Firlejowa, Anna Jagiellonka (ukazana z rękami złożonymi do modlitwy) oraz Katarzyna Ostrogska (ta, która wspiera czoło na ręce)<sup>121</sup>. Za taką wersją przemawia ich działalność religijna bądź powiązania z postacią ks. Piotra Skargi. Pierwsza z nich, **Agnieszka z Tęczyńskich Firlejowa** (1578-1644), to żona Mikołaja Firleja, wojewody krakowskiego. W młodości żyła w przyjaźni z królem Zygmuntem III i jego żoną Anną Hasburżanką (jako dwórka królowej pojechała z nią do Szwecji). Ufundowała klasztor karmelitański w Czernej, podejmowała dzieła dobroczynne, a ks. Skarga był przez pewien czas jej spowiednikiem. Zachowane obrazy przedstawiają ją w habicie zakonnym, podobnie ukazał ją Matejko.

**Anna Jagiellonka** (1523-1596), córka Bony i Zygmunta I Starego, była ostatnią przedstawicielką dynastii jagiellońskiej. Miał ją poślubić Henryk Walezy, lecz nie dotrzymał zobowiązania. Została żoną Stefana Batorego, a po jego śmierci na tronie polskim zasiadł Zygmunt III Waza, jej siostrzeniec. Obecność Anny Jagiellonki w obrazie Matejki miała podkreślać związek monarchy z rodem Jagiellonów. A. Straszewska zauważyła, iż Anna Jagiellonka (nieżyjąca w chwili rozgrywającej się na scenie akcji) malowana była przez krakowskiego malarza na podstawie rzeźby nagrobnej wykonanej prawdopodobnie po 1576 r. – królowa ukazana jest na nagrobku w nakryciu głowy właściwym dla mężatki, podobnie jak na portrecie Marcina Kohera (1595). Monarchini na tych wizerunkach ma na głowie czepiec i okrywający ją całą rańtuch (białą długą chustę), jednak w *Kazaniu Skargi* Anna Jagiellonka nie ma **rańtucha**, lecz złotolity **czepiec** (wzorowany na trójdzielny czepcu żydowski z XIX w., z granatowego aksamitu, obszytym haftem, złotą koronką szychową, cekinami,

<sup>121</sup> Jednoznaczna identyfikacja tych kobiet dostarcza interpretatorom trudności z uwagi na różnice pojawiające się na przestrzeni lat w objaśnieniach do obrazu czy litografii. Wątpliwości nie ma co do postaci **Anny Jagiellonki**. Druga z kobiet interpretowana była jako **Katarzyna**, żona wojewody ruskiego Mikołaja Herburta, bądź **Agnieszka z Tęczyńskich**, żona wojewody krakowskiego Mikołaja Firleja. Co do ostatniej z kobiet pojawiały się objaśnienia, że jest to **Zofia Ostrogska** (bratanicę księcia Janusza, żona wojewody krakowskiego Stanisława Lubomirskiego), **Katarzyna Ostrogska** (siostra lub żona Janusza Ostrogskiego) albo **Halszka (Elżbieta) Ostrogska**, córka Ilii Ostrogskiego i Beaty z Kościeleckich. – Por. H.M. Słoczyński, *Kazanie Skargi Jana Matejki*, s. 86-87, przypis 95.

znajdującym się w kolekcji Matejki, wykorzystanym też w stroju Piotra Kmity w *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta*, Jana Firleja w *Unii lubelskiej*; DJM, nr inw. IX-4223) oraz czarny welon<sup>122</sup>.

Trzecia z kobiet (z czołem wspartym na ręce) to prawdopodobnie **Katarzyna Ostrogska**, względnie **Halszka (Elżbieta) Ostrogska**. Jeśli przyjąć, że to Katarzyna Ostrogska – mogła to być żona (bardziej odpowiadałoby to namalowanej postaci, jeśli chodzi o wiek i wygląd) albo siostra Janusza Ostrogskiego. Za drugą wersją przemawia (według H. Słoczyńskiego) wymowa obrazu – obecność rodzeństwa Katarzyny i Janusza, którzy oboje przeszli na wiarę katolicką – miałyby podkreślać wagę religijnej unifikacji<sup>123</sup>. Katarzyna z Ostrogskich, siostra Janusza, była żoną Krzysztofa Piotruna Radziwiłła (od 1578) i matką Janusza Radziwiłła (rokoszanina).

Natomiast Halszka Ostrogska (znana też jako Elżbieta Ostrogska; 1539-1582) była córką Ilii Ostrogskiego (przyrodniego brata Konstantego Wasyla Ostrogskiego) i Beaty z Kościeleckich. Urodziła się po śmierci ojca, który w testamencie uznał dziecko, a opiekunami ustanowił swego brata i królową Bonę z Zygmuntem Starym. Ponieważ Halszka odziedziczyła znaczną część majątku Ostrogskich, stała się pożądaną kandydatką na żonę. Została poślubiona przez Dymitra Sanguszko, a potem z woli Zygmunta Augusta wydana za Łukasza Górkę (późniejszego wojewodę poznańskiego). Halszka wraz z matką Beatą ukryły się we lwowskim klasztorze dominikanów, gdzie córka Kościeleckiej została wydana za księcia Symeona Słuckiego – Górka jednak zdołał odzyskać małżonkę, ogłaszając jej ślub z Symeonem za nieważny. Po śmierci Łukasza Górki Halszka resztę życia spędziła na Ukrainie.

Na prawo od grupy rokoszan widnieje postać szlachcica z głową zwieszoną na piersi i splecionymi rękami, którego postawa wskazuje na lekceważący stosunek do słów głoszonych przez ks. Skargę. Obok niego siedzi Jan Piotr Sapieha, a powyżej Jerzy Mniszech wspierający głowę na prawej ręce – wspierający moskiewskich carów-samozwańców. **Jan Piotr Sapieha** (1569-1611) herbu Lis był starostą uświackim (starostwo otrzymał za zasługi na polu bitwy, m.in. pod Kircholmem), hetmanem podległym Dymitrowi II Samozwańcowi, pułkownikiem i dworzaniem królewskim, a także rotmistrzem husarskiej chorągwi. W sprawie rokoszu opowiedział się ostatecznie za królem Zygmuntem III i uczestniczył po jego stronie w bitwie pod Guzowem. Od roku 1608 wspierał Dymitra II Samozwańca w walce o tron moskiewski, uczestniczył też w rozmowach pomiędzy Dymitrem a Maryną Mniszchówną i jej ojcem. Reszta jego życia upłynęła na walkach moskiewskich – Jan Piotr Sapieha prowadził

<sup>122</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 228, 343.

<sup>123</sup> H.M. Słoczyński, *Kazanie Skargi Jana Matejki*, s. 86-87, przypis 95.

rokowania z Zygmuntem III, po śmierci Dymitra podejrzewano, że miał ambicje, aby zdobyć koronę moskiewską dla siebie. Zmarł na Kremlu, dokąd przedostał się z zapasami żywności dla oblężonego polskiego wojska<sup>124</sup>.

**Jerzy Mniszech z Wielkich Kończyc** (ok. 1548-1613) herbu własnego był krajczym koronnym, kasztelanem radomskim i wojewodą sandomierskim. Jako dworzanin Zygmunta Augusta cieszył się jego dużym zaufaniem, jednak po śmierci króla wytoczono mu proces, oskarżając go o przyspieszenie śmierci władcy i zagrabienie kosztowności z knyszyńskiego zamku. Odpowiedzialności nie poniósł, a w kolejnych latach rozwijał polityczną karierę. Czasie bezkrólewia poparł kandydaturę Zygmunta III. Nie miał zbyt dużego majątku, a żył ponad stan, pragnąc dorównać splendorem największym polskim magnatom. Doprowadziło to do zadłużeń, także długów u króla. Finansowe kłopoty i ambicja przyczyniły się do decyzji o udzieleniu wsparcia Dymitrowi I Samozwańcowi. Stąd też Jerzy Mniszech zapamiętany został przede wszystkim jako ten, który wspierał działania Dymitrow Samozwańców w zdobyciu tronu moskiewskiego. Był ojcem Maryny Mniszchówny, wydanej za mąż za Dymitra I, która po jego zamordowaniu zgodziła się uznać Dymitra II za swego męża. Mniszech nie cieszył się uznaniem współczesnych, zarzucano mu zdradę<sup>125</sup>.

W prawej części obrazu namalowani są przedstawiciele Stolicy Apostolskiej oraz dwóch posłów (wysłannicy austriackiej i hiszpańskiej linii dynastii Habsburgów). **Enrico Gaetani** (Henryk Caetani; 1550-1599), od roku 1585 kardynał, był legatem papieskim na dworze polskim w latach 1596-1597. Zabiegał u króla Zygmunta III o uczestnictwo Rzeczypospolitej w wojnie przeciwko Turcji. Z podobną propozycją wystąpił nuncjusz papieża Klemensa VIII **Germanico Malaspina** (ok. 1550-1604), który wcześniej wraz z Zygmuntem III odbył podróż do Szwecji. Część szlachty obawiała się, że król może zrezygnować z tronu polskiego w zamian za uzyskanie wsparcia w objęciu tronu szwedzkiego i rekatolicyzacji tamtejszych poddanych.

W literaturze można spotkać się z zamienną identyfikacją postaci wysłanników Watykanu – wg części badaczy przy klęczniku z pochyloną głową siedzi Enrico Gaetani, a z tyłu stoi zasłuchany, podpierając brodę ręką, z palcem przyłożonym do ust, ubrany w ciemne szaty – Germanico Malaspina (K. Sroczyńska, H.M. Słoczyński), inni interpretują duchownych odwrotnie (tak A. Straszewska, która opisuje strój kardynała Germanico Malaspiny jako **purpurowo-czerwone szaty, mozzettę i biret**, dla którego wzorem być może

<sup>124</sup> A. Rachuba, *Sapieha Jan Piotr*, w: *PSB*, t. XXXV, s. 621-624.

<sup>125</sup> E. Opaliński, *Mniszech Jerzy z Wielkich Kończyc*, w: *PSB*, t. XXI, s. 465-468.

był wizerunek biskupa Bernarda Maciejowskiego znajdujący się w krużgankach krakowskiego klasztoru Franciszkanów<sup>126</sup>).

Wśród sprzętów namalowanych przez Matejkę wyróżnić można **stalle**, czyli drewniane ławy umieszczane przy bocznych ścianach prezbiterium w katedrach, kościołach klasztornych i kolegialnych, w których zasiadali duchowni w czasie nabożeństw. Stalle miały bogatą oprawę rzeźbiarską, wyposażone były w wysokie zaplecki, klęczniki i oparcia. Król zasiada na dekoracyjnie zdobionym **krześle tronowym**, symbolizującym jego władzę. Krzesło nie jest jednak ustawione na podwyższeniu, monarcha siedzi wśród innych uczestników sejmu, natomiast miejsce w stallach pod herbem państwowym i monogramem króla zajmuje Jan Zamoyski.

Mikołaj Zebrzydowski jako marszałek wielki koronny trzyma w dłoni **laskę marszałkowską**. Jak opisuje W. Maisel, „laski paradne marszałków wielkich i nadwornych były zrobione z drzewa hebanowego i posiadały na obu końcach ozdobne skówki, a w połowie długości plakiety złote lub pozłacane z herbami królewskim i marszałka”<sup>127</sup>. Marszałek wielki i nadworny posługiwali się laską krocząc przed królem w czasie pochodu, podniesiona laska była znakiem obecności monarchy, a podczas pogrzebu władcy marszałek dokonywał złamania laski<sup>128</sup>.

W stallach za plecami Jana Zamoyskiego widnieje **herb** przypominający herb Rzeczypospolitej z czasów panowania dynastii Wazów. Matejko przedstawił na obrazie herb z tarczą główną i sercową – w tarczy głównej w polu pierwszym namalował Orła Białego, w polu drugim Lwa Folkungów (z herbu Szwecji), w polu trzecim – litewską Pogoń, czwarte pole jest niewidoczne, natomiast w tarczy sercowej widnieje Snopek Wazów (rodowy herb dynastii). Tymczasem herb państwowy Rzeczypospolitej za panowania Zygmunta III wyglądał nieco inaczej. Składał się z trzech tarcz: głównej, środkowej i sercowej. Tarcza główna (z czerwonymi polami) miała Orła Białego w polu pierwszym i czwartym oraz litewską Pogoń w polu drugim i trzecim. Tarcza środkowa zawierała herb Szwecji – w polu pierwszym i czwartym umieszczane były Trzy Korony Szwecji (trzy złote korony w błękitnym polu), a w polu drugim i trzecim Lew Folkungów (w polu niebieskim w trzy srebrne skosy lewe znajduje się złoty lew w koronie). Tarcza sercowa to złoty Snopek dynastii Wazów w polu z trzema skosami (niebieski, srebrny, czerwony). W latach 1604-1696 wokół herbu Korony umieszczano nadto łańcuchy orderów (w czasach Wazów – łańcuch

---

<sup>126</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 228-229, 368.

<sup>127</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 235.

<sup>128</sup> Tamże, s. 235.

Orderu Złotego Runa). Na prawo od tego herbu widnieje kolejny, przedstawiający węża (z wyłaniającą się z pyska postacią) – **herb rodowy** Bony Sforzy<sup>129</sup>, matki Zygmunta Augusta.

Miejszem obrad dla przedstawionego na obrazie sejmu, w czasie którego ks. Skarga wygłaszał swoje kazanie (sejm taki w rzeczywistości nie miał miejsca) uczynił Matejko Kraków. Bohaterów swoich umieścił w **katedrze wawelskiej**, co miałoby sugerować, że kazanie wygłoszone zostało w czasie, gdy na zamku wawelskim odbywały się obrady. Zwoływanie sejmów leżało wówczas w kompetencji monarchy, wybierano w tym celu miejscowości położone w centrum państwa. Wezwania na sejm do Krakowa były dla posłów i senatorów uciążliwe, nadto po unii lubelskiej i elekcji Zygmunta III Wazy polityczny i geograficzny środek państwa przesunął się w kierunku wschodnim i północnym. W czasie panowania Zygmunta III główną siedzibą króla i miejscem obrad parlamentu stała się Warszawa (jedynie sejmy koronacyjne miały nadal odbywać się w Krakowie)<sup>130</sup>, a czynnikiem, który dodatkowo zaważył na decyzji monarchy był pożar wawelskiego zamku w roku 1596.

*Kazanie Skargi* przyniosło Matejce wyrazy uznania i przychyłność – zgodnie z interpretacją H. M. Słoczyńskiego było to możliwe, ponieważ odbiorcy dzieła poprzestawali na ogólnikowym zrozumieniu jego treści – ksiądz Skarga potępia rokosz i zapowiada upadek państwa spowodowany przedkładaniem interesów prywatnych nad dobro wspólne; według publikacji Szujskiego Skarga uważał rokosz za początek realizacji jego proroctwa, z polecenia króla uczestniczył w negocjacjach z oponentami. H. M. Słoczyński podjął jednak próbę głębszej analizy treści matejkowskiego dzieła. Zadaje pytanie, czy Skarga gromi magnatów stojących na czele rokoszu, czy cały szlachecki stan? Powszechna opinia w czasach Matejki w ślad za romantyzmem przyjmowała demokrację szlachecką za najlepszy ustrój, ale z drugiej strony zwolennicy popularnej koncepcji Lelewela – jakkolwiek uznawali winę magnatów – to jednocześnie widzieli w jezuitach źródło spisku skierowanego przeciwko idealnemu polskiemu ustrojowi. Stąd jego wniosek, że dzieło Matejki nie odzwierciedla poglądów, zgodnie z którymi Skarga jako jezuita był krytycznie oceniany, a Zygmunt III miał dążenia absolutystyczne. Ks. Skarga w tym ujęciu to prorok, stojący ponad wewnętrznymi podziałami, wzywający do przemiany i ukazujący przyszłość Rzeczypospolitej<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Wspomnieć można o arcybiskupie Andrzeju Krzyckim, który, umiejętnie posługując się poezją i symboliką heraldyczną, wyrażał krytyczne uwagi o Bonie – porównywał węża z jej herbu do smoka wawelskiego zagrażającego całej ojczyźnie.

<sup>130</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 38-41.

<sup>131</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 25-26.

Dla wymowy dzieła istotnym rekwizytem jest leżąca pośrodku kompozycji **rękawica**. K. Sroczyńska zinterpretowała ją jako wyzwanie, które młody artysta rzucił magnatom<sup>132</sup>. Inaczej określa jej znaczenie Słoczyński, powołując się na reakcję odbiorców kazania. Twarze rokoszan wyrażają dumę i wzdarcę, a król sprawia wrażenie obojętnego, jakby lekceważącego słowa kaznodziei. Rękawica to symbol konfliktu stron, rzucona została przez monarchę – Zygmunt III jest winny szlacheckiego buntu (obcy ubiór, skryty wyraz twarzy, zagraniczni dyplomaci). Przedstawiciele Habsburgów i Watykanu namalowani zostali twarzą w twarz z rokoszanami, uwydatniając podejrzenia względem króla o konszachty z obcą władzą. Ponadto Matejko dokonał w kompozycji symbolicznej detronizacji Zygmunta III – na honorowym miejscu, na tle makaty przedstawiającej herby państwa siedzi hetman i kanclerz Jan Zamoyski (być może miała to być sugestia, iż to Zamoyski powinien zostać królem). Jego postawa wyraża dojrzały patriotyzm i mądrą opozycję, choć nie przesądza o rozstrzygnięciu konfliktu między tradycją republikańską i monarchiczną. Niejednoznaczna jest także ocena w kwestii podziałów wyznaniowych, gdyż Zebrzydowski stojący na czele potępionego przez Skargę rokoszu był twórcą Kalwarii i zaangażowanym wiernym Kościoła<sup>133</sup>.

Jerzy Mniszcz i Jan Piotr Sapieha, magnaci słynni z prywatnej interwencji w Rosji, symbolizują objaw anarchii potępiony przez Skargę. W tym kontekście znamienne są poglądy J. Szujskiego, który przyjął, że 1606 rok był charakterystycznym momentem w dziejach Polski, uwydatniającym toczące ojczyznę zło: bunt i rozłam wewnętrzny oraz prywatne wojny tzw. królewiat kresowych. Uzupełnieniem wymowy dzieła jest kwestia unii wyznaniowej, której zwolennikiem był Skarga, a którą symbolizują postaci hierarchów Cerkwi wschodniej. Słoczyński przyjął, że Matejko uległ romantycznym przekonaniom o posłannictwie dziejowym Polski – jego wypełnieniem miało być zjednoczenie z ziemiami litewskimi i ruskimi za pomocą unii dynastycznej wzmocnionej unią wyznaniową. Krytyka w *Kazaniu Skargi* odnosi się zatem do wszystkich grup: króla i jego dyplomacji (błędy w polityce zagranicznej, próżne zaufanie do zmian w Rosji), rokoszan (przykład anarchii i niechęć wobec podporządkowania prawosławia), magnatów kresowych (prywatne najazdy na Moskwę wykluczyły możliwość rozszerzenia polskiej „złotej wolności”) oraz do ogółu obywateli Rzeczypospolitej (bierność, obojętność i niemoc, czego przykładem jest bezmyślny, jakby drzemający szlachcic)<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 97. Podobną interpretację przedstawia Jerzy Zanoziński – J. Zanoziński, *Jan Matejko*, s. 13.

<sup>133</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 25-26.

<sup>134</sup> Tamże, s. 26.

W wymowę historiozoficzną dzieła wpisuje się także umiejscowienie księdza Skargi – przemawia jakby z poręczenia świętego biskupa Stanisława, stojąc na stopniach jego **konfesji**. Matejko, podobnie jak utożsamiał się z postacią zatroskanego o ojczyznę Stańczyka, tak też identyfikuje się w *Kazaniu Skargi* z postacią kapłana-proroka. Przesłanie płótna odpowiada schematowi winy i kary w dziejach Rzeczypospolitej, po których przychodzi czas na pokutę i odrodzenie. Późniejsze obrazy Matejki, jego słowa i działania zmierzające do pojednania z Rusinami pozwalają na wysnucie wniosków, iż zamiarem Matejki było również przypomnienie o konieczności podjęcia na nowo misji na wschodzie. Konsekwencją bowiem braku realizacji przez Polskę jej powołania jest aktualny los narodu. Wina dziejowa, która wybrzmiewa w *Kazaniu Skargi*, nawiązuje do poglądów mesjanistycznych – łączy się tutaj idea „Chrystusa narodów” i niewinnej ofiary z przekonaniem o odpowiedzialności narodu za upadek Polski (co jednak nie pomniejsza win zaborców)<sup>135</sup>.



Il. 15 Jan Matejko, *Stańczyk*, 1862, w zbiorach MNW, nr inw. MP 433, fot. Krzysztof Wilczyński

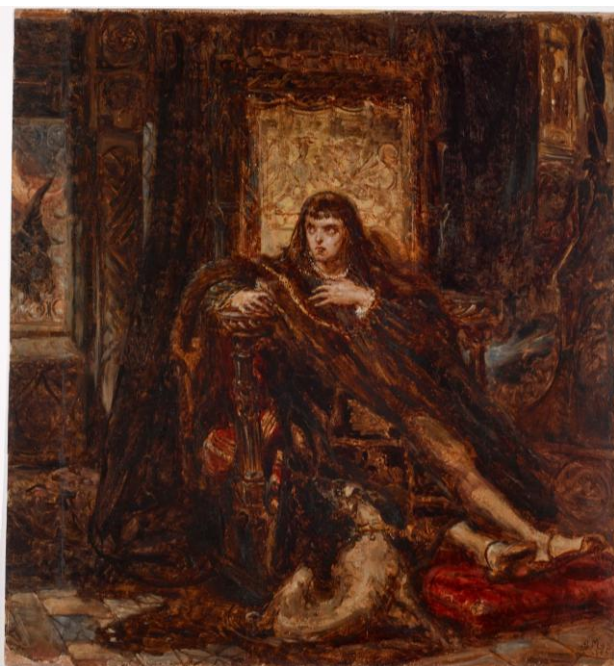
Historiozoficzna wizja Matejki pociągnęła za sobą konieczność wprowadzenia na scenę wątków i postaci, które w bezpośrednim odczytaniu dzieła jawią się jako niezgodne z historyczną prawdą, niosą jednak określone przesłanie i treść dzieła składającą się na pewien proces. Malarz, pracując nad *Skargą*, nie wiedział (podobnie jak jemu współcześni), że słynne

<sup>135</sup> M. Porębski, *Czy Matejko był malarzem?*, w: P. Krakowski, J. Purchla (red.), *Wokół Matejki*, s. 20-21; H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 23, 26-27.

*Kazania Sejmowe* z zapowiedzią upadku Polski nie zostały w rzeczywistości wygłoszone. Nie miał też miejsca sejm obradujący jednocześnie nad kwestią rokoszu, interwencji w Rosji i unii wyznaniowej. Świadomie jednak posłużył się pewnymi osobami (Jan Zamoyski, Stanisław Karnkowski, Anna Jagiellonka), które nie mogłyby brać udziału w wydarzeniu, lecz wyrażają pewne czynniki i fakty współtworzące proces będący tematem dzieła. Schemat geneza-zdarzenie-skutki pozwala bowiem także na zaprezentowanie osądu dziejów<sup>136</sup>.

#### 8) *Otrucie ostatniego księcia mazowieckiego Janusza*, szkic, 1865, karton, 72 x 66,5

*Otrucie ostatniego księcia mazowieckiego Janusza* to szkic obrazu pochodzący z 1865 r., wykonany olejem na kartonie o wymiarach 72 x 66,5 cm. Inne tytuły dzieła spotykane w literaturze przedmiotu są następujące: *Otrucie księcia Janusza, ostatniego z książąt mazowieckich*; *Książę Janusz Mazowiecki*; *Otrucie księcia Janusza Mazowieckiego*; *Janusz, ostatni książę mazowiecki*; *Otrucie księcia Janusza*. Karton przechowywany jest w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/838. Obraz przedstawia umierającego Janusza III, księcia mazowieckiego, którego przyczyna śmierci nie została ostatecznie potwierdzona. Matejko przedstawił jedynie zgon księcia i dramat sytuacji, lecz nie zawarł w swoim dziele gotowej odpowiedzi na pytanie, która z wersji tego tragicznego wydarzenia jest według niego najbardziej prawdopodobna<sup>137</sup>.



Il. 16 Jan Matejko, *Otrucie księcia Janusza*, szkic, 1865, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/838, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

Bracia książę Janusz III i książę Stanisław byli ostatnimi książętami mazowieckimi, obaj odeszli z tego świata w wieku 24 lat, co wywołało podejrzenia i plotki, że ich śmierć nie była naturalna. Kiedy zmarł ich ojciec, książę Konrad III Rudy, bracia objęli Księstwo Mazowieckie (jako tzw. bracia niedzielni). W ich imieniu rządy pełniła matka, księżna Anna

<sup>136</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 20-21.

<sup>137</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 107.

Radziwiłłówna, jako regentka – w 1505 r. król Aleksander Jagiellończyk ustanowił opiekę nad książętami. W 1518 r. ustała regencja księżnej i od tego czasu bracia sprawowali wspólnie rządy. Kilka lat później, w 1524 r. zmarł książę Stanisław, odtąd książę Janusz III samodzielnie władał księstwem<sup>138</sup>.

Za rządów księcia Janusza III księstwo obejmowało następujące ziemie: liwską, czerską, warszawską, łomżyńską, nurską, rożańską, ciechanowską, wyszogrodzką, zakroczymską i wiską. Król Aleksander Jagiellończyk nadał te ziemie książętom w dożywocie, a w 1523 r. król Zygmunt I ustanowił je lennem dziedzicznym w linii męskiej. Książę Janusz III nie ożenił się i nie pozostawił dzieci, podobnie jak zmarły wcześniej (w 1524 r.) książę Stanisław. Bezpotomna śmierć książąt mazowieckich oznaczała, że Mazowsze stanowiące lenno polskiego monarchy zostało przyłączone do Polski. Włączenie Księstwa Mazowieckiego do Korony nastąpiło po śmierci Janusza III – 10 września 1526 r. Ponieważ po kraju roznosiły się plotki, że zgon książąt nie był naturalny, a oskarżenia kierowano m.in. pod adresem królewskiej małżonki Bony, król Zygmunt Stary powołał komisję, która miała przeprowadzić dochodzenie w sprawie przyczyny śmierci księcia Janusza III. Ostatecznie komisja orzekła, że zgon księcia nastąpił bez udziału ludzkiego, być może był spowodowany jakąś chorobą<sup>139</sup>.

*Otrucie księcia Janusza* to szkic namalowany w 1865 r., który nie doczekał się większej ani dokończonyj wersji. Dzieło wykonane zostało najprawdopodobniej nie na zamówienie, tylko z własnej inicjatywy malarza, jako pomysł zrodzony pod wpływem stylu *genre historique* i obrazów Paula Delaroche'a – podobnie jak bardzo podobny ideą i stylem wykonania obraz Matejki pt. *Otrucie królowej Bony* z 1859 r. (opisany powyżej). Podobieństwo do tego płótna i inspiracje stylem Delaroche'a widoczne są w historycznym kostiumie i sensacyjnej anegdocie – malarz posługuje się znaczącymi detalami, teatralnie wyreżyserowaną scenerią, małą liczbą bohaterów, zawieszeniem akcji tuż przed momentem kulminacyjnym<sup>140</sup>. Sam temat, kompozycja i usytuowanie postaci bardzo przypomina wcześniejsze *Otrucie królowej Bony* – książę z pucharem w dłoni siedzi na tronie, zza kotary wyłania się zarys jakiejś postaci.

*Otrucie księcia Janusza* zostało zakupione w 1879 r. przez niejakiego Wołowskiego. Do roku 1883 szkic był jego własnością, w latach 1938-1944 pozostawał w Warszawie w rękach Stefana Spiessa, w 1944 r. wystawiony na aukcji warszawskiego Salonu Sztuki

<sup>138</sup> B. Sobol, *Janusz III*, w: *PSB*, t. X, s. 583.

<sup>139</sup> B. Sobol, *Janusz III*, w: *PSB*, t. X, s. 583.

<sup>140</sup> Por. H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 14.

„Skarbiec”, gdzie zakupili go Józef i Florentyna Rotterowie. W ich rodzinie szkic przetrwał powstanie, ukradkiem wyniesiony z miasta i zakopany w podwarszawskich Michałowicach. W 1977 r. Florentyna Rotter wraz z synem przekazała obraz na własność Zamku Królewskiego w Warszawie, w tym muzeum pozostaje do dnia dzisiejszego (nr inw. ZKW/838)<sup>141</sup>.

Matejko w swym szkicu nie określił jednoznacznie przyczyny śmierci księcia Janusza III, chociaż kielich w ręku i podobieństwo tego dzieła do obrazu przedstawiającego podstępne zgładzenie Bony sugerują, że książę został podstępnie otruty (na co dodatkowo wskazywałaby głowa jakiejś postaci wychylająca się zza kotary) bądź otruł się sam. Zmiany geopolityczne, jakie nastąpiły po wczesnej śmierci ostatnich książąt mazowieckich, wywołały podejrzania i oskarżenia, że ich zgon nie był naturalny. Początkowo kierowano je pod adresem Katarzyny Radziejowskiej, wojewodzianki płockiej, która miała ponoć plany małżeńskie względem księcia Stanisława, a później księcia Janusza. Kolejne plotki dotknęły królową Bonę, gdyż ambitną małżonkę królewską podejrzewano o zlecenie otrucia księcia w celu włączenia Księstwa Mazowieckiego dla Polski.

Zabójstwo w XVI-wiecznych przepisach prawa ziemskiego było już częściowo unormowane. Jednak rodzaj kary i jej wysokość pozostawiano często arbitralnej decyzji sędziów. Karze podlegało także samobójstwo, chyba że spowodowane było obłędem czy chorobą psychiczną. Przedstawiona w szkicu śmierć księcia Janusza III przywodzi na myśl pytanie o przyczyny tajemniczego zgonu – czy zmarł naturalnie, czy też został otruty (jak sugerują spotykane w spisach i literaturze tytuły dzieła), a może otruł się sam lub ktoś go do tego nakłonił? Kompozycja i wymowa szkicu nasuwają pewne przypuszczenia, równie istotne wydają się jednak konsekwencje zdarzenia – ta zagadkowa śmierć księcia wywołała w Polsce ważne zmiany geopolityczne.

*Otrucie księcia Janusza* ma prostą, aczkolwiek wymowną kompozycję, jak już wspomniano – bardzo przypominającą układ *Otrucia królowej Bony*. W centrum szkicu znajduje się postać księcia Janusza III spoczywającego na tronie, u jego stóp siedzi pies, a zza kotary wychyla się jakaś postać i spogląda na księcia z pucharem w dłoni – niewyraźny zarys głowy w jakimś zawoju nie pozwala rozpoznać bohatera; jego obecność i postawa w tych okolicznościach sugeruje jednak, że raczej nie jest to członek książęcej rady czy dworzanin, lecz prawdopodobny zabójca księcia (może to on wsypał do książęcego kielicha truciznę?). Owa oszczędność środków, powściągliwość w rozbudowywaniu akcji, atmosfera napięcia i

---

<sup>141</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 107.

zawieszenia zdarzeń przed punktem kulminacyjnym odpowiadają stylowi zaczerpniętemu od Delaroche'a.

Książę mazowiecki **Janusz III** (1502-1526) był synem Konrada III Rudego i Anny Radziwiłłówny. Gdy był dzieckiem, formalnie objął wraz z bratem Stanisławem władztwo nad księstwem po śmierci ojca, a rządy w ich imieniu sprawowała matka – jednak już wtedy występował na mazowieckich sejmach i widniał w dokumentach. Rządy w Księstwie Mazowieckim sprawował z bratem (po ustaniu regencji matki), a po jego śmierci – samodzielnie. Jako książę mazowiecki wydał m.in. dekret przeciw luteranom i statut przeciw mężobójcom. Z przekazów źródłowych wynika, że Janusz III był potężnym, bardzo silnym i odważnym mężczyzną. Zmarł w nocy z 9 na 10 marca 1526 r. na warszawskim zamku, a przyczyny zgonu nie zostały ustalone, rodząc liczne podejrzenia i plotki, ponieważ bezpotomna śmierć księcia przyniosła konsekwencje prawne w postaci włączenia Księstwa Mazowieckiego do Korony. Bracia Janusz III i Stanisław zostali pochowani w Warszawie, w kolegiacie św. Jana<sup>142</sup>.

Książę Janusz III został przez artystę przedstawiony jako młody, dobrze zbudowany mężczyzna z długimi włosami, ubrany w książęce szaty. Rozpostarty na tronie, w prawej dłoni trzyma puchar, lewa dłoń spoczywa na piersi. Wyciągnięte nogi oparł na podnóżku wyłożonym poduszką. Swobodna pozycja księcia i zamyślony wzrok wpatrzony gdzieś w przestrzeń wskazują na jego samotny pobyt w komnacie. Jednocześnie Matejce udało uchwycić się pewien nastrój niepewności, jakby mimo tego zewnętrznego spoczynku i spokoju książę Janusz miał świadomość nadchodzącej śmierci.

Szkic *Otrucie księcia Janusza* przedstawia ważny obiekt archeologicznoprawny – **tron** książęcy. Tron panującego – w tym przypadku tron księcia władającego Mazowszem – to sprzęt używany w administracji i zarazem symbol najwyższej władzy w księstwie. Tron, na którym spoczywa książę Janusz III, jest dekoracyjnie zdobiony, z wysokim, również bogato rzeźbionym zapleckiem. Na zaplecku tronu Matejko przedstawił orła i smoka. Od XIV w. orzeł znalazł się w godle herbowym księstwa mazowieckiego. Biały Orzeł w czerwonym polu i ze złotą przepaską na rozpostartych skrzydłach przypomina herb państwa polskiego (i ziemi krakowskiej), orzeł w herbie Mazowsza nie miał jednak korony. Od podziału Mazowsza między Janusza I i Siemowita IV (synów Siemowita III) posługiwano się herbem złożonym – czteropolową tarczą, która w pierwszym i czwartym srebrnym polu ma czerwonego smoka, a w drugim i trzecim czerwonym polu orła piastowskiego.

---

<sup>142</sup> B. Sobol, *Janusz III*, w: *PSB*, t. X, s. 583.

Książę Janusz III w dłoni trzyma **puchar** – symbolizuje on tajemniczą śmierć mężczyzny, sugerując, że zgon księcia nastąpił po wypiciu z kielicha trucizny. Podobnie jak w *Otruciu królowej Bony*, także tutaj książę z pucharem w ręku wydaje się przejawiać pewne zawahanie, niepewność. Powyżej tronu widoczny jest zarys **ołtarza** ze sceną ukrzyżowania Jezusa. Także ten detal kieruje uwagę widza w kierunku śmierci księcia.

Umierający książę przedstawiony jest na tronie, najprawdopodobniej w swojej komnacie na **warszawskim zamku**. Oprócz tronu i ołtarza widoczne są tylko fragmenty wystroju tej zamkowej sali, zaznaczone szkicowo. W czasach Janusza III zamek w Warszawie miał stosunkowo niewielkie jeszcze rozmiary. Funkcjonował wówczas jako siedziba i rezydencja mazowieckich książąt, miejsce obrad rady książęcej i jako obiekt posiadający wyposażenie obronne. Odbywały się tu sejmy mazowieckie. Sytuacja zmieniła się po włączeniu księstwa mazowieckiego do Polski, zawarciu unii lubelskiej i przesunięciu się geopolitycznego centrum państwa. W latach 1596-1611 nastąpiło przejście przez zamek w Warszawie funkcji przypisywanych dotąd zamkowi wawelskiemu. Warszawski zamek musiał pomieścić coraz liczniejsze urzędy i instytucje państwowe. Należy go traktować jako budynek wielofunkcyjny równocześnie i następczo<sup>143</sup>.

*Śmierć ostatniego księcia mazowieckiego Janusza* wpisuje się w grupę obrazów Matejki stylizowanych na płótna Delaroche'a. Warstwa narracyjna dzieła nie jest tu bardzo rozbudowana, a ograniczona liczna postaci i rekwizytów wpływa na mniejszą liczbę poruszonych wątków i przekazanych treści. Przedwczesna i bezpotomna śmierć księcia wywołała oskarżenia i podejrzenia, sugerowano m.in. otrucie władcy w celu wcielenia księstwa do Korony. To właśnie polityczne konsekwencje śmierci Janusza III wywołały lawinę pytań i dociekań o przyczyny tego tragicznego wydarzenia. Wpleciony w wystrój sali ołtarz z ukrzyżowanym Chrystusem kieruje myśl ku boskiemu sądowi i wyraża moralny sprzeciw przeciw krwawym rozwiązaniom politycznym.

Przyjęta przez artystę konwencja spowodowała, że główne przesłanie obrazu odnosi się do wewnętrznego dramatu księcia. Jego uderzająca powaga, samotność i zamyślenie oraz obecność nieznannej postaci, której zarys wyłania się zza kotary, nasilają tragizm bohatera. Geneza i polityczne konsekwencje zdarzenia schodzą tutaj na drugi plan, pozostając niejako w domyśle widza. Śmierć księcia Janusza III wplata się jednak w ten historyczny ciąg wydarzeń.

---

<sup>143</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 39, 53, 55- 56.

9) *Rejtan – Upadek Polski*, 1866, płótno, 282 x 487 cm

- *Rejtan*, szkic do powyższego obrazu, 1864, karton złożony z trzech części naklejonych na płótno, 66 x 105,5 cm

Po *Kazaniu Skargi* (omówionym pod poz. 7) kolejnym wielkoformatowym dziełem Matejki był *Rejtan – Upadek Polski* (1866), znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/1048). Inne tytuły dzieła to: *Rejtan na sejmie warszawskim 21 kwietnia 1773r.*, *Rejtan na sejmie warszawskim*, *Sejm warszawski*, *Sejm Ponińskiego*. Obraz namalowany jest farbą olejną na płótnie o wymiarach 282 x 487 cm<sup>144</sup>. *Rejtan* stanowił niejako kontynuację rozrachunkowej myśli zawartej w *Kazaniu Skargi*, w przeciwieństwie jednak do sukcesu *Skargi*, łączonego z uznaniem w Matejce narodowego malarza historycznego, *Upadek Polski* potraktowany został przez polskich odbiorców (urazonych w swej narodowej dumie) bardzo krytycznie, czego owocem będzie namalowany przez rozgoryczonego artystę *Wyrok na Matejkę*.



Il. 17 Jan Matejko, *Rejtan. Upadek Polski*, 1864-1866, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1048, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

*Rejtan* przedstawia matejkowską wizję upadku Rzeczypospolitej – sejm skonfederowany zebrany w Warszawie w kwietniu 1773 roku w celu wyrażenia zgody na

<sup>144</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 110. *Rejtan* został zakupiony przez cesarza Austrii Franciszka Józefa I. Rząd polski wykupił go po pierwszej wojnie światowej z dawnych zbiorów cesarskich znajdujących się w Wiedniu. W czasie drugiej wojny światowej obraz znalazł się w rękach Niemców, po wojnie odnaleziony i rewindykowany, przekazany do MNW, obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie. – Tamże.

dokonanie rozbioru Polski, protest Tadeusza Rejtana oraz nawiązanie do późniejszych wydarzeń poprzez wprowadzanie na scenę przeciwników Konstytucji 3 maja, zgrupowanych w 1792 roku w targowicy<sup>145</sup>. Poszczególne postaci i przedmioty umieszczone na wielkoformatowym płótnie wyrażają splecione ze sobą wątki składające się na dziejowy proces rozkładu państwa. Spojrzenia, gesty i postawy bohaterów pozwalają odczytać wymowę historiozoficzną dzieła i opinię malarza na temat malowanych wydarzeń.

Głównym motywem obrazu jest scena zaczerpnięta ze zdarzeń sejmu rozbiorowego obradującego w Warszawie pod wężłem konfederacji (by uniknąć zerwania sejmu). Ów sejm zawiązany został 19 kwietnia 1773 r. na żądanie zaborców, zakończył się 11 kwietnia 1775 r. Przekupiony Adam Poniński został marszałkiem konfederacji i sejmu (w myśl przepisów wówczas obowiązującego prawa – nielegalnie), pracując nad utworzeniem podległej Rosji większości sejmowej (posłusznej decyzjom Otto Magnusa Stackelberga, ambasadora rosyjskiego). Pomagali mu Antoni i August Sułkowscy oraz Ignacy Massalski. W skład stronnictwa weszli ludzie zastraszeni, przekupieni bądź przekonani o bezsensowności oporu. Nowogródzki poseł Tadeusz Rejtan oraz Samuel Korsak i Stanisław Bohuszewicz podjęli próbę protestu, okupując salę poselską przez kilka dni, chcąc w ten sposób przeszkodzić w rozpoczęciu obrad haniebnego sejmu. Zakończyli protest, gdy dowiedzieli się, że król przystąpił do konfederacji. Ostatecznie podczas sejmu podpisane zostały traktaty rozbiorowe, których uzupełnienie stanowiły umowy handlowe z 1775 roku.

Na obrazie Matejki pojawiają się także osoby zrzeszone w konfederacji targowickiej, zawiązanej 17 kwietnia 1792 r. i skierowanej przeciw zmianom wprowadzonym Konstytucją 3 maja. Została ona utworzona w Petersburgu, ogłoszono ją jednak pod sfałszowaną datą 14 maja w Targowicy. Na czele konfederacji stanęli zbuntowani magnaci: Szczęsny Potocki (marszałek), Seweryn Rzewuski i Ksawery Branicki, pozbawieni dotychczasowych tytułów, którzy pragnęli przywrócić stary porządek ustrojowy i prawny. W tym celu poprosili o pomoc carycę Katarzynę II i Rosja 18 maja 1792 r. wypowiedziała Rzeczypospolitej wojnę. Wojsko koronne pod naczelnym dowództwem króla (faktycznie – księcia Józefa Poniatowskiego) podjęło walkę, jednak armia litewska na czele z księciem Ludwikiem Wirtemberskim pozwoliła na zajęcie ziem litewskich przez Rosjan. Ostatecznie król Stanisław August przystąpił do targowicy zgodnie z wolą carycy Katarzyny, a 25 lipca podpisał akt kapitulacji polskich wojsk. W 1793 roku odbył się drugi rozbiór Polski, ratyfikowany przez sejm w Grodnie.

---

<sup>145</sup> Tamże.

Matejko malował *Rejtana* od sierpnia 1864 do listopada 1866 roku. Czas pierwszych pomysłów i ostatecznej realizacji dzieła zbiegł się z upadkiem powstania, małżeństwem Jana z Teodorą, nadbiegającymi wieściami o możliwej wojnie austriacko-pruskiej, wyjazdem na wystawę do Paryża z *Kazaniem Skargi*. Wolne chwile artysta poświęcał na pracę nad mniejszymi dziełami – *Portretem żony w ślubnej sukni* oraz obrazem pt. *Wit Stwosż prowadzony przez wnuczkę*, wymalował także *Wskrzeszenie Łazarza* (a Łazarzowi nadał rysy swojego drogiego przyjaciela, niedawno zmarłego księdza Stanisława Giebułtowskiego)<sup>146</sup>.

Zachowało się kilkanaście rysunkowych szkiców przedstawiających różne propozycje ustawienia figur i grup (w MNW i MNK), co świadczy o poszukiwaniach malarza – chciał nadać bohaterom postawy i gesty, które najlepiej oddałyby jego zamysł co do przesłania dzieła. Z kolei olejny szkic do *Rejtana* (pt. *Rejtan na Sejmie Warszawskim*, spotykany też jako: *Szkic mniejszy do Rejtana*, *Mały szkic do Rejtana*, *Szkic II do Rejtana*, *Rejtan mały szkic*) pochodzi z 1864 r., namalowany został na kartonie złożonym z trzech części i naklejonym na płótno o wymiarach 66 x 105,5 cm, zatem Matejko w trakcie pracy doklejał kolejne kawałki papieru, by powiększyć kompozycję i wprowadzić na scenę nowe postaci. Szkic utrzymany był w tonacji fioleto, brązu i ugru, nie wykazywał większych różnic względem ostatecznej wersji obrazu – podstawową zmianą było wprowadzenie na dużym płótnie młodzieńca z karabelą i rogatywką<sup>147</sup>.

*Upadek Polski* należy do tej grupy dzieł, które Matejko malował z własnej inicjatywy, według własnego pomysłu i planu, mając już za sobą pewne doświadczenie artystyczne – studia, obrazy, znajomość dzieł innych malarzy. *Rejtan* wpisuje się w cykl rozrachunkowy, stanowiąc niejako dopełnienie i kontynuację *Kazania Skargi* – prorocstwo jezuita znajduje w *Rejtanie* swoje wypełnienie. Inspiracją dla artysty mógł być również *Żywot Tadeusza Reytana* autorstwa J.U. Niemcewicza<sup>148</sup>, przez wiele lat stanowiący podstawowe źródło wiedzy o patriotycznym pośle.

Warty podkreślenia jest kontekst powstania styczniowego – wprawdzie sam Matejko nie wziął (pomimo pierwotnego zamiaru i długich rozterek) bezpośredniego udziału w walkach, lecz angażował się w dowożenie broni do obozu Langiewicza, a w tym kontekście malowane przezeń obrazy postrzegać można jako jego pragnienie udowodnienia swojej

---

<sup>146</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 161-166.

<sup>147</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 110-111. Matejko szkic olejny do *Rejtana* подарował Mikołajowi Zyblikiewiczowi, kiedy opuszczał on stanowisko prezydenta Krakowa, aby objąć we Lwowie funkcję marszałka sejmu. Prawdopodobnie szkic spłonął w Warszawie razem z kolekcją niejakiego Edwarda Natanson. – Tamże.

<sup>148</sup> Aleksander Chodkiewicz wydał *Żywot Tadeusza Reytana* w *Portretach wślawionych Polaków* w 1818 r., publikacja była w kolejnych latach kilkakrotnie przedrukowywana.

wartości dla ojczyzny. Obraz upadku Rzeczypospolitej, przeszywający rozpaczliwym gestem Rejtana i wzbudzający wyrzuty sumienia u potomków magnatów-zdrajców, jednocześnie wyzwała nadzieję – w obliczu klęski powstania i upadku ducha wprowadzony w ostatecznej wersji obrazu chłopiec z karabelą ma nieść narodowi pocieszenie i otuchę: odzyskanie niepodległości przez Polskę jest nadal możliwe.

Dzieło Matejki spotkało się z rozbieżnymi ocenami w środowisku krakowskim i za granicą. Wprawdzie na wystawie paryskiej w 1867 roku *Rejtan* otrzymał medal i został od razu sprzedany (zakupił go cesarz Austrii Franciszek Józef I, przyznano też malarzowi order od cesarza oraz członkostwo w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych), przez ziemie polskie przetoczyła się jednak ogromna fala krytyki. Arystokracja (zwłaszcza potomkowie bohaterów namalowanych w *Rejtanie*) zarzucała malarzowi niewierność w przedstawianiu wydarzeń historycznych i poniewieranie dziejów narodu, pojawiały się propozycje, by obraz kupić i zniszczyć<sup>149</sup>. Wzburzenie tych ludzi i burzliwe nastroje w Galicji dobrze oddają słowa: „I chociaż nikt nie odmawiał artyście talentu, wielu krakowian podpisałoby się pod słowami księgarza Ambrożego Grabowskiego: «Scena tego obrazu jest odrażająca, bo jest niegodna, by ją uwiecznić dla przyszłych pokoleń, a więc praca i talent autora są niejako zmarnione. Nie godzi się wystawiać na widok ohydę, jaką targowiczanie konanie narodu okryli»”<sup>150</sup>.

Jednym z czynników, który zaważył na negatywnym odbiorze *Rejtana*, była dosadność, z jaką Matejko przedstawił upadek Polski – tragiczne wydarzenie namalowane zostało bez nuty podniosłości, niezgodnie z przyjętą w sztuce zasadą stosowności. Szczególnie krytycznie odnieśli się do dzieła Siemieński i Norwid. Poglądy Szujskiego na temat wadliwości instytucji ustrojowych dodatkowo uderzały w romantyczną i lelewelowską interpretację historii. Odbiorcy dzieła dostrzegali w nim wyeksponowanie winy własnej Polaków i rozmycie odpowiedzialności zaborców, pomimo wprowadzenia postaci rosyjskich żołnierzy i chłopca w krakusce. Doświadczenie upadku powstania i represji wzmagало wrażliwość na reputację Polaków za granicą i wzbudzało lęk, że obraz może zaszkodzić sprawie polskiej. Ekspozycji dzieła nie sprzyjały też okoliczności polityczne (w czasie wystawy Antoni Berezowski podjął próbę zamachu na Aleksandra II, powodując szereg antypolskich wypowiedzi we francuskiej prasie)<sup>151</sup>.

H. M. Słoczyński uznał, że Matejko nie był usatysfakcjonowany nagrodą otrzymaną na paryskiej wystawie, ponieważ oczekiwał najwyższego wyróżnienia. Wśród krytyków

---

<sup>149</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 110; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 28-30.

<sup>150</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 29.

<sup>151</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 29-30.

francuskich powtarzały się opinie o śmiałym, zdecydowanym rysunku krakowskiego malarza oraz ekspresyjności postaci, negatywnie zaś oceniano światłocień, spłaszczenie perspektywy, ciemne barwy, teatralność. Zakup obrazu przez cesarza Słoczyński odczytuje jako akt polityczny – miałby to być dowód płynących z porozumienia korzyści bądź zachęta do zerwania z dziedzictwem Rzeczypospolitej szlacheckiej. Z kolei otrzymane od Austrii wyrazy uznania wpłynęły na postawę Matejki, który wyzbył się dotychczasowej niechęci i z państwem tym zaczął wiązać nadzieje dla Polski i dla jej roli na wschodzie<sup>152</sup>.

Dodać należy, że zarzuty wobec malarza nie płynęły tylko ze strony arystokracji, a zwolennicy społecznego postępu wcale nie chwalili dzieła. Obrońcą i źródłem inspiracji dla Matejki był niewątpliwie Szujski, przedstawiciel późniejszych stańczyków. Wśród oskarżycieli na pierwszy plan wysuwał się Bolesławita (Józef Ignacy Kraszewski). Ponieważ obraz zakupił cesarz, pojawiły się podejrzenia, że malarz odpłatnie wykonał dzieło zgodne z oczekiwaniami zaborców. Nawet francuscy krytycy uznali, że *Rejtan* wystawiony został w niestosownym czasie, mając na uwadze świeżo stłumione powstanie<sup>153</sup>.

Obraz, pierwotnie zakupiony przez cesarza Franciszka Józefa I, znajduje się obecnie w muzealnych zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/1048). Polski rząd odkupił dzieło w 1920 r. i złożył je w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie. Od roku 1931 *Upadek Polski* znajdował się w ekspozycji na Zamku Królewskim. W 1939 r. *Rejtan* wraz z drugim obrazem Matejki – *Batorym pod Pskowem* – został wywieziony na Ukrainę i ukryty w posiadłości Radziwiłłów. Rosjanie przejęli oba płótna, a później zabrali je Niemcy i ukryli na Śląsku. Odnalazł je prof. Stanisław Lorentz. *Rejtan* został rewindykowany i poddany konserwacji w warszawskich pracowniach (gdyż obraz przeleżał wiele lat poskładany na części, potem nawinięty na wałek)<sup>154</sup>.

Przedstawiona przez Matejkę scena rozgrywa się na Zamku Królewskim w Warszawie, w Sali Sejmowej. Artysta przedstawił moment, gdy skonfederowany sejm zebrał się pod przewodnictwem Adama Ponińskiego, aby podpisać dokument rozbiorowy – zgodę na dokonanie pierwszego zaboru polskich ziem. Tadeusz Rejtan rzucił się na podłogę, zagradzając posłom drzwi, pragnąc powstrzymać ich przed przejściem do Sali Senatu i nie dopuścić do hańbiącego aktu<sup>155</sup>.

Kompozycja obrazu odzwierciedla układ sił i wskazuje kierunki interpretacyjne dzieła – po prawej stronie płótna namalowany został samotny Rejtan, w drzwiach za jego plecami

---

<sup>152</sup> Tamże, s. 30-31.

<sup>153</sup> Tenże, *Krytyczna interpretacja dziejów*, s. 217-218.

<sup>154</sup> *Konserwacja obrazów Jana Matejki*, w: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum.

<sup>155</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 110; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 28-30.

widoczna jest grupa rosyjskich żołnierzy. Po lewej stronie płótna ukazani zostali uczestnicy sejmu, wśród których wyróżniają się poszczególne grupy figur. W górnej części obrazu – łoża. W centrum kompozycji widnieje grupa magnatów uznanych za zdrajców, przewrócone krzesło, rozsypane dokumenty i sakiewka z pieniędzmi. Ponad nimi – niezgodnie z rzeczywistością – wisi portret carycy Katarzyny. Na twarzach poszczególnych osób rysuje się gniew, oburzenie, przerażenie bądź lekceważąca obojętność. Tadeusz Rejtan wydaje się być osamotniony w tłumie wypełniającym salę sejmową – duchową jedność można dostrzec jedynie u młodzieńca z karabelą.

Wzrok widza w pierwszej kolejności przykuwa postać Tadeusza Rejtana, odsunięta od pozostałych bohaterów sceny. Poseł nowogródzki leży na ziemi, zasłaniając swoim ciałem wyjście z sali. Najbliżej Rejtana, pod portretem carycy, trzej magnaci uznani za zdrajców ojczyzny: pośrodku w dumnej pozie marszałek sejmu Adam Poniński, gestem wyciągniętej ręki pokazuje Rejtanowi rosyjskich żołnierzy; powstrzymuje go stojący po lewej stronie generał Stanisław Szczęsny Potocki, ze wzrokiem wbitym w ziemię, trzymający w dłoni dokumenty; po prawej stronie Ponińskiego pochylony Franciszek Ksawery Branicki, zakrywający rękoma twarz – Potocki i Branicki staną później na czele konfederacji targowickiej. Za Ponińskim widoczne są głowy dwóch kolejnych targowiczian: Ignacego Józefa Massalskiego oraz Antoniego Stanisława Czetwertyńskiego-Światopełka. Na lewo od Potockiego książe Karol Radziwiłł, a powyżej niego toczący ze sobą dyskusję: Samuel Korsak oraz Jacek Małachowski<sup>156</sup>.

Wśród postaci po lewej stronie kompozycji wyróżnia się Franciszek Salezy Potocki, wojewoda kijowski, ojciec Stanisława Szczęsnego Potockiego, zdecydowany przeciwnik związków z Rosją (w czasie podpisania dokumentów rozbiorowych już nie żył) – opuszcza sejm ze wzburzeniem, z rozwianymi włosami i wyciągniętymi rękami, przewracając po drodze fotel, chcąc odciąć się od haniebnych poczynań posłów. Z jego rozgorączkowaniem kontrastuje obojętność siedzących obok postaci –księcia Michała Poniatowskiego (prymasa) i księcia Michała Czartoryskiego (kanclerza wielkiego litewskiego). Król nie brał udziału w sejmie rozbiorowym (tak jak Hugo Kołłątaj i Repnin), Matejko wprowadził go jednak na scenę – namalowany z profilu, w głębi kompozycji, ukradkiem zerkający na zegarek, sprawia wrażenie bezradnego czy może znudzonego wydarzeniami. Hugo Kołłątaj ma wzrok skierowany ku monarsze, podobnie jak kilku innych posłów, szukających u władcy ratunku, jakby błagających o reakcję. Wymowę dzieła dopełniają postaci w łoży – Nikołaj Repnin

---

<sup>156</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 110; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 28-30.

(ambasador rosyjski), Elżbieta Grabowska i Izabela Lubomirska – oraz postać młodzieńca z szablą i rogatywką ozdobioną trójbarwną kokardą rewolucji, niosącego nadzieję i przepowiadającego przyszłe walki narodowowyzwoleńcze<sup>157</sup>.

W kompozycji obrazu wyróżniona została (przez postawienie w opozycji względem pozostałych uczestników zdarzenia) tytułowa postać – **Tadeusz Rejtan** herbu własnego (Reytan, Reyten; 1742-1780), syn Dominika Rejtana i Teresy z Wołodkowiczów. Na kartach historii zapisał się przede wszystkim jako poseł nowogródzki na sejm rozbiorowy roku 1773. Miał służyć w chorągwi buławy litewskiej i pozostawać na usługach rodu Radziwiłłów. Podczas sejmiku nowogródzkiego w 1773 r. wybrany został (wraz z Samuelem Korsakiem) na posła na sejm. Wg Jerzego Michalskiego na sejmie rozbiorowym Tadeusz Rejtan sprzeciwił się biskupowi Ignacemu Massalskiemu, który zachęcał posłów, aby przystąpili do konfederacji. Następnie protestował przeciwko konfederacji i oddaniu A. Ponińskiemu laski marszałkowskiej, powołując się na uniwersały królewskie zwołujące sejm „wolny”. Powstało zamieszanie, a Rejtan chwycił laskę przygotowaną dla Michała Radziwiłła jako marszałka konfederacji litewskiej. Swoją postawą chciał zaakcentować, że Rzeczpospolita nie wyraża dobrowolnie zgody na dokonanie zaborów<sup>158</sup>.

Niespodziewany sprzeciw Rejtana wywołał zamieszanie w gronie przywódców konfederacji i wysłanników mocarstw zaborczych. Zwolennicy konfederacji szukali wpływowych osób, które mogłyby wpłynąć na Tadeusza Rejtana, aby ten zaniechał oporu. 20 kwietnia 1773 r. ustanowiono sąd konfederacji, który skazał Rejtana wyrokiem zaocznym na kary kryminalne oraz konfiskatę mienia, określając go „wzburycielem pokoju powszechnego i buntownikiem przeciw ojczyźnie”<sup>159</sup>. Następnego dnia Rejtan wydał manifest protestujący przeciwko bezprawnemu pozwaniu, szukał także protekcji u króla.

Tadeusz Rejtan wraz z Samuelem Korsakiem i posłem mińskim Stanisławem Bohuszewiczem okupowali salę poselską 21 kwietnia. Wspólnie z nimi kilkunastu ostatnich posłów protestowało przeciw konfederacji. Jednak tego dnia w południe Stanisław August przyjął delegatów konfederacji na audyencji, a decyzja o przystąpieniu króla i senatu do konfederacji miała zostać przesłana do izby poselskiej. Poniński zdecydował wówczas, aby Marcin Lubomirski wraz z grupą posłów (w tym S. Łętowski) udał się do izby poselskiej i wbrew prawu solwował sesję sejmu. Był to jednak ostatni dzień na dokonanie w myśl prawa obioru marszałka przez sejm wolny, w związku z czym Rejtan z grupą wiernych mu posłów

---

<sup>157</sup> Tamże.

<sup>158</sup> J. Michalski, *Reytan Tadeusz*, w: *PSB*, t. XXXI, s. 231-237.

<sup>159</sup> Cyt. za: J. Michalski, *Reytan Tadeusz*, w: *PSB*, t. XXXI, s. 231-237.

próbował powstrzymać Łętowskiego, Lubomirskiego i ich towarzyszy. Wówczas miała miejsce scena upamiętniona przez Matejkę – Rejtan rozkrzyżowawszy ręce, stanął w drzwiach, a potem upadł na ziemię, protestując przeciw skonfederowanym posłom, odwołując się przy tym do Boga i miłości do ojczyzny. Głównym celem Rejtana było to, aby nie dopuścić do akceptacji zaborów przez konfederację i nie pozorować jej legalności<sup>160</sup>.

Po tym wydarzeniu Rejtan wraz z Korsakiem i Bohuszewiczem okupowali salę poselską jeszcze przez 36 godzin, odmawiając spożywania posiłków. Król i senat przystąpili w tym czasie do konfederacji, a ceremonia odbyła się w sali audiencyjnej. Ostatecznie Rejtan z dwoma towarzyszami, wyczerpani nerwowo, zrezygnowali z dalszego oporu pod wpływem rozmowy z marszałkiem nadwornym litewskim Władysławem Gurowskim. Rejtan, Korsak i Bohuszewicz zostali uznani przez współczesnych za bohaterów, wiernych patriotów i obrońców prawa. Prestiż Rejtana umniejszyło jednak późniejsze korzystanie z ochrony pruskich huzarów wyznaczonych przez generała Lentulusa. Dalsze lata życia Rejtan spędził w Warszawie, oczekując pomysłów dla Polski zmian politycznych, wydając manifest wykazujący m.in. nielegalność konfederacji. Prawdopodobnie popadł w obłęd w 1775 r., według relacji rodzinnej przebywał w zamkniętym budynku do 1780 r. i zginął samobójczą śmiercią. Pochwała bohaterstwa i patriotycznej postawy Rejtana odżyła w czasie Sejmu Wielkiego i odtąd nowogródzki poseł wpisał się w historię Polski jako niezłomny patriota<sup>161</sup>.

Taki wizerunek Rejtana – gorliwego obrońcy ojczyzny i prawa – przedstawił w swym dziele Jan Matejko. Poseł nowogródzki leży naprzeciwko zgromadzonego tłumu, zasłaniając wyjście z sali sejmowej, pragnąc w ten sposób powstrzymać konfederatów przed ostateczną decyzją. Rękoma rozdarł swoje szaty, demonstrując swój sprzeciw i tragizm dokonujących się zdarzeń (ten biblijny gest rozdarcia szat od góry do dołu wyrażał ból, rozpacz, reakcję na usłyszane bluźnierstwo). Wartościujące znaczenie ma także szkaplerz na szyi Rejtana – jest to tzw. **mały szkaplerz**, czyli szata niewielkich rozmiarów, składająca się z dwóch kawałków materiału połączonych tasiemkami, noszona przez osoby świeckie na wzór szkaplerza (element habitu) zakonników i włączająca ich w życie duchowością danego zakonu<sup>162</sup>. Szkaplerz Rejtana wyraża jego wiarę, podkreśla umiłowanie Boga i ojczyzny, jednoznacznie stawiając posła nowogródzkiego w gronie postaci pozytywnych.

W tym miejscu zaznaczyć należy, że stroje bohaterów *Upadku Polski* określają status postaci, ale mają również cechę wartościującą (tak jak ww. szkaplerz). Zgodnie z popularnym

---

<sup>160</sup> Tamże, s. 231-237.

<sup>161</sup> Tamże, s. 231-237.

<sup>162</sup> Szkaplerz, w: *Encyklopedia Kościoła*, t. II, s. 905.

w oświeceniowej literaturze stereotypem osoby oceniane pozytywnie ukazywane były w rodzimych, polskich ubiorach, natomiast negatywne charaktery – w ubiorach „frakowych”, zgodnych z zagraniczną modą. Taki zabieg zastosował też Matejko. Tadeusz Rejtan w stroju polskim – odziany w **żupan** i **kontusz**, noszący złotolity, szeroki **pas kontuszowy** i żółte, dłuższe **buty z cholewkami**, charakterystyczne dla ówczesnej szlachty – bez wątpienia uosabia postawę patrioty broniącego niepodległości Rzeczypospolitej<sup>163</sup>.

Naprzeciwko Rejtana umieszczeni zostali w pierwszym rzędzie Stanisław Szczęśny Potocki, Adam Poniński i Franciszek Ksawery Branicki – magnaci uważani za zdrajców Rzeczypospolitej. **Stanisław Szczęśny (Feliks) Potocki** herbu Pilawa (1751-1805) był synem wojewody kijowskiego Franciszka Salezego i Anny Elżbiety z Potockich. Pełnił funkcję wojewody ruskiego, generała artylerii koronnej, generała rosyjskiego, marszałka konfederacji targowickiej. Zawarł potajemny ślub z Gertrudą Komorowską, a zmuszony przez ojca dążył do unieważnienia tego małżeństwa. Kolejne lata spędził za granicą, do Polski wrócił po śmierci Franciszka Salezego. Sprawa o stwierdzenie nieważności małżeństwa stała się bezprzedmiotowa po sądowym orzeczeniu porwania i śmierci Gertrudy. Szczęśny Potocki zawarł kolejne małżeństwo z Józefiną, córką Jerzego Mniszcha. Osiadł na dobrach ukraińskich, urządzając w Tulczynie wspaniałą rezydencję. Jego ziemie należały do największych latyfundiów magnackich, a sam Potocki uchodził za dobrego gospodarza. Ogromny majątek stał się fundamentem politycznego znaczenia Potockiego i umożliwiał realizację wielkich ambicji<sup>164</sup>.

Kresowe położenie jego dóbr sprawiło, że Stanisław Szczęśny Potocki utrzymywał własne nadworne wojska, a w sąsiedztwie umieszczał oddziały ukraińsko-polskiej dywizji. Koniunktura czarnomorska i dostawy dla armii rosyjskiej stały się dla Potockiego kolejnym źródłem dochodów. Te czynniki przyczyniły się do ukształtowania poglądów magnata, który stał się uległy i przychylny względem Rosji. W 1775 r. politycznie zbliżył się do Ksawerego Branickiego, który szukał w Petersburgu poparcia dla opozycji. Od roku 1780 zauważalna jest większa aktywność polityczna Potockiego. Zajmował stanowisko w Radzie Nieustającej i Komisji Edukacji Narodowej, przez pewien czas należał do grona zaufanych osób Stanisława Augusta. W 1784 r. zakupił dowództwo ukraińsko-podolskiej dywizji. Niespodziewanie dla króla Stanisława Augusta na sejmie grodzieńskim (1784) Potocki przeszedł jednak na stronę

---

<sup>163</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 133, 265.

<sup>164</sup> E. Rostworowski, *Potocki Stanisław Szczęśny (Feliks)*, w: *PSB*, t. XXVIII, s. 183-202.

opozycji, dowodzonej przez Ksawerego Branickiego i Ignacego Potockiego, nadto poddał krytyce wydatki i środowisko królewskie<sup>165</sup>.

W 1787 r. Branicki i Potocki przedstawili Katarzynie projekt konfederacki, dążąc do zawarcia sojuszu wojennego z Rosją, jednak caryca odrzuciła ich propozycję. Za namową Stackelberga Stanisław August wyraził zgodę, aby Potocki nabył tytuł generała artylerii koronnej, co w połączeniu z dowództwem ukraińsko-podolskiej dywizji dawało mu rangę najważniejszej osoby w armii polskiej (będącej ponad hetmanami). Wspomnieć należy, iż Stanisław Szczęsny Potocki kilkakrotnie piastował godność wielkiego mistrza w strukturach polskiej masonerii, uznawany był przez wielu współczesnych za wzór cnót obywatelskich, lecz popularność zaczął tracić w 1788 r., w obliczu antyrosyjskich wystąpień na sejmie. E. Rostworowski podkreślał niestałość polityczną Potockiego, którego sympatie wahały się pomiędzy magnacką opozycją a środowiskiem stackelbergowsko-dworskim. Jako jeden z pierwszych w Polsce dążył do zniesienia królewskiej władzy<sup>166</sup>.

W 1792 r. sejm pozbawił Szczęsnego Potockiego piastowanych urzędów, uprzednio kilkakrotnie, acz bezskutecznie, wzywano go do powrotu do kraju i zaprzysiężenia Konstytucji. W tym roku Stanisław Szczęsny Potocki dotarł do Petersburga, został marszałkiem konfederacji targowickiej, umożliwiając Katarzynie II wprowadzenie wojsk rosyjskich na teren Rzeczypospolitej. Po II rozbiórce opuścił Polskę, a w 1794 r. w trakcie powstania kościuszkowskiego został skazany zaocznie przez Sąd Najwyższy Kryminalny na karę śmierci (symbolicznie wykonaną – na szubienicy zawieszono portret Potockiego). Po tych wydarzeniach Potocki uznał się za Rosjanina, z rąk Katarzyny otrzymał rangę generała rosyjskiego, ostatnie lata przeżył w majątku w Tulczynie z nową małżonką Zofią Wittową<sup>167</sup>.

Na obrazie Matejki Stanisław Szczęsny Potocki umieszczony jest w centrum kompozycji w gronie magnatów uznanych za zdrajców ojczyzny. Nie patrzy na Rejtana, którego ma tuż przed sobą, lecz wzrok wbił w ziemię. W prawej dłoni trzyma **dokumenty** (Potocki w licznych pismach i korespondencji przedstawiał swoje koncepcje ustrojowe, a w 1792 r. napisał projekt nowej konstytucji, aczkolwiek nie ma pewności co do jego ścisłego udziału w redagowaniu treści konfederacji targowickiej). Sam poblady, ale spokojny i opanowany, lewą dłonią powstrzymuje marszałka Ponińskiego przed gwałtowną reakcją.

Generał Szczęsny Potocki odziany jest (podobnie jak pozostali zdrajcy) w ubiór zgodny z modą francuską, choć skromniejszy i mniej okazały niż ówczesny strój dworski

---

<sup>165</sup> Tamże.

<sup>166</sup> Tamże.

<sup>167</sup> Tamże.

noszony przez arystokratów (składający się z **kamizelki**, spodni do kolan *culotte* i przywdziewanego na wierzch *habit à la française*). Potocki ma na sobie białe spodnie i kamizelkę oraz ciemnozielony **szustokor** wykończony złotym galonem i szerokimi białymi mankietami (w poł. XVIII w. zastąpiony przez *habit*; ten sam szustokor Matejko namalował kilkakrotnie w *Sobieskim pod Wiedniem*). Dopełnieniem jego stroju są skórzane czarne **trzewiki** ze sprzączką (z lat 60. XIX w., których pierwowzorem były XVIII-wieczne buty męskie; zachowały się w DJM, nr inw. IX/4357)<sup>168</sup>. Ponadto Stanisław Szczęśny Potocki został namalowany z odznaczeniem – **Orderem Orła Białego**, ustanowionym przez króla Augusta II Mocnego w 1705 r. Potocki przepasany jest błękitną wstęgą spływającą z lewego ramienia na prawy bok, na piersi ma gwiazdę orderową (ośmioramienny krzyż z promieniami, z białym orłem pośrodku). Król Stanisław August nadał ten order również innym osobom obecnym na obrazie osobom (Ponińskiemu, Branickiemu, prymasowi Poniatowskiemu, ambasadorowi Repninowi, Hugonowi Kołłątajowi), lecz tylko Potocki został tym odznaczeniem wyróżniony na obrazie Matejki.

Pośrodku grupy zdrajców namalowany został książę **Adam Poniński** herbu Łódzia (1732-1798), syn Macieja Ponińskiego i Franciszki z Szoldrskich, żonaty z Zofią Józefą Lubomirską. Był kuchmistrem koronnym i podskarbisem wielkim koronnym, w 1763 r. odznaczony Orderem Orła Białego. Na kartach historii zapisał się jako konfederat radomski (1767), marszałek sejmu rozbiorowego (1773-1775) i marszałek Rady Nieustającej. Zarzucano mu chciwość i zdradę ojczyzny (powodów było wiele – np. pobierał pensje od państw zaborczych, współpracował z rosyjskimi ambasadorami, przywłaszczył sobie część majątku pojezuickiego, który miał zasilić fundusze KEN, zdobył tytuł przeora maltańskiego z wysoką pensją, zdobywał tytuły dające środki ze skarbu koronnego, nie stronił od pobierania łapówek – mimo ogromnych dochodów ścigany był za długi)<sup>169</sup>.

Już od 1769 r. Adam Poniński wyraźnie nawoływał do podporządkowania się Rosji, a w trakcie sejmu rozbiorowego w 1773 r. został – na mocy aktu konfederacji generalnej – uznany marszałkiem sejmu. Legalność tej elekcji podważył Tadeusz Rejtan. Opór Rejtana został jednak złamany, a Poniński odkładał sesje dopóki nie zjednał sobie stosownej liczby zwolenników. Jego taktyka miała polegać na przekonywaniu posłów, że opór Polaków i tak będzie bezskuteczny wobec przewagi państw ościennych. W 1790 r. Adam Poniński został

<sup>168</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 178, 265-266, 310, 366, 370.

<sup>169</sup> Z. Zielińska, *Poniński Adam*, w: *PSB*, t. XXVII, s. 504-512.

skazany na banicję przez sąd sejmowy, pozbawiono go również urzędów, jednak wyrok unieważniła konfederacja targowicka<sup>170</sup>.

Na obrazie marszałek sejmu przedstawiony jest jako wyniosły, dumny mężczyzna o pokaźnej sylwetce, który Rejtanowi wyciągniętą ręką pokazuje drzwi, za którymi widać rosyjskich żołnierzy w mundurach. W rzeczywistości w samej chwili sławnego protestu Rejtana (zablokowania wyjścia i rozdarcia szat) Adam Poniński nie był obecny – nielegalny marszałek wysłał Marcina Lubomirskiego z grupką posłów, żeby solwował kolejny raz sesję sejmu (co było wbrew prawu). W historiozoficznej wizji sejmu rozbiorowego Matejko nie mógł jednak pominąć jej marszałka, który tak niechlubnie zapisał się w historii jako przekupny sługa mocarstw ościennych.

Z wyniosłą postawą Ponińskiego dobrze koresponduje jego sylwetka i strój – postawna, nieco roztyła postać opina **galowy czerwony frak**, bogato haftowany złotą nicią, i czerwone obcisłe spodnie. Czerwona barwa podkreśla książęcą godność. Wzorem dla Matejki był frak z XIX w. noszony przez wyższych urzędników w Wiedniu zgodnie z etykietą obowiązującą na dworze cesarskim. Krój fraka przypominał stroje z *ancient regime*'u, choć był już mniej elegancki i wykonany mniej starannie. Ubiór Ponińskiego dopełniają (te same, co u Potockiego) czarne skórzane **trzewiki** (DJM, nr inw. IX/4357)<sup>171</sup>.

Na prawo od marszałka Ponińskiego widnieje żywo gestykulujący mężczyzna – to również sławny hetman wielki koronny **Franciszek Ksawery Branicki** herbu Korczak (ok. 1730-1819), syn Piotra Branickiego i Walerii z Szembeków. Od 1757 r. spędził kilka lat na wojaczce, służąc w armii austriackiej, rosyjskiej i francuskiej. W kraju otrzymał godność łowczego koronnego i podstolego koronnego, dążył do zdobycia buławy wielkiej koronnej, aczkolwiek gwałtowny charakter awanturnika i niskie morale to nie były cechy, które by go na takie stanowisko predestynowały. Franciszek Ksawery Branicki w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta był jego wielkim stronnikiem, z ramienia króla dowodził wojskiem podczas uśmierzania konfederacji barskiej i buntów na Ukrainie (1768)<sup>172</sup>.

Hetmanem koronnym Branicki został w 1774 r. Po I rozbiórce Polski podjął się dyplomatycznych misji do Francji i Rosji, uchodził wówczas za gorliwego obrońcę nienaruszalności terytorialnej Rzeczypospolitej. Małżeństwo z Aleksandrą Engelhardtówną (córką Katarzyny II) przyniosło Branickiemu ogromne dochody i wbiły hetmana w pychę. Od roku 1775 stał na czele magnackiej opozycji skierowanej przeciw Stanisławowi Augustowi i

---

<sup>170</sup> Tamże.

<sup>171</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 149, 266, 310.

<sup>172</sup> W. Konopczyński, *Branicki Franciszek Ksawery*, w: *PSB*, t. II, s. 398-401.

Radzie Nieustającej. Brał udział w Sejmie Wielkim, sprzeciwiając się jego reformom. Wszedł w korszak z Sewerynem Rzewuskim i Stanisławem Szczęsnym Potockim, w ślad za nimi wyjechał do Petersburga, aby współtworzyć konfederację targowicką. Po II rozbiorze Polski w 1793 r. uzyskał stanowisko w armii rosyjskiej, ostatnie lata życia spędził w Białej Cerkwi. Podczas powstania kościuszkowskiego został na niego wydany zaocznie wyrok śmierci<sup>173</sup>.

Na obrazie hetman koronny Branicki przedstawiony jest jako mężczyzna, który – pochylony ku Rejtanowi – w gorącej gestykulacji przykłada dłoń do czoła i próbuje mu wyperswadować jakiegokolwiek stawianie oporu. Ubrany jest we **frak mundurowy** ze złotym galonem naszytym na piersiach i na rękawach. Militarną stylizację ubioru hetmana Branickiego tworzy ten frak w połączeniu z czarnymi długimi kamaszami (wg A. Straszewskiej w takim obuwiu przedstawione jest wojsko na tablicy X *Ubiarów w Polsce*, stosownie do *Regulaminu wojsk polskich i saskich* G. N. Raspégo z 1781 r.; buty wykończone są na wzór czarnych trzewików ze sprzączką – DJM, nr inw. IX/4357) i płaszczem<sup>174</sup>.

Za marszałkiem Ponińskim widoczne są głowy dwóch książąt-targowiczów. Pierwszy z nich to książę **Ignacy Jakub Massalski** (1726/29-1794), syn Michała Józefa Massalskiego i Franciszki Ogińskiej. Był biskupem wileńskim, sakrę biskupią przyjął w 1762 r. Podczas sejmu rozbiorowego w l. 1773-75 wykonywał polecenia ambasadora rosyjskiego. Był pierwszym prezesem KEN, przeciwnikiem reform Sejmu Wielkiego, członkiem Rady Nieustającej. Oskarżany o nadużycia finansowe i uległość wobec zaborców. Jako targowiczanie i przeciwnik powstania kościuszkowskiego został uwięziony, a później stracony przez lud w Warszawie.

Drugi z książąt to kasztelan przemyski **Antoni Stanisław Czetwertyński-Światopełk** (1748-1794), syn Włodzimierza Czetwertyńskiego i Teresy Bośniackiej, za sprawą ojca od młodości związany z domem Potockich. W czasie sejmu rozbiorowego 1773-75 należał do delegacji odpowiedzialnej za układy z państwami rozbiorowymi, odważnie sprzeciwiał się jednak uchwałom sejmowym i bronił starego ładu – po czasie okazało się, że przyjmował pieniądze od ambasadora rosyjskiego. W polityce prowadził często podwójną grę, m.in. w pośrednicząc między królem a Potockim. Przeciwnik Konstytucji 3 Maja, planował porwanie Stanisława Augusta. Został marszałkiem konfederacji targowickiej. Powieszony w czasie insurekcji kościuszkowskiej<sup>175</sup>. Ubiory biskupa Massalskiego i księcia Czetwertyńskiego są na obrazie niewidoczne.

---

<sup>173</sup> Tamże.

<sup>174</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 266, 310.

<sup>175</sup> J. Nieć, *Czetwertyński-Światopełk Antoni Stanisław*, w: *PSB*, t. IV, s. 358-360.

Na lewo od Szczęsnego Potockiego namalowany jest, zapatrzony na gest Rejtana, książę **Karol Stanisław Radziwiłł**, zwany Panie Kochanku, herbu Trąby (1734-1790), syn Michała Kazimierza Radziwiłła i Franciszki Urszuli z Wiśniowieckich. Ożeniony z Marią Lubomirską (małżeństwo uznano za nieważne), następnie zawarł związek z Teresą Rzewuską. W kolejnych latach otrzymywał funkcje państwowe (np. miecznika wielkiego litewskiego, podczaszego litewskiego, marszałka trybunalskiego), przyznawane godności zawdzięczał jednak protekcji ojca – nie zasługiwał na te tytuły przez swoją awanturniczą postawę i pijaństwo. Po jego śmierci Karol Radziwiłł został spadkobiercą ogromnego majątku i jedną z czołowych postaci w Rzeczypospolitej. W l. 1762-64 i 1768-90 książę Karol Radziwiłł pełnił funkcję wojewody wileńskiego (w międzyczasie kilka lat spędził za granicą, a jego dobra zostały zajęte). Był nadto ordynatem nieświeskim, generałem wojsk litewskich, marszałkiem generalnym konfederacji radomskiej (1767). Deklarował poparcie dla dworu petersburskiego, lecz późniejszy udział w konfederacji barskiej (1768) zapewnił mu wśród współczesnych opinię patrioty<sup>176</sup>.

Na temat osoby i majątku księcia Radziwiłła krążyły sprzeczne zdania – krytykowano jego pijaństwo, obyczaje, niski intelekt i liczne długi, dla wielu stanowił jednak uosobienie rubasznego, hojnego magnata-sarmaty. Na obrazie Matejki przedstawiony jako wąsaty, posunięty w latach mężczyzna, w czerwonej szacie zapiętej na złote guzy, z pierścieniem na palcu. Z przekazu J. Michalskiego wynika, że zawsze chodził ubrany w polski strój szlachecki – ubiór francuski założył tylko raz, podczas pobytu za granicą<sup>177</sup>. W kompozycji dzieła ujęty jako niejednoznaczny bohater, pomiędzy Stanisławem Szczęsnym Potockim a Franciszkiem Salezym Potockim, za przewróconym fotelem.

Ponad Radziwiłłem żywą dyskusję toczą dwaj mężczyźni – Samuel Korsak i Jacek Małachowski. **Samuel Korsak** herbu Lis (ok. 1745-1794), syn Kazimierza Ignacego i Elżbiety z Zagórskich, w r. 1773 był posłem na sejm – posłował z województwa nowogrodzkiego wraz z Rejtanem. Postępując zgodnie z instrukcjami sprzeciwiał się zawiązaniu konfederacji. Wspólnie z T. Rejtanem podpisali manifest przeciwko Adamowi Ponińskiemu. W 1794 r. uczestniczył w insurekcji kościuszkowskiej, był członkiem Rady Narodowej Wielkiego Księstwa Litewskiego, zginął w tymże roku w czasie ataku na Pragę<sup>178</sup>. Na obrazie widoczna jest jego twarz i fragment polskiego ubioru.

---

<sup>176</sup> J. Michalski, *Radziwiłł Karol Stanisław*, w: *PSB*, t. XXX, s. 248-262.

<sup>177</sup> Tamże.

<sup>178</sup> L. Żytkowicz, *Korsak Samuel*, w: *PSB*, t. XIV, s. 115.

Drugi poseł to **Jacek Małachowski** herbu Nałęcz (1737-1821), syn Jana Małachowskiego i Izabeli Humieckiej, który popierał orientację rosyjską. Otrzymywał liczne godności i stanowiska, ubierał się zawsze w polski strój szlachecki – żupan i kontusz. Choć pełnił ważne funkcje w państwie (był referendarzem koronnym, podkanclerzem, a także w ślad za ojcem – kanclerzem wielkim koronnym), stał się zdrajcą, informując rosyjskich ambasadorów o tajnych sprawach Rzeczypospolitej. Podczas Sejmu Wielkiego sprzeciwiał się wprowadzeniu reform i Konstytucji 3 Maja. Poparł targowiczán (1792), aczkolwiek nie wziął później udziału w sejmie grodzieńskim, gdyż nie godził się na podpisanie II traktatu rozbiorowego. Przed wyrokiem wydanym nań podczas powstania kościuszkowskiego udało mu się zbiec i ukryć.

Postacią niejednoznaczną jest również **Franciszek Salezy Potocki** herbu Pilawa (1700-1772), ojciec stojącego w centrum Stanisława Szczęsnego Potockiego – wprowadzony przez Matejkę w stworzoną scenę, choć w chwili I rozbioru już nie żył. Był synem Józefa Potockiego i Teofili z Cetnerów, żonaty dwukrotnie (z Zofią z Rzeszyckich i Anną Elżbietą z Potockich). Zajmował m.in. stanowisko marszałka Trybunału Koronnego, marszałka Trybunału Skarbowego, krajczego koronnego, regimentarza partii ukraińskiej; pełnił funkcje poselskie na sejmach. Choć sam nie odgrywał znaczącej roli politycznej, to jednak jego wysoka pozycja i majątność (zdobyta dzięki spadkom i intratnym małżeństwom) sprawiały, że liczono się z jego osobą. W 1755 r. otrzymał województwo wołyńskie, rok później – kijowskie. Oskarżano go o porwanie synowej Gertrudy Komorowskiej. W 1767 r. należał do przywódców konfederacji radomskiej. W historiografii opisywany był jako próżny, tchórzliwy intrygant, naprzemiennie z pochwałami jego patriotyzmu i wielkoduszności<sup>179</sup>.

Na płótnie Matejki Franciszek Salezy Potocki namalowany jest jako starszy mężczyzna z rozwianymi włosami – przewróciwszy fotel, ze wzburzeniem opuszczał zgromadzenie, gestem rąk sygnalizując, że nie chce mieć nic wspólnego z tymi wydarzeniami. Ten wizerunek wyraża przekonania Potockiego, który sprzeciwiał się podporządkowaniu Polski względem Rosji. Franciszek Salezy ma na sobie żupan i kontusz, charakterystyczny strój XVIII-wiecznej szlachty polskiej. Krój tego ubioru podobny jest jednak bardziej do szat z XIX stulecia, znanych malarzowi (jest krótszy, luźniejszy, z szerszym kołnierzem). Dopełnieniem stroju są wyższe buty, czerwone i z cholewkami, oraz złoty, bogato haftowany, pas kontuszowy. Na ramionach ma granatową delię podbitą futrem z nacinanymi rękawami (Matejko użył jej także w *Otruciu królowej Bony* malując płaszcz

---

<sup>179</sup> M. Czeppe, *Potocki Franciszek Salezy*, w: *PSB*, t. XXVII, s. 814-823.

Giovaniego di Matera). Gwałtowne gesty i szlachecki ubiór wojewody kijowskiego A. Straszewska interpretuje jako symbol przemijającego świata kultury sarmackiej i jednocześnie egoizmu polskich magnatów<sup>180</sup>.

Na lewo od wzburzonego Franciszka Salezego Potockiego siedzą spokojnie dwaj obojętni, niewzruszeni mężczyźni – na skraju obrazu widnieje dwuznaczna postać księcia Michała Czartoryskiego, a pomiędzy nim a Potockim namalowany jest prymas Polski – książę Michał Poniatowski. Książę **Michał Fryderyk Czartoryski** (1696-1775), syn Kazimierza Czartoryskiego i Izabeli z Morstinów, był kanclerzem wielkim litewskim, kasztelanem wileńskim, starostą grodzieńskim. Wcześniej zajmował także stanowiska podstolego litewskiego i podkanclerzego litewskiego. Żonaty z Eleonorą Waldsteinówną. Wraz z bratem Augustem Aleksandrem Czartoryskim stał na czele „Familii” – magnackiego stronnictwa, które dążyło do władzy i reform (np. zniesienia *liberum veto*, utworzenia stałego sejmu), opierając się m.in. na poparciu Rosji. Zawijając konfederację na Litwie, zniweczył potęgę Karola Radziwiłła i jego rodu. Książę Czartoryski należał do doradców Stanisława Augusta Poniatowskiego w początkach jego panowania. Gdy oparł się niektórym żądaniom Rosji, doświadczył zemsty Katarzyny II, nie wierzył jednak w groźbę rozbioru. M.in. dlatego oceniany jako postać tragiczna – jako zręczny polityk szczerze służył Rzeczypospolitej zgodnie ze swoim przekonaniem, działał zawsze w kierunku obranego celu<sup>181</sup>.

Wizerunek kanclerza litewskiego stworzony przez Matejkę odpowiada przekonaniom J. Szujskiego, który w ocenie księcia przeszedł drogę od surowego osądu do wyrozumiałości – postać namalowana przez artystę łączy w sobie chłodne opanowanie i wyższość z niedowierzaniem i nostalgią. Książę Michał Czartoryski, który zwykle nie nosił polskiego stroju szlacheckiego, na obrazie ubrany jest po francusku, a dopełnieniem wyglądu jest fryzura *à la lion* ułożona z pukli białych włosów. Choć styl ten w II poł. XVIII stulecia był już niemodny, wydaje się jednak prawdopodobny w przypadku starszego już magnata. Wierzchnie okrycie kanclerza stanowi granatowy **szustokor**, wykonany z aksamitu i lamowany złotym galonem, uszyty zgodnie z modą królującą na początku XVIII w.: szerokie poły stroju, duże mankiety (szustokor ten znajduje się w zbiorach MNK)<sup>182</sup>.

Książę **Michał Jerzy Poniatowski** herbu Ciołek (1736-1794), syn Stanisława Poniatowskiego i Konstancji z Czartoryskich, brat króla Stanisława Augusta, był biskupem płockim, biskupem koadiutorem krakowskim, a później arcybiskupem gnieźnieńskim i

---

<sup>180</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 132-133, 265, 267, 299.

<sup>181</sup> W. Konopczyński, *Czartoryski Michał Fryderyk*, w: *PSB*, t. IV, s. 288-294.

<sup>182</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 178, 265, 370.

prymasem Polski. Swoje biskupie obowiązki traktował bardzo poważnie, podobnie kwestię szerzenia nauki. Wykazywał się gospodarnością jako zarządca dóbr należących do instytucji kościelnych. Do aktywności politycznej przygotowywał go wuj książę Michał Czartoryski. Organizował stronnictwo królewskie, opowiadał się za współpracą z Rosją. W czasie sejmku 1773 r. koncentrował się na walce o utworzenie KEN. Był członkiem Rady Nieustającej, przewodniczącym KEN, podczas Sejmu Wielkiego sprzeciwiał się poważnym reformom ustroju. Podczas insurekcji kościuszkowskiej doświadczył niechęci ludu i oskarżeń o kontakty z wrogami, jakkolwiek nie istniały dowody potwierdzające zdradę<sup>183</sup>.

Ze źródeł wynika, że prymas Michał Poniatowski był osobą raczej szczupłą i wątłą, na płótnie Matejki ukazany jednak został jako postawny, dobrze zbudowany mężczyzna, wygodnie rozpostarty w fotelu, odwrócony plecami do uczestników sejmku, kątem oka zerkający na leżącego przy drzwiach sali Rejtana. Zamiast sutanny ma na sobie popularny w 2. poł. XVIII w. czarny **strój duchowny**, składający się z trzech części, **befkę** (czarny kołnierzyk z białą obwódką), purpurową **piuskę** oraz czarne trzewiki ze sprzączką (takie same jak Poniński czy Branicki; DJM, nr inw. IX/4357). Za wzór dla prymasa posłużył Matejce jego portret autorstwa M. Bacciarellego (1775-1776) albo wizerunek Hugona Kołłątaja namalowany przez J. Peszkę (1791)<sup>184</sup>.

Bardziej w głębi obrazu namalowany został król Polski **Stanisław August Poniatowski** herbu Ciołek (1732-1798), syn Stanisława Poniatowskiego i Konstancji z Czartoryskich. Rodzice zapewnili mu domowe wykształcenie na wysokim poziomie, a na rozwoju jego osobowości i przekonań zaważyły także zagraniczne podróże (do Francji, Holandii i Anglii). Od 1748 r. odbywał praktykę przy wuju, kanclerzu litewskim M. Czartoryskim, w 1755 r. otrzymał godność stolnika litewskiego. Podczas pobytu w Petersburgu rozpoczął się jego romans z Katarzyną, przyszłą cesarzową. Z tą relacją Stanisław wiązał nadzieje na pozyskanie politycznej siły Rosji dla odnowienia Polski. Śmierć rodziców i nikły spadek spowodował jego uzależnienie od rodu Czartoryskich<sup>185</sup>.

Na króla Polski koronowany został 25 listopada 1764 r. W czasie swojego panowania podejmował próby reform państwowych, pomimo opozycji wewnętrznej, zagrożenia zewnętrznego czy ostatecznie rozbiorów. Podczas I rozbioru zainicjował akcję mającą na celu wykazanie jego bezprawności, szukał możliwości porozumienia z innymi państwami, chcąc wykazać, że po jego stronie nie było żadnego zaniedbania. Podczas sejmku rozbiorowego nie

<sup>183</sup> Z. Zielińska, *Poniatowski Michał Jerzy*, w: *PSB*, t. XXVII, s. 455-471.

<sup>184</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 266, 310.

<sup>185</sup> J. Michalski, *Stanisław August Poniatowski*, w: *PSB*, t. XLI, s. 612-640.

chciał przeciwdziałać Rejtanowi i odwlekał akces do konfederacji, ostatecznie ulegając żądaniom zaborców. Popularności przysporzyło mu ogłoszenie Konstytucji 3 Maja 1791 r., zniweczyło ją jednak przystąpienie do konfederacji targowickiej, podpisanie traktatów rozbiorowych i abdykacja. Mimo że był wielkim mecenasem sztuki, nauki i rozwoju gospodarczego, oraz podejmował wysiłki zmierzające do realizacji własnego programu przebudowy ustroju Rzeczypospolitej i zmiany stosunków społecznych, zapisał się na kartach historii przede wszystkim jako ostatni król Polski. A w historiografii XIX-wiecznej – jako władca bezwolny, uległy i poddany Rosji, szukający kompromisów z zaborcami<sup>186</sup>.

Choć Stanisław August nie był obecny na sali sejmowej w czasie protestu Rejtana, Matejko wprowadził go na scenę. Nie zajmuje jednak miejsca przynależnego monarsze w czasie sejmu, lecz jest namalowany jako postać drugoplanowa, ujęta z profilu. Stoi nieco ponad tłumem, a jego postawa i wyraz twarzy (wg popularnych interpretacji dzieła) wyrażają bezradność, obojętność bądź znudzenie. Matejko jako malarz XIX-wieczny pozostał wierny przekonaniom historiografów swojej epoki, zawierając w tej postaci brak silnego charakteru, bierność, uległość – także króla obarczając winą za rozgrywające się wydarzenia. Monarcha ma na sobie ubiór zachodnioeuropejski: oliwkowy jedwabny *habit á la française* zapinany na guziki stosownie do mody lat 70. XVIII w. oraz **mucet** (krótka pelerynka z gronostajów). Strój ten miał wyrażać niechęć Stanisława Augusta do szlacheckich obyczajów i polskiej tradycji, w czym upatrywano źródeł rozkładu państwa<sup>187</sup>. Stanisław August przepasany jest nadto błękitną wstęgą **Orderu Orła Białego**, jako Wielki Mistrz Orderu – to on przyczynił się do rozkrzewienia tego odznaczenia (począwszy od koronacji, podczas której miał Order Orła Białego zawieszony na łańcuchu).

W matejkowskiej scenie pojawia się także postać **Hugona Kołłątaja** herbu Kotwica (1750-1812), syna Antoniego Andrzeja Kołłątaja i Marianny z Mierzeńskich, jakkolwiek nie uczestniczył on w sejmie rozbiorowym. W narodowej pamięci zapisał się jako polityk, ksiądz, reformator polskiego szkolnictwa, pisarz. W 1775 r. rozpoczął współpracę z KEN, rok później został członkiem Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych. Opracowywał projekty dotyczące m.in. reformy Akademii Krakowskiej, kształcenia nauczycieli, hierarchii szkół. Wywodził się z ubogiego rodu, stopniowo jednak wzrastał w zamożności. Próbował pośredniczyć w politycznych konfliktach pomiędzy stronnictwem dworskim a opozycją. W pismach publicystycznych zawarł m.in. swoją wizję przebudowy państwowych i społecznych instytucji. Hugo Kołłątaj uczestniczył w redakcji Konstytucji 3 Maja, w tymże roku otrzymał

---

<sup>186</sup> Tamże.

<sup>187</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 149, 265, 346.

stanowisko podkanclerza koronnego. Napisał uniwersał połaniecki, współtworzył akt powstania kościuszkowskiego. W swoich poglądach zbliżył się do tzw. polskich jakobinów. Był członkiem Towarzystwa Republikanów Polskich (1798), członkiem TPN (1809), ostatnie lata przeżył w Księstwie Warszawskim<sup>188</sup>. Na płótnie Matejki Kołłątaj wraz z kilkorgiem innych posłów ma wzrok utkwiony w królu – ich postawa i gesty wyrażają gorące błaganie i nadzieję na interwencję monarchy.

W loży ponad zgromadzeniem przedstawiony został książę **Nikołaj Repnin** (1734-1801), który nie uczestniczył w sejmie rozbiorowym, symbolizuje jednak rosyjskie naciski. Był rosyjskim dyplomatą o randze generała-feldmarszałka, ambasadorem w Warszawie w l. 1764-1769. Sprzeciwiał się reformom, które próbował wdrożyć Stanisław August, zainicjował wybuch konfederacji radomskiej w 1767 r. Podczas insurekcji kościuszkowskiej pełnił funkcję naczelnego dowódcy rosyjskich wojsk. Repnin został namalowany w towarzystwie dwóch pięknie ubranych, zdobnych w klejnoty, kobiet – Elżbiety Grabowskiej i Izabeli Lubomirskiej.

**Elżbieta z Szydłowskich Grabowska** (1748/49-1810), córka Teodora Szydłowskiego i Teresy Witkowskiej, była żoną generała-lejtnanta wojsk litewskich, Jana Jerzego Grabowskiego. Po jego śmierci Elżbieta Grabowska stała się na wiele lat towarzyszką i kochanką Stanisława Augusta, a dawne źródła podawały, że była nawet jego morganatyczną żoną. Negatywnie oceniana przez współczesnych, krytykowano jej zły wpływ na króla i uległość wobec rosyjskich ambasadorów – stąd jej obecność na obrazie Matejki. Ze związku z Elżbietą Stanisław August miał dwie córki (Konstancję i Izabelę) oraz trzech synów (Michała, Kazimierza i Stanisława Grabowskich).

Druga z kobiet to **Izabela (Elżbieta) z Czartoryskich Lubomirska** (1736-1816), córka Augusta Czartoryskiego i Zofii z Sieniawskich, należała do damskich loży masonerii. W młodości zapalała gorętszym uczuciem do Stanisława Poniatowskiego, późniejszego króla, jednak z woli ojca wyszła za mąż za marszałka wielkiego koronnego Stanisława Lubomirskiego. W 1785 r. zaangażowała się w tzw. aferę dogrumowską. Izabela Lubomirska odgrywała rolę pośredniczki pomiędzy ojcem a monarchą oraz między rodem Czartoryskich a Stackelbergiem. Uważana za osobę kapryśną i despotyczną, odziedziczyła ogromną fortunę, a jej możliwości i wpływy niepokoiły Stanisława Augusta<sup>189</sup>.

Wymowy dzieła dopełnia młody mężczyzna na tyłach kompozycji, górujący nad zgromadzonym na sejmie tłumem – młodzieniec ten trzyma ponad głową **szablę** i

<sup>188</sup> B. Leśnodorski, *Kołątaj Hugo*, w: *PSB*, t. XIII, s. 335-346.

<sup>189</sup> J. Michalski, *Lubomirska z Czartoryskich Izabela (Elżbieta)*, w: *PSB*, t. XVII, s. 625-629.

**konfederatkę** przyozdobioną kokardą w barwach rewolucji. Mają one symbolizować walki, jakie w przyszłości toczyć się będą o wyzwolenie ojczyzny, i w obliczu upadku państwa nieść przesłanie nadziei. Wygląd młodzieńca odbiega prostotą od bogatych strojów szlachty, ponieważ miał przypominać powstańców styczniowych<sup>190</sup>. Jego postać namalowana jest w jednej linii z portretem carycy Katarzyny – Matejko zastosował interesujący zabieg malując „obraz w obrazie”.

Ten monumentalny portret carycy w szerokich złotonych ramach wisi na ścianie ponad trójką „zdrajców” – Potockim, Ponińskim i Branickim. Przedstawiona na nim **Katarzyna II** (1729-1796), księżna Zofia Augusta Anhalt-Zerbst, to córka Chrystiana Augusta księcia Anhalt-Zerbst i Joanny Elżbiety, księżnej holsztyńskiej. W 1745 r. zawarła związek małżeński z księciem holsztyńskim Karolem Piotrem, późniejszym cesarzem Piotrem III. W 1762 r. samodzielnie władzę w Rosji objęła Katarzyna, uprzednio przyczyniwszy się do abdykacji męża (Piotr III kilka dni po zrzeczeniu się tronu został zamordowany). Polityczne działania Katarzyny II zmierzały do reformy wewnętrznej Rosji, centralizacji państwa, ekspansji na południe i zachód (jej celem była Polska i Turcja). Jej interwencje w sprawy Rzeczypospolitej rozpoczęły się poparciem osoby Stanisława Poniatowskiego (z którym miała romans) na króla. Następnie Katarzyna II dążyła do przejęcia kontroli nad Polską, nie cofając się przed interwencją zbrojną, i ostatecznie doprowadzając do kolejnych rozbiorów i utraty niepodległości przez Rzeczpospolitą. Na portrecie namalowana została jako dumna władczyni, w ozdobnej sukni przepasanej czerwoną wstęgą z prawego ramienia na lewy bok i gronostajowym **plaszczu**, z jabłkiem cesarskim w dłoni. Portret carycy góruje nad zgromadzeniem sejmowym – jakby sama Katarzyna czuwała nad przebiegiem wydarzeń.

W *Rejtanie* dostrzec można również nietypowe zastosowanie rekwizytów, świadczące o swobodzie malarza w doborze środków wyrazu. Wśród wykorzystanych przez Matejkę obiektów znalazło się **pluwiale** – złota kapa liturgiczna, wykonana z gładkiej lamy, obszyta galonem i frędzlą, pochodząca z XVII lub XVIII w. Można ją było zawiązać za pomocą sznura. W *Rejtanie* kapa ta leży za przewróconym krzesłem, opadając na posadzkę; w innych obrazach malarz wykorzystał ją m.in. jako element stroju homagialnego (w *Batorym* i *Holdzie pruskim*) czy ubioru biskupa (*Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu*). Ciekawostką pokazującą sposób pracy artysty i jego twórczą wyobraźnię jest także informacja, że czerwony, ozdobiony wyhaftowanymi orłami **plaszcz koronacyjny** króla Stanisława Augusta

---

<sup>190</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 265.

Poniatowskiego (przechowywany w skarbcu wawelskiej katedry) posłużył do namalowania kotary przy łożu (lewy górny róg obrazu)<sup>191</sup>.

W tłumie osób uczestniczących w wydarzeniu rozmieszczone są nadto poszczególne przedmioty, pełniące funkcję symboliczną bądź przekazujące dodatkowe treści na temat rozgrywającego się wydarzenia. Taką rolę odgrywają m.in. dokumenty rozsypane na posadzce sali – z fotela przewróconego przez Potockiego spadły na ziemię: sakiewka i **akta rozbiorowe**. Traktaty dotyczące I rozbioru Rzeczypospolitej podpisane zostały przez państwa zaborcze i ratyfikowane przez sejm rozbiorowy. Także Stanisław Szczęsny Potocki trzyma w dłoni jakieś zapisane kartki – jest to prawdopodobnie **akt konfederacji targowickiej**<sup>192</sup> (nie ma pewności co do tego, czy praca Szczęsnego Potockiego nad tym aktem była bardziej redakcyjna, czy doradcza).

Pośrodku, w dolnej części obrazu, namalowany jest bogato rzeźbiony **fotel**, wyściełany czerwonym aksamitem (który został przewrócony na ziemię przez Franciszka Salezego Potockiego, w emocjach opuszczającego zgromadzenie). Należałoby go zakwalifikować jako sprzęt stanowiący wyposażenie sali sejmowej. Widoczne są także fragmenty foteli, na których zasiadają prymas Michał Poniatowski i książę Michał Czartoryski. Zgodnie z obyczajem w sali sejmowej powinny znajdować się: tron królewski (u Matejki go nie ma – monarcha nie zajmuje należnej sobie pozycji, lecz stoi wmieszany w tłum), fotel marszałka sejmu (umieszczony na przeciwległym końcu pomieszczenia), fotele senatorów oraz ławy poselskie. Senatorowie zajmowali miejsca wg ważności, stosownie do posiadanych godności, a posłowie byli rozmieszczeni wg województw<sup>193</sup>.

Na portrecie Katarzyny II namalowane zostało **jabłko** – cesarzowa trzyma ja w lewej dłoni. Jabłko należy do właściwych insygniów władzy świeckiej (królewskiej, cesarskiej). Jego kształt miał symbolizować władzę obejmującą cały świat. Kula była połączona z wierzchu i bogato zdobiona. Na szczycie kuli zazwyczaj był umieszczony prosty krzyż – jako pierwsi umieścili go cesarze chrześcijańscy, chcąc w ten sposób zaakcentować panowanie ich wiary nad całym światem<sup>194</sup>. Postać Katarzyny II z jabłkiem – atrybutem jej cesarskiej władzy – przedstawionej na portrecie ponad zgromadzeniem sejmowym wyraźnie kontrastuje z osobą polskiego króla Stanisława Augusta, pozbawionego insygniów i wmieszanego w tłum. Natomiast na palcu prymasa Michała Poniatowskiego widnieje **pierścień** – wraz z pastorałem

---

<sup>191</sup> Tamże, s. 146, 178, 315.

<sup>192</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 28-30; J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 31.

<sup>193</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 158-159.

<sup>194</sup> Tenże, *Archeologia prawna Europy*, s. 247-248.

stanowił on insygnium władzy biskupiej, którego nie mogło nosić pozostałe duchowieństwo<sup>195</sup>.

W ręku Adama Ponińskiego widoczna jest **laska**, atrybut jego władzy jako marszałka izby poselskiej. Marszałek sejmowy uderzał taką laską o posadzkę, gdy zachodziła potrzeba uciszenia posłów. Laski te zwykle wykonane były z pozbawionego kory, białego drewna. Jeśli sejm obradował jako skonfederowany, to w izbie poselskiej wystawiano wtedy dwie laski – marszałkowską i konfederacką<sup>196</sup>. Laska namalowana na obrazie jest prosta, drewniana, brązowa. Poniński władczym gestem uderza nią w podłogę, drugą ręką wskazując Rejtanowi drzwi. Kiedy Adam Poniński został marszałkiem konfederacji zawiązanej niezgodnie z prawem, poseł Rejtan w akcie buntu zabrał mu laskę marszałkowską – wówczas Poniński sprawował swoją funkcję posługując się zwykłą laską<sup>197</sup>.

*Upadek Polski* zawiera nadto kilka przedmiotów mających wymowę symboliczną. Wśród nich jest **sakiewka ze złotem** leżąca na posadzce w centrum kompozycji i złota **moneta**, która potoczyła się aż pod nogi Adama Ponińskiego – oznaczają one zdradę polskich magnatów, gotowych sprzedać ojczyznę w zamian za pieniądze wypłacane przez państwa zaborcze. Trzymane przez młodzieńca na tyłach kompozycji: **szabla** i konfederatka z kokardą w **rewolucyjnych barwach** symbolizują z kolei późniejsze powstania i walki o wyzwolenie Rzeczypospolitej<sup>198</sup>. Z kolei **szkaplerz** z Matką Bożą zawieszony na szyi protestującego posła przesądza o wymowie obrazu i moralnej ocenie czynów bohaterów<sup>199</sup>. Symboliczny jest także **gest rozdarcia szat** (mający genezę biblijną) – wyrażał on przede wszystkim ból i gniew pojawiający się w odpowiedzi na usłyszane bluźnierstwo.

Miejscem wydarzeń jest **sala sejmowa na Zamku Królewskim** w Warszawie. Pierwotnie odbywały się tutaj sejmy mazowieckie. Gdy Warszawa stała się stolicą państwa, w zamku wydzielono izbę poselską i izbę senatu dla sejmu ogólnopolskiego – odtąd ta część warszawskiego zamku stała się pierwszym budynkiem, którego jedynym przeznaczeniem było odbywanie sejmu. Wg przekazów źródłowych i ikonograficznych izba poselska była wysoka i obszerna, dobrze oświetlona, prosto i godnie przyozdobiona. Znajdowały się w niej krzesła dla senatorów i ławy poselskie (obite wszystkie czerwonym suknem), galeria dla słuchaczy, łoża dla dam, tron monarszy, miejsce dla marszałka sejmu i stół dla pisarzy<sup>200</sup>. Na

---

<sup>195</sup> Tenże, *Archeologia prawna Polski*, s. 230-231.

<sup>196</sup> Tamże, s. 235.

<sup>197</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 23.

<sup>198</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 28-30; J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 31.

<sup>199</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 23.

<sup>200</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 39-40.

płótnie Matejki widoczne są fotele senatorów, łoża dla kobiet, bogato rzeźbione drzwi, czerwone kotary z wyhaftowanymi złotymi orłami dodające miejscu dostojności.

Wprowadzone na scenę postaci – choć niektóre z nich nie uczestniczyły w sejmie 1773 roku – odwołują się do okoliczności współtworzących wydarzenia składające się na upadek Rzeczypospolitej. Warto nadmienić, że objaśnienia do *Rejtana* towarzyszące wystawie dzieła sporządził Szujski, za akceptacją Matejki. Był to jednak tylko opis wydarzeń historycznych – sejm, protestu Rejtana oraz roli osób nieobecnych w czasie tego sejm, a przedstawionych na płótnie. Obraz, oficjalnie zatytułowany *Upadek Polski*, w prywatnych listach malarza nazywany był po prostu *Rejtanem*. Dzieje recepcji płótna związane były z pytaniem, kto ponosi odpowiedzialność za upadek państwa – czy ogół narodu, czy wąskie grono magnatów-zdrajców – a w konsekwencji kogo oskarża artysta? Matejko początkowo popierał stanowisko Serafińskiego o zdeprawowaniu rządzącej elity (Serafiński zinterpretował Rejtana jako ogół patriotycznej szlachty bezradnej wobec poczynań zdrajców), wkrótce jednak sam przejawiał aspiracje, by wejść w środowisko arystokratyczne. Wprawdzie wina magnaterii jest w obrazie mocno wyeksponowana, ale Rejtan – oprócz chłopca z szablą – nie ma w otoczeniu większego wsparcia. Stąd odbiorcy dzieła powszechnie dostrzegali w nim intencję przedstawienia odpowiedzialności całego narodu za upadek Polski<sup>201</sup>.

H. M. Słoczyński w swojej interpretacji zwraca uwagę na recenzję Szujskiego, który w tym czasie był już liderem konserwatystów współtworzących „Przegląd Polski” (późniejsi stańczycy) i autorem IV tomu „Dziejów” dotyczącego XVIII w. Bliskie relacje Szujskiego i Matejki pozwalają wnioskować, iż źródłem inspiracji dla *Rejtana* były poglądy Szujskiego. Dlatego obraz potraktowano jako ilustrację historycznych rozważań Szujskiego, którym większość społeczeństwa wówczas się sprzeciwiała. Szujski uznał, że malarz krytykuje magnaterię, Rejtan symbolizuje naród, a grupa szlachty poniżej młodzieńca z szablą to szamotające się i dźwigające z upadku społeczeństwo polskie. Dalsze wnioski Szujskiego sprzeczne były z lelewelowską apologią – nie można zwolnić z odpowiedzialności ogółu szlachty, zaślepienie obrońców tzw. złotej wolności (szkodliwe *liberum veto*) doprowadziło do rozkładu państwa, podobnie zgubne skutki mogą dziś wywołać niepodległościowe konspiracje (niepotrzebny przelew krwi, anarchię, niemożność poprawienia sytuacji na drodze ewolucyjnej, ugodowej). Postawa Rejtana wyrażała w tym kontekście bezradność, natomiast źródłem nadziei miała być świadomość tragicznych skutków zasady negacji<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 24, 27-28.

<sup>202</sup> Tamże, s. 28-29.

Negatywny odbiór *Rejtana* nie był równoznaczny z twierdzeniem, że rozrachunek z przeszłością jest niepotrzebny. Krytycy jednak nie chcieli, aby monumentalne płótno, które winno ukazywać chwałę minionych dziejów, stało się przekąźnikiem bolesnych i przykrych wydarzeń. Co więcej, powszechnie przyjmowano winę zdrajców i niegodne postawy magnatów za źródło upadku państwa, dzieło Matejki uznano jednak za szkodliwe dla Polski, jako nazbyt podkreślające treści negatywne i przedkładające winę własną nad przemoc zaborców<sup>203</sup>.

W czasie pracy nad *Rejtanem* w krakowskim środowisku dominowały dwie opcje kształtujące opinię publiczną. Pierwsza z nich oparta była na lelewelowskiej idealizacji zasad dawnej Rzeczypospolitej, apologii tzw. gminowładztwa, krytyce obcych wzorów i reguł (monarchii, arystokracji, jezuityzmu) – genezy upadku państwa upatrywano w zdradach, intrygach magnaterii, obcej przemocy. Zbyt radykalne przekonania Lelewela nie cieszyły się szerokim uznaniem, jednak wiele osób popierało poglądy Henryka Schmitta. Pozostawał on w tradycji lelewelowskiej, uważał jednak, że odpowiedzialność za państwo spoczywa na całej szlachcie, akceptował konieczność reform, a historię narodu uznawał za rozwinięcie potencjału ukrytego w „duchu narodu”. Z kolei drugie stronnictwo opierało się na XVIII-wiecznej myśli politycznej, poglądach obozu Adama Czartoryskiego i ostatecznie myśli Szujskiego. Tu rozbiory stały się prostą konsekwencją wadliwego ustroju społeczno-politycznego (demokracji szlacheckiej), prowadzącego do politycznej, militarnej i gospodarczej słabości państwa. Szujski po powstaniu styczniowym odrzucił romantyczne dogmaty, uznając, że tożsamość zbiorową jest nie stałą, lecz ewolucyjną wartością, anarchiczne praktyki spowodowane zostały przez wadliwe instytucje (uzależniały losy kraju od jednostek). Tylko on mówił o winie własnej narodu w kontekście upadku państwa<sup>204</sup>.

Przyjaźń Matejki i Szujskiego oraz napisane przez tego ostatniego objaśnienia i recenzja obrazu sugerują odczytanie treści dzieła przez pryzmat poglądów kształtującej się krakowskiej szkoły historycznej. Oczywiście możliwa byłaby interpretacja dzieła w duchu przekonań Lelewela, wówczas *Rejtan* stałby się pochwałą instytucji *liberum veto*, protestując przeciw utworzeniu konfederacji. Bliski Matejce Serafiński pisał z kolei, że *Rejtan* uosabia patriotyczny i ofiarny, ale zdradzony i bezradny naród. Na gesty Ponińskiego i Branickiego wskazujące na ciężkie skutki ewentualnego oporu (zagrożeniem dla Warszawy był najazd 50-tysięcznego wojska rosyjskiego) *Rejtan* nie reaguje, lecz posłowie namalowani za plecami magnatów ulegną wyborowi tzw. mniejszego zła. Negatywne recenzje Siemieńskiego i

---

<sup>203</sup> Tenże, *Krytyczna interpretacja dziejów*, s. 219-221.

<sup>204</sup> Tamże, s. 222-230.

Kraszewskiego wpłynęły jednak na zniekształcone rozumienie obrazu, sugerując, że dzieło ukazuje sprzedaż Polski, a malarz obciąża całą klasę polityczną równą winą, nie dostrzegając też zawartej w *Rejtanie* idei odrodzenia (Śloczyński wysuwa też hipotezę, że przyczyną zarzutów Kraszewskiego były jego ambicje zostania duchowym przywódcą narodu oraz próby deprecjonowania rywali). Szujski, pisząc interpretację, przyjął założenie, że wymowa *Rejtana* jest tożsama z jego poglądami (m.in. zastąpieniem daremnego rozlewu krwi przez rozwijanie pracy organicznej). Szujskiemu jednak zarzucano brak szacunku dla zmarłych bohaterów powstań, a wobec Matejki nie stawiano takich zarzutów<sup>205</sup>.

Przesłanie obrazu wydaje się być uwikłane w spory różnych stronnictw, ówczesne relacje i doświadczenia malarza, recenzje różnych krytyków (opacznie tłumaczących intencje malarza). M. Szypowska sugeruje nadto, że opinie i tłumaczenia sensu obrazu mogły być uwarunkowane zdarzeniem, jakie miało miejsce podczas sejmku we Lwowie, który zbiegł się w czasie z wystawą *Rejtana* – uchwalono wówczas adres sejmowy: „Bez obawy odstępstwa od myśli naszej narodowej, z wiarą w posłannictwo Austrii i z ufnością w stanowczość zmian, które Twoje monarsze słowo jako niezmienny zamiar wyrzekło, z głębi naszych serc oświadczamy, że przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy”<sup>206</sup>. Poseł Lipczyński z Krakowa wysunął wówczas propozycję, by nie dodawać zwrotu „i stać chcemy”, lecz pozostał osamotniony w swej opinii. Szypowska wskazuje, że *Rejtan* do 9 grudnia 1866 r. był na wystawie, adres został uchwalony dzień później, a 11 grudnia w „Czasie” opublikowano recenzję Siemieńskiego – być może jego oskarżycielskie uwagi miały zapobiec krytyce skierowanej w ów jednogłośnie uchwalony adres sejmowy<sup>207</sup>.

### **10) *Sejm w Gąsawie, 1866, szkic, papier naklejony na płótno, 59 x 115,5 cm***

Obraz pt. *Sejm w Gąsawie* z 1866 r. to szkic wykonany na papierze naklejonym na płótno o wymiarach 59 x 115,5 cm, który nigdy nie doczekał się wersji ostatecznej. Aczkolwiek do tematu Matejko powrócił po kilkunastu latach, malując *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie* (zob. poz. 23). Szkic znany jest pod kilkoma tytułami: *Niespodziewane zjawienie się Świętopelka Pomorskiego wśród książąt obradujących nad zgubieniem tegoż w Gąsawie około Żnina w roku 1227*; *Książę Świętopelk na sejmie w Gąsawie*; *Książę Świętopelk Pomorski na sejmie w Gąsawie roku 1227*; *Książę Świętopelk między książętami*;

<sup>205</sup> Tamże, s. 230-238.

<sup>206</sup> Za: S. Grodziski, *Sejm Krajowy galicyjski*, s. 452.

<sup>207</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 168-177.

*Sejm książąt i panów polskich w Gąsawie, na którym Konrad Mazowiecki groził Leszkowi Białemu.* Przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu – nr inw. VIII-28<sup>208</sup>.

Tematem szkicu jest zjazd książąt, biskupów i rycerstwa zwołany przez Leszka Białego, który odbył się w 1227 r. w Gąsawie koło Żnina (księstwo wielkopolskie). W treści obrazu Matejko nawiązuje też do drugiego wydarzenia – zbrojnego najazdu księcia pomorskiego Świętopełka, podczas którego Leszek Biały został zamordowany. Okoliczności „sejmu” w Gąsawie związane są ze sporami w obrębie dynastii Piastów, których geneza sięga tzw. testamentu Krzywoustego – podziału państwa na dzielnice i wyznaczenia dzielnic senioralnej. Co do bezpośredniego celu zjazdu istnieją rozbieżne opinie, wśród najpowszechniejszych wymieniane są dwie: współpraca książąt rządzących w Małopolsce i Wielkopolsce oraz zagrożenie płynące ze strony Świętopełka.

Z genezą zjazdu w Gąsawie wiążą się także wcześniejsze porozumienia – układ zawarty pomiędzy Leszkiem Białym, Henrykiem I Brodatym i Władysławem III Laskonogim (1217) oraz układ na przeżycie między Leszkiem Białym a Władysławem Laskonogim. Książę krakowski zyskał nawet akceptację swojej pozycji jako princepsa (choć władzę otrzymał niezgodnie z zasadami senioratu, dzięki wsparciu możnowładców). Sojusz ten godził jednak w interesy Władysława Odonica, księcia kaliskiego, który dążył do przejęcia Wielkopolski, a w 1217 r. został wygnany przez Laskonogiego. Odonic, powróciwszy z wyganania, nawiązał współpracę ze Świętopełkiem.

Według Jana Długosza zjazd w Gąsawie zwołany został na dzień 11 listopada 1227 r. Wzięli w nim udział: Leszek Biały (główny inicjator spotkania), Henryk Brodaty, Konrad Mazowiecki, przedstawiciele Władysława Laskonogiego (abp gnieźnieński Wincenty i bp poznański Paweł), polscy biskupi. Nie ma źródeł potwierdzających obecność Odonica. Po kilkunastu dniach obrad nastąpił tragiczny w skutkach atak rycerzy Świętopełka na uczestników zjazdu – Leszek Biały został zamordowany, a Henryk Brodaty ciężko ranny. Historycy nie są zgodni co do tego, kto zlecił dokonanie mordu (śmierć Leszka Białego stała się przedmiotem ww. obrazu Matejki z r. 1880). Wg innej wersji wydarzeń to Odonic upozorował wojnę ze Świętopełkiem, poprosił Leszka Białego i Henryka Brodatego o pomoc w polubownym rozwiązaniu sprawy, a gdy książęta dotarli do Gąsawy, umożliwił Świętopełkowi napaść na Leszka i Henryka.

---

<sup>208</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 112.

Zjazd w Gąsawie i zamordowanie Leszka Białego miały dalekosiężne konsekwencje. Świętopełk utworzył odrębne księstwo i Pomorze Gdańskie zostało oderwane od Polski na kilkadziesiąt lat. Pomiędzy książętami piastowskimi przez wiele lat toczyły się walki o władzę w poszczególnych dzielnicach, przede wszystkim o przejęcie Krakowa. Śmierć Leszka Białego to zarazem symboliczny koniec obowiązywania zasady pryncypatu – to on był ostatnim z grona Piastów dzielnicowych, który nosił tytuł księcia Polski (*dux Poloniae*).

*Sejm w Gąsawie* powstał w 1866 r. Niewykluczone, że Matejko planował namalowanie obrazu w większym formacie, gdyż do tego samego tematu wrócił jeszcze w 1880 r. W DJM zachowały się ołówkowe szkice całej kompozycji i niektórych postaci (Leszka Białego z synem, Konrada, Laskonogiego)<sup>209</sup>. Obraz powstał prawdopodobnie z własnej inicjatywy malarza, a wybór tematu związany był z zainteresowaniem dziejami Piastów, poszukiwaniem sensacyjnych i dramatycznych wątków, w jakie obfitowało średniowiecze.

Szkic został przekazany na loterię fantową odbywającą się w Wiedniu, skąd wrócił do malarza (nie znalazł nabywcy, nie zyskał zatem wielkiego uznania u widzów – zapewne temat nie był tak pociągający jak w przypadku innych dzieł; nadto był to szkic, a nie wykończony obraz). Właścicielem dzieła stał się później M. Gorzkowski. XIX-wieczne losy rysunku nie są znane, ok. 1910 r. znalazł się on w zbiorach Galerii Narodowej m. Lwowa. W 1946 r. trafił do Muzeum we Wrocławiu, przekazany przez Obwodową Galerię Obrazów we Lwowie<sup>210</sup>.

*Sejm w Gąsawie* Matejki przedstawia wiec (jeszcze nie sejm) książąt i biskupów, zapewne też rycerstwa i możnowładców, który odbył się w 1227 r., a przez wprowadzenie na scenę postaci Świętopełka nawiązuje do tragicznych konsekwencji zjazdu – zamordowania Leszka Białego. Wydarzenia okazały się brzemienne w skutki. Z tematyką obrazu związanych jest kilka problemów prawnych. Sytuacja polityczna zgromadzonych na zjeździe książąt była konsekwencją rozbicia dzielnicowego, procesu zapoczątkowanego przez statut króla Bolesława Krzywoustego z 1138 r. określający zasady dziedziczenia tronu. Relacje między sobą książęta dzielnicowi ustalali w drodze walk zbrojnych (wygnanie Odonica w Wielkopolski) bądź porozumień (ww. pakt trzech książąt piastowskich z 1217 r., układ na przeżycie). Wiec zwołany przez Leszka Białego miał zakończyć się porozumieniem w sprawie współpracy książąt i zagrożeniem płynącym ze strony Świętopełka.

Istotną kwestią jest także forma zjazdu. Wiece publiczne odbywające się do XII w. w Polsce piastowskiej gromadziły wszystkich wolnych mieszkańców państwa. W XIII stuleciu

---

<sup>209</sup> Tamże.

<sup>210</sup> Tamże.

były to już zgromadzenia o ograniczonej liczbie uczestników (obejmującej urzędników książęcych i możnowładców). Stąd zmianie uległo też miejsce obrad (z przestrzeni otwartej przeniesiono się do zamków i kościołów)<sup>211</sup>. Tragiczne wydarzenia związane z zamordowaniem Leszka Białego podczas zjazdu pociągnęły za sobą dalsze zmiany polityczne i prawne. Objęły one m.in.: oddzielenie Pomorza, przerwanie zasady pryncypatu, walkę Laskonogiego o realizację układu o przeżycie i przejęcie władzy w Krakowie (środkiem do tego celu było np. wydanie przywileju ziemskiego w 1228 r. w Cieni – dla rycerstwa ziemi krakowskiej, dotyczącego potwierdzenia przyznanych im dotychczas praw i ustanawiania nowych praw tylko za ich radą). Ostatnią kwestią jest brak sankcji (politycznych czy kościelnych) za dokonane morderstwo – albo brak zachowanej na ten temat informacji.

*Sejm w Gąsawie* przedstawia koło dwudziestu postaci, z których tylko część jest możliwa do zidentyfikowania. Kompozycja obrazu zbudowana jest wokół centralnej postaci księcia krakowskiego Leszka Białego z synem (Bolesławem Wstydlwym). W lewej części szkicu namalowani są: książę śląski Henryk Brodaty i książę wielkopolski Władysław Laskonogi (czyli książęta, z którymi Leszek Biały wcześniej zawarł układy), a także abp gnieźnieński Wincenty. W prawej części dzieła widnieją kolejno: Konrad Mazowiecki siedzący najbliżej księcia Leszka, zakonnik krzyżacki stojący za Konradem, książę pomorski Świętopełk stojący z wyciągniętą ręką. M. Gorzkowski w opisie obrazu wskazywał nadto Władysława Odonica i Radę świecką (czyli radę książęcą). Wg źródeł historycznych Laskonogi nie był obecny na zjeździe, a reprezentowali go abp Wincenty z bpem poznańskim Pawłem. Na wiecu mieli być obecni również biskupi polscy. Pośrodku kompozycji, na posadzce, leży opieczętowany dokument.

Głównym bohaterem szkicu jest książę **Leszek Biały** (ok. 1186-1227), książę krakowski i sandomierski. Był synem Kazimierza Sprawiedliwego i Heleny (córką Roścysława, księcia kijowskiego). Żonaty z Grzymisławą, córką księcia łuckiego. Na tronie krakowskim zasiadał dwukrotnie – pierwszy raz rządy regencyjne w jego imieniu sprawował bp Pełka z wojewodą Mikołajem, później Leszek rządził już samodzielnie. Szukał poparcia Kościoła, próbując w ten sposób przeciwstawić się możnowładcom krakowskim oraz seniorom piastowskiej dynastii, którzy próbowali przywrócić zasadę senioratu. Leszek Biały jako ostatni książę dzielnicowy posługiwał się tytułem „księcia Polski” czy „księcia całej Polski”. W polityce zagranicznej walczył o wpływy na obszarze Rusi halicko-włodzimierskiej. Za zasługi Leszka uznano m.in. zorganizowanie zaczątków kancelarii

---

<sup>211</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 48.

książęcej, próby utrzymania zwierzchności wielkoksiążęcej nad Pomorzem. Leszek Biały zmarł w 1227 r., zamordowany przez rycerzy Świętopełka po zjeździe w Gąsawie<sup>212</sup>.

Na szkicu Matejki przedstawiony jest na tronie, w jasnych szatach, mitrze wielkoksiążęcej, z prawą ręką przyciśniętą do serca i ze wzrokiem utkwionym w postaci Świętopełka. Jego gesty, obronna poza i wyraz twarzy sugerują strach przed księciem pomorskim, niepokój, przecucie złych wydarzeń. Przerazenie widoczne jest również w oczach syna Leszka Białego, Bolesława, który przyłgnął do ojca, jakby chciał schronić się za jego plecami.

Książę **Bolesław Wstydlivy** (1226-1279), książę krakowsko-sandomierski, był jedynym synem Leszka Białego i Grzymisławy. Po śmierci ojca został adoptowany przez Władysława Laskonogiego, który zapisał mu dzielnicę wielkopolską. Laskonogi z Henrykiem Brodatym i Konradem Mazowieckim toczyli walki o władzę w Krakowie, podczas gdy Bolesław pozostawał pod opieką matki<sup>213</sup>. Dopiero w 1243 r. Bolesław odzyskał ziemię krakowską od księcia Konrada. W wieku 13 lat dla celów politycznych został ożeniony z Kingą, córką króla Węgier, wówczas pięcioletnią (małżeństwo nie zostało nigdy skonsumowane, stąd przydomek Bolesława). Dzięki temu trwał w sojuszu z Węgrami. Obronił tron krakowski podczas buntu rycerstwa w 1273. Nadał prawa miejskie dla Krakowa (1257), dbał o Kościół (nadania dla zakonów, poparcie dla kanonizacji bpa Stanisława). Zmarł, nie zostawiwszy potomka<sup>214</sup>.

Na obrazie Matejki Bolesław ukazany jest jako młody chłopiec, kilku, może kilkunastoletni, tymczasem gdy rozgrywały się wydarzenia w Gąsawie miał zaledwie półtora roku i nie mógł tam być obecny. Podobnie jak ojciec, Bolesław wydaje się być przerażony gestem Świętopełka. Ubrany w niebieski strój. Jego obecność miała przypominać o późniejszych losach ziemi krakowskiej i sandomierskiej.

Po prawicy Leszka Białego zasiada **Henryk I Brodaty** (ok. 1163-1238), syn Bolesława Wysokiego i Adelajdy von Sulzbach, żonaty z Jadwigą, księżniczką Meranu. Książę śląski (1202 – wrocławski), opolski, krakowski i wielkopolski. Dbał rozwój gospodarczy Śląska – wspierał górnictwo, lokację wsi i miast na prawie polskim i niemieckim, przeprowadził reformę monetarną. Za jego panowania powstało polskie prawo

---

<sup>212</sup> J. Wyrozumski, *Leszek Biały*, w: *PSB*, t. XVII, s. 155-157. Wg dawniejszych poglądów Leszek ruszył na pomoc Laskonogiemu walczącemu z Odonicem, który upozorował wojnę ze Świętopełkiem i poprosił Leszka i Henryka Brodatego na rozjemców konfliktu. – Tamże.

<sup>213</sup> W tym okresie, mniej więcej ok. 1233 r., Bolesław Wstydlivy wraz z matką Grzymisławą zostali porwani i uwięzieni przez Konrada Mazowieckiego – te wydarzenia stały się inspiracją dla kolejnego obrazu olejnego Matejki pt. *Grzymisława z synem Bolesławem Wstydlivym w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie* (1879) – omówiony pod poz. 20.

<sup>214</sup> A. Kłodziński, *Bolesław Wstydlivy*, w: *PSB*, t. II, s. 260-269.

górnictwo na Śląsku. Nadrzędnym celem polityki Henryka Brodatego były ponawiane ciągle próby jednoczenia polskich dzielnic. W swoich działaniach opierał się na feudałach i klasztorach, tocząc spory z biskupami. Od 1217 r. rozpoczął zabiegi o zdobycie Krakowa. Podczas zjazdu w Gąsawie został ciężko ranny. Późniejsze działania Henryka dotyczyły prób orężnego podporządkowania ziemi krakowskiej i Wielkopolski, a następnie uzyskania dla nich aprobaty papieża i cesarstwa<sup>215</sup>. Na szkicu księżę Henryk został namalowany z długą ciemną brodą sięgającą pasa (nosił także tonsurę mniszą), ubrany w złoty płaszcz i czerwoną mitrę książęcą. Lewą dłoń podniósł do góry, jakby apelując o pokój.

W lewej dolnej części obrazu namalowany został księżę wielkopolski **Władysław III Laskonogi** (1161/66-1231), syn Mieszka Starego i Eudoksjii. Sprawował także władzę w Krakowie – po śmierci ojca, i później po zamordowaniu Leszka Białego w Gąsawie. Bronił prerogatyw władzy książęcej, czym narażał się na opór możnowładców i biskupów. Prowadził walki o Wielkopolskę z Henrykiem Brodatym, swoim bratankiem Władysławem Odonicem, książętami pomorskimi. W 1228 r. wydał przywilej w Cieni na rzecz rycerstwa i Kościoła w księstwie krakowskim, godząc się na ograniczenie swej książęcej władzy. Zmarł na Śląsku, pokonany przez Odonica, który zbrojnie przejął Wielkopolskę<sup>216</sup>. Prawdopodobnie jednak Laskonogi nie był obecny na wiecu w Gąsawie, a reprezentowali go abp Wincenty z bpem poznańskim Pawłem. Jego obecność w szkicu była najwyraźniej malarzowi potrzebna, aby oddać relacje polityczne i układy łączące Leszka Białego z księciem wielkopolskim, który obejmie władzę w Krakowie po jego śmierci.

Tuż przy prawicy Leszka Białego, odwrócony do księcia bokiem, zasiada arcybiskup gnieźnieński **Wincenty z Niałka** (zm. 1232), kanclerz księcia Władysława Laskonogiego, którego reprezentował na wiecu (Laskonogi był prawdopodobnie nieobecny). Pochodził z rodu Jeleniów-Niałków. Był człowiekiem zamożnym, wykształconym, miał żonę i synów. Przed rokiem 1210 r. rozpoczął współpracę z Laskonogim i wraz z nim został wyklęty przez ówczesnego abpa gnieźnieńskiego Henryka Kietlicza. Mimo to Wincenty otrzymał kolejne godności – w 1213 r. kanonika gnieźnieńskiego, później poznańskiego, a w 1220 r. został następcą Kietlicza. Jako abp gnieźnieński wyhamował nieco reformę zapoczątkowaną przez poprzednika, zwołał synod biskupów (1226), pośredniczył między zwaśnionymi książętami. Na szkicu Matejki widoczny jest częściowo ubiór abpa Wincentego, w szczególności

---

<sup>215</sup> K. Maleczyński, *Henryk I Brodaty*, w: *PSB*, t. IX, s. 401-404.

<sup>216</sup> B. Zientara, *Władysław Laskonogi*, s. 147-154.

**infuła**<sup>217</sup>. Za abpem Wincentym stoi pochylony mężczyzna, który wydaje się szeptem przekazywać abpowi jakieś informacje – **tonsura** świadczy o tym, że jest to duchowny. Trzyma w ręku pastorał należący do abpa.

Wg źródeł książę Laskonogi miał być reprezentowany na zjeździe w Gąsawie przez abpa Wincentego i bpa poznańskiego Pawła, nie wymienia go jednak M. Gorzkowski ani interpretatorzy szkicu. **Paweł** (Paweł II/ Paweł Grzymała; zm. 1242) godność biskupa poznańskiego otrzymał w 1211 r., wyboru dokonała poznańska kapituła. Uczestniczył w życiu politycznym, pełniąc rolę pośrednika między Henrykiem Brodatym a Władysławem Laskonogim, między Henrykiem Brodatym a Odonicem, a także reprezentanta Laskonogiego w Gąsawie. Brał udział w wiecu, na którym Laskonogi wydał przywilej w Cieni (1228). Od Władysława Odonica uzyskał liczne nadania dla poznańskiego kościoła.

W prawej części kompozycji wyróżnia się postać księcia Konrada Mazowieckiego, który pochylony w stronę Leszka Białego, wspiera dłonie na kolanach. **Konrad Mazowiecki** (ok. 1187-1247), książę mazowiecki i kujawski, krakowski, sieradzki i łęczycki, był synem Kazimierza Sprawiedliwego i Heleny, bratem Leszka Białego. Po śmierci ojca i Mieszka Starego Konrad objął władzę na Mazowszu i Kujawach. Uparcie dążył do zdobycia władzy w Krakowie, walcząc m.in. z Władysławem Laskonogim, Henrykiem Brodatym, Bolesławem Wstydlwym. Nie zawahał się uwięzić Grzymisławy z synem, próbując zachować zwierzchność nad ziemią sandomierską. Obwiniany za sprowadzenie Krzyżaków do Polski (1226) i nadanie im ziemi chełmińskiej w zamian za walkę z pogańskimi Prusami<sup>218</sup>. Na obrazie Konrad ubrany jest w ciemny płaszcz. Obok niego niezidentyfikowana postać – mężczyzna w fioletowej szacie. Z tyłu za Konradem stoi zakonnik krzyżacki w **białym płaszczu z czarnym krzyżem** na plecach (zakony rycerskie miały ujednolicony ubiór), który szepce coś do ucha mężczyźnie ubranemu w czerwony płaszcz. Jego obecność i zachowanie mają świadczyć o przyszłych problemach Polski z Zakonem Krzyżackim.

W prawej części szkicu stoi w groźnej pozie książę pomorski **Świętopelk zwany Wielkim** (1190/1200-1266), syn Mściwoja I. Jego uważa się za organizatora gąsawskiego zamachu na Leszka Białego. Po śmierci Leszka stał się samodzielnym władcą Pomorza Gdańskiego, walcząc o zdobycze terytorialne (np. księstwo słupsko-sławieńskie, 1238) i rozwój handlu morskiego. Na szkicu przedstawiony jako wysoki, silny mężczyzna, w **zbroi** i z **tarczą**, który wyciągniętą pięścią grozi Leszkowi Białemu.

---

<sup>217</sup> Najstarsze infuły miały niższe gabaryty, od początku posiadały *fanones* – zwieszające się na barki wstęgi. W skarbcu wawelskiej katedry znajduje się egzemplarz infuły pochodzącej z połowy XIII w. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 201.

<sup>218</sup> J. Mitkowski, *Konrad*, w: *PSB*, t. XIII, s. 584-586.

M. Gorzkowski wśród bohaterów obrazu wymienił również Władysława Odonica, najprawdopodobniej współorganizatora zamachu w Gąsawie, jednak jego obecności nie potwierdzają źródła historyczne – podobnie jak w przypadku Świętopełka. Należy jednak krótko wspomnieć, że **Władysław Odonic** (ok. 1190-1239), syn Odon, był księciem kaliskim (1194 i w l. 1207-17), kaliskim i poznańskim (od 1227), wielkopolskim (1229). Walki o władzę w Wielkopolsce toczył od r. 1206, m.in. w księciem Władysławem Laskonogim. Był ojcem Przemysła I i Bolesława Pobożnego.

Na obrazie przedstawionych jest jeszcze kilku mężczyzn, są to już jednak postaci drugoplanowe, potraktowane bardziej szkicowo i trudne do jednoznacznej identyfikacji. M. Gorzkowski wspomina o radzie świeckiej, czyli o **radzie książęcej** Leszka Białego, natomiast źródła historyczne mówią o obecności **biskupów polskich** na wiecu w Gąsawie (w r. 1227 godność tę piastowali m.in. Iwo Odrowąż, bp krakowski w l. 1218-29; Wawrzyniec, bp wrocławski w l. 1207-32; Michał Godziemba, bp wrocławski w l. 1222-52).

Pośrodku kompozycji na posadzce leży **dokument z pieczęciami**, nawiązujący do dotychczasowych układów i porozumień zawieranych między książętami dzielnicowymi (tu za W. Maislem można dodać, że pieczęcie tych książąt w okresie rozbitcia dzielnicowego posiadały walor pieczęci autentycznych – o pełnej mocy uwierzytelniającej<sup>219</sup>). Leszek Biały (do którego przyłączył się w przerażeniu syn Bolesław) zasiada w centrum zgromadzenia na **prowizorycznym tronie** nakrytym czerwonym sukniem – zapewne malarz w ten sposób chciał podkreślić, że Leszek Biały był uznawany za księcia mającego władzę zwierzchnią nad całą Polską.

Przedstawiciele władzy świeckiej i kościelnej ukazani na obrazie dysponują stosownymi insygniami. Leszek Biały i Henryk Brodaty mają na głowie czerwone **mitry książęce**. Wyraźniej widoczna jest mitra księcia Henryka, w kształcie czterodzielnej czapki z czerwonego aksamitu, zdobionej złotem na obręczy. Czapka taka zwykle była obszyta gronostajowym futrem, tak zdaje się przedstawiać mitra Leszka Białego. Odpowiada to informacji, że książęta w Polsce posługiwali się w uroczystych sytuacjach nakryciami głowy, takimi jak: diademy, kołpaki, mitry książęce i korony hełmowe.

Dwa kolejne insygnia oznaczają władzę kościelną i należą do arcybiskupa Wincentego. Są to: paliusz (widoczny jest jedynie jego zarys) i pastorał (trzymany przez duchownego towarzyszącego abpowi). **Paliusz** „to wstęga z wełny z sześcioma krzyżami wykonanymi z czarnego jedwabiu (do XIII w. z czerwonej purpury), wkładana na ornat i

---

<sup>219</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 286.

umocowana na nim trzema szpilkami ze złota lub drogich kamieni”<sup>220</sup>. Paliusz przysługuje papieżowi i arcybiskupom – metropolitom (którzy składają o niego prośbę do biskupa Rzymu). Jest oznaką władzy, jaka przysługuje metropolicie w jego metropolii – nie może go używać poza jej granicami. Noszony jest na ornacie podczas celebrowania mszy świętej i wykonywania innych czynności liturgicznych<sup>221</sup>. **Pastorał** to laska oznaczająca urząd posługi pasterskiej biskupów i opatów. Biskupów otrzymuje go podczas święceń, posługuje się nim na swoim terytorium, a poza nim – tylko za zgodą biskupa miejsca. Składa się z części zakrzywionej i prostej, mającej symbolikę biblijną<sup>222</sup>.

Ponad tronem, na którym zasiada Leszek Biały, zawieszona jest tarcza, a niej wyobrażony znak **orła** z głową zwróconą w lewo. Heraldyczny orzeł był popularny w okresie rozbitcia dzielnicowego, posługiwali się nim książęta z dynastii Piastów, zwłaszcza w Małopolsce, Wielkopolsce i na Śląsku. Pierwsze pieczęcie Leszka Białego wyobrażały wspiętego lwa i półorła. Matejko umieścił na tarczy znak orła, chcąc podkreślić piastowskie pochodzenie księcia i jednocześnie wskazać na próbę porozumienia książąt. Bowiem ten piastowski orzeł (dodatkowo przybrany koroną) stanie się wkrótce wyrazem prób zjednoczenia polskich ziem i pragnienia kolejnych książąt – odbudowy polskiego królestwa.

Miejscem zjazdu zwołanego przez Leszka Białego była Gąsawa koło Żnina, o której pierwsza wzmianka źródłowa pochodzi z 1136 r. (bulla papieża Innocentego II). Matejko akcję swojego dzieła umieścił we wnętrzu budynku. Wiece w XIII stuleciu, w których uczestniczyli książęta, ich urzędnicy i możnowładcy, odbywały się zwykle **w zamku albo w kościele** (wcześniejsze, publiczne wiece odbywały się zwykle na polu, pod gołym niebem, gdyż uczestniczyć w nich mogło więcej osób)<sup>223</sup>. W Gąsawie znajdowały się ruiny gotyckiego zamku i XVII-wieczny drewniany kościół, stąd może pewne inspiracje dla malarza).

Choć *Sejm w Gąsawie* nie doczekał się finalnej, wykończonej wersji, i pozostaje jedynie szkicowym ujęciem pomysłu Matejki, można w nim dostrzec idee przyświecające artyście i zarys jego historiozofii. Widoczna jest tu (charakterystyczna dla późniejszych wielkich dzieł) próba ujęcia kilku wydarzeń i wątków w jednym obrazie za pomocą wprowadzenia na scenę odpowiednich bohaterów i obiektów. Dlatego m.in. w szkicu pojawia się postać księcia Bolesława jako młodzieńca, gdy tymczasem w roku 1227 był zaledwie półtorarocznym dzieckiem. Swoją wymowę i znaczenie mają także namalowane rekwizyty –

---

<sup>220</sup> B. Nadolski (oprac.), *Leksykon liturgii*, s. 213.

<sup>221</sup> Tamże, s. 213-215.

<sup>222</sup> Tamże, s. 219-221.

<sup>223</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 48.

sprzęty, ubiory i insygnia. Postawa, gesty i mimika poszczególnych osób ułatwiają natomiast ocenę postaci i wydarzeń.

**11) *Władysław Biały w Dijon*, 1867, tektura, 47,5 x 38 cm**

– ***Władysław Biały w Dijon*, szkic do powyższego obrazu, 1865**

W zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (nr inw. 3283-910 I) znajduje się obraz Jana Matejki pt. *Władysław Biały w Dijon* pochodzący z 1867 r. Namalowany został farbą olejną na tekturze o wymiarach 47,5 x 38 cm. Spotkać się można także z innymi



tytułami dzieła: *Władysław Biały książę gniewkowski*; *Władysław Piast książę gniewkowski*; *Władysław Piast książę gniewkowski Benedyktynem w Dijon odbiera wezwanie na tron polski*; *Władysław Biały w więzieniu w Dijon* (?). Prosta kompozycja przedstawia księcia gniewkowskiego Władysława Białego w habicie zakonu benedyktynów wraz z posłem, który przyniósł Władysławowi wezwanie na tron polski<sup>224</sup>.

**Il. 18 Jan Matejko, *Władysław Biały w Dijon*, 1867, w zbiorach Muzeum UJ w Krakowie, fot. Janusz Kozina**

Władysław Biały (1320/30-1388) to ostatni książę z kujawskiej linii Piastów. Przez część historyków traktowany był jako spadkobierca Kazimierza Wielkiego. Krótkie spojrzenie na rodowód Władysława Białego pozwala wyjaśnić to stanowisko. Linia Piastów kujawskich sięgała Kazimierza I, syna Konrada Mazowieckiego. Synami Kazimierza I byli m.in. Siemomysł (Ziemomysł) i Władysław Łokietek (ojciec Kazimierza Wielkiego). Z kolei

<sup>224</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 115.

Synem Siemomysła, księcia inowrocławskiego, był Kazimierz III, książę gniewkowski – ojciec Władysława Białego.

Po śmierci Kazimierza Wielkiego rządy w Polsce objął Ludwik Węgierski. Król Ludwik po koronacji szybko opuścił Polskę, ustanawiając regentką swoją matkę Elżbietę Łokietkównę, która sprawowała faktyczne rządy w Polsce i decydowała o obsadzeniu wielu stanowisk w państwie. Panowanie Andegawenów nie spodobało się możnowładcom wielkopolskim. Opozycja wielkopolska rozpoczęła starania zmierzające w kierunku pozbawienia tronu Ludwika Węgierskiego i obrania innego króla. Spośród zaproponowanych kandydatów zdecydowano się wysłać poselstwo do Władysława Białego jako księcia z rodu Piastów, który jednak w tym czasie przebywał w opactwie we Francji.

Władysław Biały opuścił Polskę już ok. 1364 r., sprzedawszy księstwo gniewkowskie Kazimierzowi III Wielkiemu. W 1366 r. wstąpił do zakonu cystersów w Citeaux, rok później zmienił klasztor – został benedyktynem w Dijon. Po wizycie posła z propozycją objęcia polskiego tronu Władysław Biały udał się do papieża Grzegorza XI z prośbą o zwolnienie od złożonych ślubów. Wobec odmowy papieża udał się do króla Ludwika, wnosząc o możliwość objęcia w ponowne władanie księstwa gniewkowskiego. Ponowna wizyta u papieża nie przyniosła Władysławowi oczekiwanych rezultatów.

W 1373 r. Władysław Biały podjął zbrojną próbę zdobycia Kujaw i Wielkopolski, zajmując terytoria prawie bez walki. Wobec reakcji królewskiej i braku poparcia ze strony Wielkopolan wycofał się z granic Polski. W 1375 r. książę Władysław jeszcze raz spróbował sięgnąć po polską koronę. Zajął wówczas Gniewków i Złotoryję, lecz w 1376 r. poddał się, pokonany przez wojska królewskie – sprzedał księstwo gniewkowskie królowi Ludwikowi i objął w zarząd opactwo benedyktyńskie na Węgrzech. Później przeniósł się do klasztoru w Dijon, a ok. 1383 r. uzyskał zwolnienie ze ślubów zakonnych, prawdopodobnie do Polski już nie wrócił.

Matejko w 1867 r. w swojej kompozycji uwiecznił tę chwilę, gdy Władysław Biały przyjął w klasztorze w Dijon posła przynoszącego mu w imieniu Wielkopolan wezwanie do objęcia tronu polskiego. Dwa lata wcześniej powstał szkic do powyższego obrazu (*Władysław Biały w Dijon*, 1865), który Matejko podarował Piotrowi Dobrzańskiemu w 1866 r. w Krakowie. Wzorem dla postaci księcia był – wg K. Sroczyńskiej – wizerunek Władysława Białego z płyty grobowej znajdującej się w opactwie benedyktynów w Dijon, znany malarzowi z przedruków w polskich czasopismach, a wystrój celi wzorowany był na alkierzu baszty z zamku w Dębnie (podobieństwo do zachowanych w DJM rysunków). Autorka wskazuje nadto, że Matejko namalował tę kompozycję w roku 1867, czyli w 500-lecie

złożenia ślubów zakonnych przez księcia Władysława Białego. Taką motywację malarza potwierdzać ma data wyryta na filarze pomiędzy oknami<sup>225</sup> (gwoli ścisłości należy dodać, że data 1367 odnosi się do przyjęcia habitu w klasztorze benedyktyńskim w Dijon, a pierwsze śluby złożył Władysław w 1366 r. w opactwie cystersów).

Obraz nie był wystawiony dla szerszej społeczności, trudno zatem ocenić jego przyjęcie przez ówczesnych. Od roku 1868 *Władysław Biały w Dijon* znajdował się w zbiorach Pusłowskich w Krakowie. W 1953 r. Franciszek Ksawery Pusłowski przekazał swój pałac z częścią zbiorów sztuki na rzecz Uniwersytetu Jagiellońskiego. Po jego śmierci Muzeum UJ przejęło inne obiekty z kolekcji Pusłowskich, w tym obraz Matejki (zatem należy on do Muzeum od roku 1968 r)<sup>226</sup>.

Obraz *Władysław Biały w Dijon* dotyka problemu wielkopolskiej opozycji, której przedstawiciele sprzeciwiali się panowaniu Andegawenów w Polsce, za swoich pretendentów do tronu przyjmując Kaźka Słupskiego i Władysława Białego, a po objęciu rządów przez Ludwika Węgierskiego dążyli do ich obalenia. Problem ten sięga następstwa tronu po śmierci Kazimierza Wielkiego, który nie doczekał męskiego potomka. Traktat budziński (1355) i układ krakowski (1364) wyłączyły z dziedziczenia córki Ludwika, król Kazimierz Wielki obawiał się jednak przejęcia królestwa polskiego przez dynastię Andegawenów. Stąd w swoim testamencie uwzględnił także swojego wnuka Kaźka, księcia słupskiego. Gdy król Kazimierz zmarł w 1370 r., w ciągu dwóch dni po jego śmierci Ludwik przybył do Krakowa, wyprawił mu pogrzeb i przyjął polską koronę. Ceremonia odbyła się w Krakowie, aczkolwiek Ludwik Węgierski nie dopełnił zobowiązań ceremonialnych w Gnieźnie (miał złożyć insygnia koronacyjne w katedrze).

Wkrótce król Ludwik opuścił Kraków, zabierając ze sobą monarsze insygnia, regentką została jego matka Elżbieta. Ludwik zabezpieczył się nadto przed księciem słupskim Kaźkiem i ewentualną próbą przejęcia przez niego tronu – sędownie odebrano mu prawa do ziem, które zapisał mu w testamencie Kazimierz Wielki. Wtedy dla opozycji wielkopolskiej Władysław Biały z linii Piastów stał się osobą, która mogłaby przejąć tron po ewentualnej udanej próbie obalenia rządów Andegawenów. Poselstwo z taką propozycją możni wysłali do księcia gniewkowskiego przebywającego w klasztorze w Dijon.

Kompozycja obrazu jest bardzo prosta – przedstawia dwie postaci w klasztornej celi zakonu benedyktynów. W centrum dzieła znajduje się książę Władysław Biały, w prawej ręce trzymający opieczętowany dokument, głęboko zamyślony nad tym, co teraz ma uczynić. Przy

---

<sup>225</sup> Tamże, nr kat. 115-116.

<sup>226</sup> Tamże, nr kat. 115.

wejściu do celi, ukryty nieco w głębi kompozycji, stoi rycerz – poseł wysłany przez możnowładców wielkopolskich, który przywiózł Władysławowi wezwanie do objęcia polskiego tronu oraz miecz mający obudzić w nim pragnienie walki i przejęcia władzy w królestwie. We wnętrzu budynku rozmieszczone są obiekty mające swoją symboliczną wymowę dopełnić treści dzieła.

Książę gniewkowski **Władysław Biały** (1320/30-1388), syn Kazimierza III (księcia inowrocławskiego i gniewkowskiego) był ostatnim przedstawicielem kujawskiej linii Piastów. Po śmierci żony Elżbiety Strzeleckiej i zatargu o lenno inowrocławskie sprzedał ok. 1364 r. księstwo gniewkowskie królowi Kazimierzowi. Wyruszył za granicę, a po kilku latach wojaży wstąpił do zakonu cystersów, rok później zmieniając zakon na benedyktyński. Po śmierci Kazimierza Wielkiego w 1370 r. opozycja wielkopolska wezwała księcia Władysława – przebywającego wówczas w klasztorze w Dijon – do objęcia tronu polskiego. Władysław Biały nie otrzymał od papieża zwolnienia od złożonych ślubów zakonnych. W 1373 r. podjął jednak pierwszą próbę opanowania Wielkopolski i Kujaw, która odbyła się prawie bez walki. W latach 1375-76 książę ponownie zajął księstwo gniewkowskie, zdobył twierdzę w Złotorzy, poddał się jednak w obliczu rosnącej liczby wojsk króla Ludwika Węgierskiego. Sprzedał wówczas swoje księstwo królowi Ludwikowi i objął opactwo na Węgrzech, ok. 1380 r. powrócił do Francji i osiadł w klasztorze w Dijon.

Na obrazie Władysław Biały przedstawiony został jako zakonnik z długimi włosami i brodą, w **czarnym habitie zakonnym**, zgodnie z regułą zakonną benedyktynów (w 1279 r. na mocy postanowień synodu legackiego członkowie danego zgromadzenia mieli nakazane noszenie habitów o tym samym kolorze i kroju, początkowo była to barwa biała, szara bądź czarna<sup>227</sup>). Jego postawa – siedzący na ławie, z półprzymkniętymi oczami, lewą dłonią wspartą na kolanie – wyraża głębokie zastanowienie. Nieznany z imienia **poseł**, który dostarczył Władysławowi Białemu wezwanie wielkopolskich możnowładców, z nadzieją spogląda na mnicha i podaje mu rycerski miecz. Ubrany jest w zbroję i płaszcz podróżny.

Władysław Biały w prawej dłoni trzyma pismo z **pieczęciami** – znakami uwierzytelnienia. Zgodnie z jednym z tytułów dzieła jest to wezwanie na tron polski, propozycja wsparcia wysunięta przez możnowładców-opozycjonistów z Wielkopolski. Wzrok przyciągają dwie **tarcze herbowe**, wykonane z kamienia, zawieszane na filarach. Po lewej stronie na tarczy wyryty jest znak IHS (chrystogram). Na tarczy po prawej stronie trzy lilie francuskie (w herbie Francji umieszczane były od czasów Ludwika IX Świętego, znak ten

---

<sup>227</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 203.

przejęły również liczne francuskie rody, miasta i prowincje<sup>228</sup>). Stanowią one wskazówkę dla widza obrazu, określającą miejsce akcji – klasztor Dijon we Francji.

Na filarze po prawej stronie, pomiędzy oknami, widnieje napis odnoszący się do złożenia ślubów zakonnych przez księcia Władysława w zakonie benedyktynów: *Wladislaws Albus heri Dux Poloniae hodie Frater Ord. Benedic. orat Memento Mori A DNI 1367*. Jaskółka na ramie okna ma symbolizować przyszłą decyzję księcia i jego powrót do Polski. Różaniec porzucony na ławie i księgi pod stopą mnicha oznaczają rychłą rezygnację z życia zakonnego. Natomiast **miecz** przyniesiony przez posła miał wzbudzić w księciu Władysławie tęsknotę za dawnym rycerskim życiem. Jednocześnie miecz ten symbolizuje zbrojne próby przejęcia władzy w Polsce przez Władysława Białego.

Miejscem akcji jest cela zakonna w **klasztorze benedyktynów w Dijon**. Budynki klasztorne i kościół wzniesione w tym miejscu noszą wezwanie św. Benignusa. Kult tego świętego męczennika rozwinął się w VI w. w miejscu złożenia jego doczesnych szczątków. W 871 r. założono tu klasztor, a jego zakonnicy przyjęli regułę św. Benedykta. W krypcie katedry znajduje się grobowiec księcia Władysława Białego. Obraz Matejki przedstawia prostą celę zakonną z oknami, za którymi rozpościera się krajobraz. Kilka obiektów umieszczonych w sali ma wskazywać na sakralne przeznaczenie miejsca (np. kropielnica, znak krzyża).

Prosta kompozycja dzięki umiejętnie zastosowanym zabiegom artystycznym (jak np. mimika i postawa głównego bohatera, symbolika przedmiotów) zawiera w sobie wiele treści. *Władysław Biały w Dijon* odwołuje się do konkretnych wydarzeń związanych ze śmiercią Kazimierza Wielkiego, przejściem tronu polskiego przez Ludwika Węgierskiego i opozycją możnowładców z Wielkopolski. Poprzez symbole i obiekty malarz nawiązuje także do przyszłych zdarzeń, narracja obrazu nie jest jednak rozbudowana, jak to ma miejsce w wielkich dziełach historycznych Matejki, i nie ukazuje w pełni procesu: geneza – zdarzenie – skutki.

Warto nadmienić, iż w opinii J. Szujskiego książę Władysław Biały nie posiadał umiejętności potrzebnych do przejęcia władzy, a jego działania bliższe były średniowiecznym awanturnikom, stąd też brały się jego niepowodzenia. Matejko nie zawarł w swej kompozycji jawnej oceny decyzji księcia Władysława. Nastrój dzieła, postawa bohaterów, ich gesty itd. mogą jednak sugerować kierunek interpretacji. Władysław Biały nie osiągnął swojego celu, nie spełnił też oczekiwań wielkopolskiej opozycji.

---

<sup>228</sup> K. Sroczyńska wymienia je jako lilie andegaweńskie. – Por. K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 115.

## 12) *Wyrok na Matejkę*, 1867, tektura, 56 x 45 cm

*Wyrok na Matejkę* był reakcją Jana Matejki na krytykę *Rejtana*. Inne tytuły dzieła to: *Sąd na Matejkę*; *Wyrok śmierci*; *Wyrok w Krakowie*; *Matejko pod pręgierzem*; *Czytanie wyroku śmierci obwinionemu artyście*; *Ogłoszenie wyroku śmierci przez rajcę krakowskiego*. *Czytanie wyroku*. Obraz namalowany został w 1867 r., farbą olejną na tekturze o wymiarach 56 x 45 cm [w ramie: 72 x 64 x 8 cm]. W tymże roku został zakupiony przez Feliksa Gebethnera z Warszawy, a przez kolejnego właściciela Stanisława Łubieńskiego w roku 1930 został подарowany do Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1944 r. został wywieziony z Warszawy przez Niemców, po wojnie rewindykowany, obecnie znajduje się w zbiorach MNW (nr inw. MP 2553). Tematem dzieła jest wydanie wyroku i wykonanie orzeczonej kary śmierci na artyście, wkomponowane w średniowieczną scenerię – Matejko przedstawił samego siebie w postaci skazańca przywiązanego do pręgierza oraz swoich krytyków w postaci dostojników ogłaszających wyrok<sup>229</sup>.



Il. 19 Jan Matejko, *Wyrok na Matejkę*, 1867, w zbiorach MNW, nr inw. MP 2553, fot. Piotr Ligier

Obraz powstał w 1867 r. na zamówienie Gebethnera z Warszawy (brata znanego artysty księgarza), zamawiający nie określił jednak treści dzieła, pozostawiając wybór tematu Matejce. Malarz, pod ostrzałem zarzutów i oskarżeń spowodowanych wystawą *Rejtana*, naszkicował siebie jako człowieka umęczonego, skazanego na udrukę, pragnąc najwyraźniej dać upust swojej goryczy, frustracji czy rozpacz (rysunkowe szkice znajdują

<sup>229</sup> Tamże, nr kat. 121; K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 18.

się w DJM i w rękach prywatnych właścicieli). Później jednak poczucie humoru i autoironii (o którym świadczą liczne zachowane rysunkowe karykatury) sprawiło, że na podstawie tych szkiców wymalował dla Gebethnera obraz ukazujący wizję wydarzeń rozgrywających się w średniowieczu na krakowskim rynku<sup>230</sup>. Dla artysty była to zarazem forma wyrazu zranionych uczuć, ambicji i poczucia niezrozumienia, w której dał upust emocjom, a którą kreatywność i talent przetworzyły w historyczną scenę z przeszłości.

*Wyrok na Matejkę* łączy w sobie dwa wydarzenia – ogłoszenie wyroku śmierci oraz wykonanie kary. Widoczny na obrazie dokument z datą 1867 roku wskazuje na identyfikację najważniejszego bohatera obrazu – samego malarza oraz na źródło dokonanego osądu – wystawienie *Rejtana* i krytyczne opinie i zarzuty kierowane pod adresem Matejki. Bohaterów i scenerię dzieła artysta namalował jednak w taki sposób, by przez kontekst umiejscowić wydarzenie w czasach średniowiecznych, aczkolwiek dostojnicy odpowiedzialni za wydanie i odczytanie wyroku noszą stroje późniejsze. Nadto ubiór ich charakterystyczny jest dla stanu szlacheckiego, nie mieszczańskiego – być może w ten sposób artysta zasygnalizował popełnione „przestępstwo”, wszak sam artysta wywodził się z mieszczaństwa, zaś głównymi bohaterami i krytykami *Rejtana* byli arystokraci. Głębsza analiza istotnych elementów obrazu wymaga jednak odrębnego spojrzenia na dwa wydarzenia rozłożone w czasie – ogłoszenia wyroku i wykonania egzekucji – i odczytania ich w tym kontekście.

Organizacja sądownictwa w średniowieczu ulegała przekształceniom wraz ze zmianami ustrojowymi państwa. W monarchii patrymonialnej funkcjonował sąd monarszy i sądy grodowe-kasztelańskie. Wykształcenie się stanów, immunitety nadawane feudałom przez władcę oraz lokacja miast na prawie chełmińskim lub średzkim spowodowały powstanie sądownictwa stanowego. Sądy miejskie pierwszej instancji to: sąd ławniczy (sprawowany przez wójta i ławników, do ok. XIV-XV w.), sąd rady miejskiej (burmistrz i zwykle od pięciu do dwunastu rajców, działał od połowy XIII w. w większych miastach), sąd radziecko-ławniczy, sądy cechowe, jednoosobowe sądy miejskie i sąd leński. Drugą instancję stanowiły m.in. sądy radzieckie względem sądów ławniczych czy utworzony w 1356 r. Sąd Najwyższy Prawa Niemieckiego na Zamku Krakowskim, a trzecią instancją był Komisariat Królewski Sąd Sześciu Miast. W monarchii stanowej utrwalił się podział na sąd królewski i odrębne sądownictwo dla każdego stanu, wówczas też wykształciły się dla stanu szlacheckiego poszczególne sądy: wiecowe, ziemskie, grodzkie i podkomorskie<sup>231</sup>. Przyjmując za słuszną interpretację K. Sroczyńskiej należałoby przyjąć, iż burmistrz i

<sup>230</sup> M. Szipowska, *Jan Matejko*, s. 180.

<sup>231</sup> S. Płaza, *Historia prawa*, cz. I, s. 401, 492-493, 503, 506-509, 534.

czterech rajców widocznych na krużgankach Sukiennic, którzy publicznie ogłaszają treść wyroku, to skład krakowskiego sądu rady miejskiej.

Poprzez dokument trzymany w dłoni przez mężczyznę umieszczonego w centrum kompozycji oraz postać skazańca z katem na drugim planie obrazu nawiązał Matejko do wydania wyroku śmierci. Kara śmierci, obok kar okaleczających, należała w średniowieczu do najistotniejszych kar publicznych. Wynikało to z teorii odstraszenia i popularności takiego systemu represji w miastach i wsiach lokowanych na prawie niemieckim. W prawie ziemskim rozpowszechniła się w czasie walki monarchów z feudalną anarchią. Karę śmierci orzekano jako zwykłą lub kwalifikowaną. Zwykłą wykonywano przez ścięcie bądź powieszenie, natomiast kwalifikowana oznaczała zastosowanie dodatkowych udręczeń skazańca (np. łamania kołem, spalenia na stosie). Karę ścięcia uznawano za rycerską, uprzywilejowaną, a orzekano ją m.in. za umyślne zabójstwo czy podpalenie, rabunek, fałszerstwa monetarne, kazirodstwo. Wykonywano ją za pomocą miecza bądź topora<sup>232</sup>.

*Wyrok na Matejkę* łączy dwa wydarzenia – ogłoszenia wyroku i wykonania kary. Miejscem rozgrywającej się akcji jest krakowski rynek – odczytanie sentencji następuje w krużgankach Sukiennic, a ścięcie skazańca na rynku. Na pierwszym planie widocznych jest pięciu dostojników (według K. Sroczyńskiej **burmistrz** oraz **miejscy rajcy**), z których jeden odczytuje wyrok z opieczetowanego dokumentu o treści: „Jan Matejko winien śmierci r.p. 1867”. W lewej części obrazu, na drugim planie rozgrywa się scena wykonania kary: skazaniec (czyli Jan Matejko) w tzw. śmiertelnej koszuli stoi pod pręgierzem, a obok niego kat w czerwonym stroju i z mieczem u boku<sup>233</sup>.

Mężczyźni widoczni na pierwszym planie obrazu zebrali się w krużgankach Sukiennic, aby obwieścić wydany na Jana Matejkę wyrok. Dostojnik, który trzyma w dłoni opieczetowany dokument identyfikowany był jako Stanisław Tarnowski bądź Władysław Łuszczkiewicz (wg K. Sroczyńskiej) albo jako Bolesławita, czyli Józef Ignacy Kraszewski (wg H. M. Słoczyńskiego)<sup>234</sup>. Hrabia **Stanisław Tarnowski** (1837-1917) herbu Leliwa był historykiem i krytykiem literackim, posłem na Sejm Krajowy, współtwórcą *Teki Stańczyka*, profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Znał Matejkę osobiście, artysta namalował jego portret, a Tarnowski napisał biografię malarza. **Władysław Łuszczkiewicz** (1828-1900) to historyk sztuki, profesor Szkoły Sztuk Pięknych (i nauczyciel Matejki), malarz. Prowadził

<sup>232</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 179-181.

<sup>233</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 121; K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 18.

<sup>234</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 121; H.M. Słoczyński, *Krytyczna interpretacja dzieł*, s. 223; K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 18. Biorąc pod uwagę skalę zarzutów kierowanych pod adresem Matejki oraz relacje malarza z S. Tarnowskim i swoim dawnym profesorem W. Łuszczkiewiczem bardziej prawdopodobne jest, że malarz ukazał tu J. I. Kraszewskiego.

wykłady m.in. z perspektywy, rysunków i historii powszechnej. Powołany został na dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie. Z Matejką łączyło go zamiłowanie do zabytków i historii, zwłaszcza rodzinnego miasta<sup>235</sup>. **Józef Ignacy Kraszewski** (1812-1887), znany historyk, powieściopisarz i poeta, był także zaangażowanym działaczem społecznym i publicystą, którego przekonania odbiegały od poglądów szkoły krakowskiej. Po wystawieniu *Rejtana* Kraszewski nie wahał się wypowiedzieć słów ostrej krytyki, oskarżając malarza o „policzkowanie trupa matki”.

Dostojnicy ogłaszający wyrok skazujący Matejkę przedstawieni są w strojach szlacheckich, nieadekwatnych do wizji wydarzenia przeniesionego w czasy średniowiecza. Ich ubiór wzorowany jest na polskim ubiorze męskim noszonym w XVI-XVIII w., składającym się z żupana i noszonego na nim kontusza. W całości widoczny jest ubiór mężczyzny trzymającego w dłoniach wyrok oraz stojącego obok bohatera z berłem, częściowo namalowane zostało czerwone okrycie rajcy w lewym dolnym rogu obrazu. **Żupan**, obcisły górą i od pasa w górę zapinany na dekoracyjne guzy (w stroju mężczyzny z berłem), miał kołnierzyk stójkę i zwężające się rękawy, a prawa poła stroju zachodziła na lewą. Wierzchni **kontusz** był długi, z szerokimi połami, odznaczał się wylotami – rozciętymi, odrzucanymi na plecy rękawami. Mężczyzna odczytujący wyrok ma na sobie czarny kontusz z takimi właśnie rozcinanymi rękawami, opasany misternie wykonanym pasem, a pod nim atłasowy czerwony żupan, malowany na podstawie żupana z kolekcji Matejki z lat 50. XIX w. (DJM, nr inw. IX-4286), który wzdłuż brzegów rękawów miał naszyte ozdobne guzy, a od pasa w górę zamiast guzów zapięcie na haftki<sup>236</sup>.

Na drugim planie widoczny jest **skazaniec (Jan Matejko)** pod pręgierzem, a obok niego **kat**. Skazaniec odziany jest w białą tzw. **śmiertelną koszulę**, natomiast kat ma na sobie czerwony strój charakterystyczny dla zawodu (jego częścią składową była czerwona **kukła**, czyli pelerynka z kapturem). Rolą kata było nie tylko wykonywanie kar śmierci i kar mitylacyjnych, lecz nadto powierzano mu przeprowadzanie tortur w trakcie procesu. Kat utrzymywany był zwykle w dużych miastach, a pomniejsze sądy szlacheckie czy wiejskie mogły korzystać z jego usług za odpowiednią opłatą. Chociaż miał status funkcjonariusza urzędowego, jednak pozbawiony był czci i jako taki wyłączony z miejskiej społeczności (z tego względu zlecano mu także inne hańbiące zadania), a syn kata jako objęty niesławą zwykle przejmował zawód ojca<sup>237</sup>.

<sup>235</sup> A. Bochnak, *Łuszczkiewicz Władysław*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 587-590.

<sup>236</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 328, 367, 371.

<sup>237</sup> S. Płaza, *Historia prawa*, cz. I, s. 401.

Mężczyzna umieszczony w centrum kompozycji trzyma w dłoni dokument – **wyrok** sądu, z którego odczytuje karę śmierci dla Jana Matejki – akt opatrzony jest dużą, wyraźną **pieczęcią**, czyli znakiem uwierzytelnienia. Wyróżniającym się obiektem na obrazie Matejki jest **pręgierz z kuną**, pod którym stoi skazany wraz z katem. Pręgierz stanowił urządzenie w kształcie drewnianego lub kamiennego słupa, przeznaczone do wykonywania kar hańbiących (na honorze) i cielesnych, zazwyczaj stosowane w prawie miejskim i wiejskim. Umieszczano go na rynku koło ratusza. Z czasem wyposażano go w urządzenia służące do przytwierdzenia skazańców, takie jak łańcuch na ręce i nogi oraz kuna (czyli łańcuch zakończony zakładanymi na szyję okowami). Pręgierze mogły być zwykłe (z drewna, cegły albo kamienia, czasem wzbogacone o posążek kata na głowicy kolumny), przyścienne (ściana budynku odgrywała wówczas rolę pręgierza) albo dwukondygnacyjne (na drugim poziomie znajdowała się klatka albo pomost z balustradą, gdzie umieszczano skazańca)<sup>238</sup>. Na obrazie Matejki widzimy pręgierz w postaci kamiennego słupa z przytwierdzoną doń kuną, który umiejscowiony jest na krakowskim rynku.

Kat w prawej dłoni trzyma miecz (niewyraźnie namalowany – drugi plan kompozycji potraktowany został bardziej szkicowo). **Miecz katowski**, podobnie jak topór, służył do wykonywania kary śmierci. Miecze katowskie od XVI w. zazwyczaj były oburęczne, o znacznej wadze, wykonane z najlepszej stali, często posiadały wygrawerowane rysunki lub sentencje na klindze (postać Iustitii, rysunki koła egzekucyjnego czy szubienicy, sentencje dotyczące kary śmierci i roli kata)<sup>239</sup>. Muzeum Historyczne m. Krakowa posiada w swych zbiorach miecz katowski.

W wyglądzie dostojnika (burmistrza) po prawej stronie obrazu wyróżnia się trzymane w dłoni berło i błyszczący pierścień na palcu. **Berło** było odznaką władzy i godności, pierwotnie stanowiło insygnium królewskie, z biegiem czasu stało się odznaką niższych urzędów świeckich – burmistrzów, cechmistrzów i sołtysów. W. Maisel wskazuje, że berła znajdowały się w posiadaniu burmistrzów Krakowa i Lwowa. Insygnium krakowskiego burmistrza (w zbiorach Muzeum Historycznego M. Krakowa) ma głowicę w kształcie królewskiej korony, ozdobioną inskrypcją wzywającą do sprawiedliwych sądów: *IVDICATE IVSTE F(ILII) H(OMINVM)*, podobną do berła rektorskiego, jakie akademii podarował Fryderyk Jagiellończyk. Wskazane muzeum przechowuje nadto złoty pierścień należący do krakowskiego burmistrza, pochodzący z 1532 r. (pierścienie sygnetowe pozwalały na

---

<sup>238</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 122-125, 318.

<sup>239</sup> Tamże, s. 179-181.

odciskanie pieczęci – znaków uwierzytelnienia, natomiast pozostałe pierścienie stanowiły atrybuty władzy)<sup>240</sup>.

Miejszem wydarzeń jest krakowski rynek – odczytanie sentencji wyroku skazującego następuje w **krużgankach Sukiennic**, w tle malarz ukazał widok na ulicę Bracką i zarysy otaczających rynek kamienic, natomiast ścięcie skazańca nastąpi na rynku pod pręgierzem. Warto dodać, że Kraków był siedzibą wielu sądów, działały tu m.in. sąd rady miejskiej czy sąd wyższy prawa niemieckiego. Ważniejsze sądy świeckie w dużych miastach zazwyczaj odbywały się w **ratuszu**, natomiast za ogłoszenia procesowe odpowiedzialni byli woźni sądowi, którzy publikowali je na rynkach miejskich (natomiast akty prawne zwykle najpierw ustnie ogłaszano na rogach rynku, a następnie ich odpisy zamieszczano na drzwiach krakowskich sukiennic)<sup>241</sup>.

Na drugim planie, na placu rynku pod pręgierzem, umieścił artysta swoją postać – skazańca – oraz stojącego obok kata z mieczem. Scena ta została potraktowana bardziej szkicowo niż odczytanie wyroku, gdzie malarz dołożył staranności w przedstawieniu typów charakterologicznych, strojów i insygniów postaci. Publiczne wykonywanie wyroków było wówczas powszechne, miało bowiem na celu odstraszenie społeczeństwa przed popełnianiem podobnych przestępstw. Istnieją przypuszczenia, że w Krakowie **miejsce straceń** w XV w. znajdowało się przy Wieży Sandomierskiej, a w wieku XVI – obok Wieży Senatorskiej lub Lubranki, poza murami wawelskiego zamku, a także za miastem na Błoniach. W kontekście matejkowskiego obrazu istotne wydają się odkrycia dotyczące Poznania i Sanoka, gdzie praktyką było wykonywanie kary ścięcia w różnych miejscach w zależności od rodzaju popełnionego przestępstwa – przy szubienicy dla przestępstw hańbiących, a przy pręgierzu koło ratusza dla niehańbiących<sup>242</sup>.

*Wyrok na Matejkę* jest obrazem, w którego powstanie artysta był zaangażowany emocjonalnie, stanowił poniekąd wyraz jego rozgoryczenia, poczucia niezrozumienia, zawodu, ale i autoironii (zachowane karykatury autorstwa Matejki przechowywane w DJM w Krakowie świadczą o jego dystansie wobec własnej osoby i poczuciu humoru). Malarz przeniósł akcję wydarzenia w przeszłość, w czasy średniowiecza. W tej swobodnie malowanej kompozycji nie zachował w pełni wierności historycznej – posłużył się wprawdzie rekwizytami i obiektami przywodzącymi na myśl elementy prawa karnego wieków średnich,

---

<sup>240</sup> J. Klepacka, *Zabytki cechowe*, s. 68; W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 234, 244.

<sup>241</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 86-88, 102.

<sup>242</sup> Tamże, s. 109-110.

lecz nie pozostał tej konwencji wierny, przedstawiając część swoich bohaterów w ubiorach późniejszych czasowo i nieadekwatnych do stanu społecznego.

**13) *Unia lubelska*, 1869, płótno, 298 x 512 cm**

- ***Unia lubelska*, szkic do powyższego obrazu, 1866, karton złożony z trzech części naklejonych na płótno, 59,5 x 95,5 cm**

W roku 1869 ukończona została *Unia lubelska*, na pamiątkę trzechsetnej rocznicy tego wydarzenia. Uznana została za dzieło najbardziej poprawne według standardów akademickich. Inne tytuły obrazu to: *Unia*; *Sejm Lubelski*; *Zygmunt August na sejmie w Lublinie*; *Zygmunt August w Lublinie 1569 r.*; *Przysięga w Lublinie*. Namalowana jest olejem na płótnie o wymiarach 298 x 512 cm. Obecnie stanowi własność MNW (nr inw. MP 4760), a znajduje się w MNL jako depozyt (nr dep. 457) i można ją oglądać na Zamku. W kompozycji Matejko przedstawił końcowe etapy sejmiku w Lublinie – wezwanie króla Zygmunta Augusta do podpisania unii łączącej Koronę i Litwę oraz chwilę jej zaprzysiężenia<sup>243</sup>.



Il. 20 Jan Matejko, *Unia Lubelska*, 1869, w zbiorach MNW, nr inw. MP 4760, fot. Teresa Żółtowska-Huszcza

W XVI stuleciu na ideę uregulowania na nowo sytuacji pomiędzy Koroną a Litwą złożyło się kilka czynników. Zmieniły się uwarunkowania zewnętrzne – Zakon Krzyżacki został pokonany, Polska zyskała Pomorze Gdańskie, a część Prus stała się polskim lennem.

<sup>243</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 31-34; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 123.

Nowym zagrożeniem dla Litwy stało się państwo moskiewskie. Zawarcie unii sprzyjały reformy przeprowadzone na Litwie obejmujące m.in. administracyjny podział kraju, zmiany prawne (statuty litewskie) i społeczne. Szlachta litewska w zacieśnieniu związku pomiędzy Koroną a Litwą widziała szansę na wzmocnienie swojej pozycji i uzyskanie przywilejów na równi ze szlachtą polską. Ta ostatnia zaś wśród postulatów wysuwanych w ramach tzw. ruchu egzekucyjnego opowiadała się za inkorporacją Litwy, domagając się zapewnienia prawa do dziedziczenia dóbr na Litwie. Zwolennikiem unii polsko-litewskiej stał się z czasem także król Zygmunt August.

W Lublinie od 10 stycznia 1569 r. toczyły się obrady sejmiku koronnego, równoległe nad kwestią nowej unii obradował sejm litewski. Litewscy magnaci sprzeciwiali się tej idei, gdyż to zagrażałoby ich pozycji w państwie. Natomiast polscy możnowładcy i reprezentanci ruchu egzekucyjnego (popierani przez Zygmunta Augusta) opowiadali się za ściślejszym zjednoczeniem obu państw. Biskup Filip Padniewski przedstawił projekt unii, który jednak nie zyskał aprobaty posłów litewskich – większość z nich opuściła miasto 1 marca. Polacy za zgodą części litewskich zwolenników unii wykorzystali tę chwilę, na następnych sesjach sejmiku przegłosowano włączenie do Polski kolejnych województw (podlaskiego, wołyńskiego, kijowskiego, braclawskiego). Na wieść o tym do Lublina powrócili litewscy magnaci: Ostafi Wołłowicz (marszałek nadworny litewski), Krzysztof Radziwiłł Piorun (krajczy wielki litewski), Jan Chodkiewicz (starosta żmudzki), Dominik Pac (kasztelan witebski) i Mikołaj Kiszka (wojewoda podlaski). Prace w sejmie wznowiono i 28 czerwca 1569 r. udało się osiągnąć porozumienie i uchwalono nowy akt unii polsko-litewskiej<sup>244</sup>.

Zaprzysiężenie unii miało miejsce 1 lipca 1569 r. na zamku w Lublinie, a prosto z zamku król udał się z intencją dziękczynną do kościoła dominikanów. Zygmunt August wydał 4 lipca specjalny dyplom – dokument potwierdzający zawarcie nowej unii polsko-litewskiej. Była to unia realna tworząca jedno państwo – Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Polska i Litwa miały wspólnego władcę, sejm, prawo, monetę, politykę zagraniczną i obronną, odrębne natomiast pozostawały: wojsko, urzędy centralne, języki urzędowe. Ważnym wydarzeniem był również hołd lenny złożony polsko-litewskiemu królowi 19 lipca 1569 r. przez księcia pruskiego Albrechta II Fryderyka Hohenzollerna (Jan Kochanowski zostawił o nim świadectwo w wierszu *Proporzec albo hołd pruski*)<sup>245</sup>.

Obraz *Unii lubelskiej* malowany był od końca 1867 r. do lipca 1869 r. Nad tym tematem Matejko rozmyślał od młodych lat. W katalogach i zbiorach MNW i DJM

<sup>244</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 108-109. Zob. także: P. Jusiak, *Wspólny sejm*, s. 47-66.

<sup>245</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 108-109.

zachowane są rysunki pojedynczych bohaterów oraz rysunkowe szkice grup i całej kompozycji. W roku 1866 malarz sporządził szkic olejny do Unii lubelskiej (pt. *Unia lubelska, 1 lipca r. 1569; Mały szkic do Unii lubelskiej; Szkic do Unii lubelskiej*) o wymiarach 59,5 x 95,5 cm, na kartonie składającym się z trzech części (które nakleił na płótno). Szkic ten stanowił początkowo własność rodziny artysty, później został sprzedany, pozostawał w rękach prywatnych właścicieli, a w czasie II wojny światowej zniszczony bądź wywieziony przez Niemców (z kolekcją Gustawa Wertheima). Różnice względem wersji ostatecznej obrazu były następujące: król zamiast krucyfiksu trzymał sztandar z Orłem Białym, brakowało niektórych postaci (ogólnie liczba bohaterów była mniejsza, choć zdarzyły się też osoby, których w wielkoformatowej wersji nie ma), ścianę za plecami Zygmunta Augusta tworzyły trzy arkadowe łuki. Szkic, podobnie jak dojrzała wersja dzieła, jest utrzymany w ciepłych barwach czerwieni, brązu i złota<sup>246</sup>.

*Unia lubelska* zaplanowana została przez artystę jako dzieło upamiętniające trzechsetną rocznicę zawarcia unii. Jednocześnie Matejko miał nadzieję, że kompozycja zwróci uwagę środowisk europejskich na sytuację polskiego i litewskiego narodu, niegdyś tworzącego wielkie i silne państwo<sup>247</sup>. Znamienne, że obraz ukończony został w rocznicę wydarzenia – w tym czasie Polacy w zaborze austriackim walczyli o utworzenie polskiego członu w tworzonej właśnie monarchii autro-węgierskiej. Ścierały się poglądy demokratów (opowiadających się za federacją Słowian w budowanej monarchii, proponujących demonstracje i radykalną opozycję jako środki do przeforsowania swoich dążeń) i konserwatystów (obawiających się utraty osiągniętej autonomii oraz interwencji Rosji w razie destabilizacji Austrii). Zaś Rusini przebywający w Galicji planowali zbojkotować uroczyste obchody unii, odgrążali się organizacją protestu. Romantyczny ideał słowiańskiego braterstwa w praktyce XIX-wiecznej Galicji był zagrożony. Według H. M. Słoczyńskiego Matejko chciał swoim dziełem zwrócić uwagę na ideę słowiańskiej jedności, a polityczne spory odnoszące się m.in. do kwestii obchodów lubelskiej unii wpłynęły na chłodną, wyważoną aurę obrazu, brak entuzjazmu wśród uczestników wydarzenia<sup>248</sup>.

Obraz *Unii lubelskiej* wystawiony został w Krakowie w czasie obchodów rocznicy wydarzenia. We Lwowie ekspozycja dzieła miała miejsce w 1869 r., Matejko ufundował wtedy stypendia dla Polaka i Rusina, uczniów krakowskiej SSP, a sam otrzymał od Rady Miejskiej m. Lwowa honorowe obywatelstwo – *Unię* przyjęto entuzjastycznie. Na Salonie

<sup>246</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 123, 124.

<sup>247</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 110-111; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 123.

<sup>248</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 32-33, 45.

Paryskim w 1870 r. malarz uzyskał krzyż kawalerski Legii Honorowej, a na Wystawie Powszechnej w 1878 r. – wielki honorowy złoty medal (za *Unię, Wacława Wilczka z Czeszowa i Zawieszenie dzwonu Zygmunta*). Został też powołany na członka Rafaelowskiej Akademii w Urbino. Podkreślić należy, że na Salonie w 1870 r. *Unia lubelska* spotkała się z przychylnymi opiniami krytyków – doceniono czytelną kompozycję i treść, ekspresję i rozmach dzieła, negatywne uwagi odnosiły się do kolorytu, nadmiernego dramatyzmu, zbyt licznych detali. Przez kilka lat *Unia* przechowywana była w Hotelu Lambert, wysyłana na wystawy (m.in. w Pradze, Londynie, Wiedniu, Lwowie). Ostatecznie zakupiona została w 1877 r. ze składek narodu i wysłana do Wydziału Krajowego we Lwowie. W czasie wojny wywieziona do Wiśnicza i na Dolny Śląsk, odnaleziono ją w 1945 r. i przekazano do MNW. Obecnie jako depozyt wystawiona jest na Zamku w Lublinie<sup>249</sup>.

W swojej kompozycji Matejko przedstawił moment zaprzysiężenia uchwalonego aktu, czyli zdarzenia z 1 lipca 1569 r. Zgromadzone na sali postaci oraz liczne obiekty i rekwizyty tworzą całość, w której malarz wyraził swą historiozoficzną wizję wydarzenia. Na scenę wprowadzone zostały osoby, które rzeczywiście uczestniczyły w zawarciu unii, jak również te, które w Lublinie były nieobecne czy nawet już nie żyły w chwili podpisania aktu, gdyż kryterium doboru postaci wynikało z ich związku z wydarzeniem (np. ukazani są zwolennicy i przeciwnicy unii). Przedstawiona kompozycja miała pokazywać także genezę i skutki wydarzenia, czemu służyły różne środki malarskiego przekazu – począwszy od wyboru uczestników aktu przez zastosowane obiekty i przedmioty, a skończywszy na wymowie dzieła, jego nastroju, barwach, przekazie moralnym.

Obraz został skomponowany w ten sposób, że łączy trzy grupy bohaterów – grupę środkową oraz postaci po lewej i prawej stronie tronu królewskiego. W centrum dzieła namalowani są: król Zygmunt August z krucyfiksem, kasztelan Marcin Zborowski składający przysięgę z ręką na Ewangelię trzymanej przez biskupa Filipa Padniewskiego, prymas Jakub Uchański. W lewej części kompozycji na pierwszym planie znaleźli się biskup wileński Walerian Protasewicz zsuwający się z fotela i podtrzymujący go Jan Łaski; na drugim planie: Jan Firlej z Dąbrowicy z laską marszałkowską, arcybiskup Stanisław Hozjusz, wojewoda poznański Łukasz Górka i książę Konstanty Wasyl Ostrogski z synem Januszem; na dalszym planie kolejno: Stanisław Tarnowski, Marcin Kromer i Andrzej Tęczyński (w ławie), ponad nimi grupa osób z księciem Albrechtem Fryderykiem Hohenzollernem, a na prawo od nich – Olbracht Łaski, Piotr Myszkowski i Walenty Dembiński. Na prawo od tronu królewskiego

---

<sup>249</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 110-111; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 31-34; H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 33-34; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 123.

znajdują się: Jan Herburt z Fulsztyna, Stanisław Sędziwój Czarnkowski, Rafał Leszczyński, Michał Wiśniowiecki i Roman Sanguszko (za grupą środkową) oraz Ostafi Wołłowicz (wsparty ręką o ławę); grupa kobiet i dzieci siedzących w ławach (wśród nich: Anna Jagiellonka, Beata Kościelecka, panna Tęczyńska, Zofia Szydłowiecka, Agnieszka Firlejowa i panna Herburtówna); Andrzej Frycz Modrzewski prowadzący za rękę chłopca; Michał Radziwiłł „Rudy” i Mikołaj Mielecki (klęczący na prawo od kasztelana Zborowskiego); za ich plecami – Jan Chodkiewicz i Jan Kostka; kompozycję dopełnia postać młodego chłopca – pazia (w prawym dolnym rogu obrazu).

Przechodząc do bardziej szczegółowego opisu poszczególnych bohaterów dzieła, warto podkreślić, że artysta dołożył starań, aby – wykorzystując środki malarskiego wyrazu, wypracowany warsztat i swoje indywidualne umiejętności – stworzyć taką wizję szlacheckiej Rzeczypospolitej, która odda ówczesne nastroje (więcej tu powagi niż entuzjazmu), potęgę zjednoczonego państwa polsko-litewskiego, charakterystykę XVI-wiecznego społeczeństwa, słowem – odzwierciedli i uwiarygodni przedstawianą epokę. W szczególności w tym celu Matejko posłużył się odpowiednim doбором ubiorów, starając się wiernie ukazać renesansowe stroje bohaterów, zaznaczając ich stanową odrębność (stroje króla, szlachty, duchownych, chłopca).

Centralną postacią kompozycji jest król **Zygmunt II August** (1520-1572), ostatni przedstawiciel męskiej linii dynastii Jagiellonów na tronie polskim. Był synem Zygmunta I Starego i Bony Sforza, znany z zawartego potajemnie małżeństwa z Barbarą Radziwiłłówną (wcześniej żonaty z Elżbietą Austriaczką, później z Katarzyną Austriaczką), słynnej kolekcji arrasów i bezcennej biblioteki. Koronowany w 1530 r. za życia Zygmunta Starego, panowanie rozpoczął w roku 1548. Początkowo kontynuował politykę ojca, był przeciwnikiem unii, niechętny postulatowi ruchu egzekucyjnego. Za jego życia dokonały się ważne przemiany gospodarcze (np. zapoczątkował reformę agrarną na Litwie w oparciu o tzw. pomiarewłóchną) i polityczne (m.in. przyłączył do Polski Inflanty, zawarł pokój z Turcją, uregulował stosunki z Rzeszą). W latach 60. przeprowadził liczne reformy gospodarcze i podatkowe, zajął się również uporządkowaniem kwestii królewskich i utworzeniem stałego wojska.

Reorientacja polityki Zygmunta Augusta została poniekąd wymuszona przez litewskie pospolite ruszenie zebrane pod Witebskiem w roku 1562 w celu walki z Iwanem IV, które domagało się porozumienia z Polską w kwestii wspólnego sejmu i polityki obronnej. Król poparł wówczas ruch egzekucyjny i rozpoczął prace nad utworzeniem polsko-litewskiej unii, podejmując starania o nadanie jej federacyjnego charakteru. W efekcie w 1569 r. przyłączono do Polski Podlasie, Ukrainę i Wołyń i zawarto unię. Zygmunt August opowiadał się także za

tolerancją religijną, dzięki niemu powstały zapisy normatywne chroniące różnorodność wyznań w Rzeczypospolitej, jakkolwiek Kościół rzymskokatolicki zachował swe dotychczasowe uprawnienia. Całokształt działalności monarchy oceniany był pozytywnie, chociaż w późniejszych wiekach kierowano pod jego adresem także słowa krytyki, oskarżając go o niewykorzystanie pomyślnych okoliczności na reformę ustroju państwa.

Na obrazie Matejki postać Zygmunta Augusta (pozował Jerzy Lubomirski<sup>250</sup>) wyróżnia się centralnym usytuowaniem i trzymanym w prawej dłoni krucyfiksem. Jego ubiór (w całości czarny – zgodnie z przekazem o noszonej do końca życia żałobie po Barbarze Radziwiłłównie) odpowiada ówczesnej modzie. Wzorem dla malarza był drzeworyt przedstawiający portret króla zawarty w *Kronice* Marcina Kromera (Bazylea 1555). A. Straszewska wskazuje też na podobieństwo do hiszpańsko-niemieckiej mody drugiej połowy XVI stulecia oraz do XVI-wiecznych portretów francuskich wystawionych w Luwrze (François Clouet, *Wizerunek Henryka II*, ok. 1555; Jean i François Clouet, *Portret Franciszka I*, ok. 1535). Matejko zlecił uszycie kompletnego ubioru Zygmunta Augusta specjalnie w celu malowania *Unii lubelskiej*<sup>251</sup>.

Monarcha ma na sobie czarny **wams** (czyli krótki kaftan zakończony baskinką, sznurowany albo zapinany na guziki, z wąskimi rękawami, charakterystycznie watowany i nacinany na ramionach) ozdobiony haftem wykonanym ze złotego sznureczka (choć kaftan na rycinie w *Kronice* był ozdobiony raczej rzeźaniem, czyli drobnymi nacięciami, a nie haftem). Jego dekolt wykończony został żydowskim haftowanym kołnierzem do kitla. Rękawy są wykonane z ozdobnych pasów spiętych zapinkami, pomiędzy których widoczna jest biała koszula, a ich dopełnieniem są batystowe mankiety. Wams zachował się w DJM (nr inw. IX/4119). Król ma na sobie także krótką **szubę** z aksamitu podbitego futrem, z szerokim kołnierzem i nacinanymi bufiastymi rękawami do łokcia (Matejko wamsem i szubą posłużył się kilkakrotnie – także w *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta* i *Hołdzie pruskim*). Dół ubioru stanowią: szeroka **baskinka**, **pludry** (bufiaste spodnie z pasków czarnego materiału, sięgające do kolan, z widoczną białą podszewką – przedstawiane przez malarza także w strojach Zygmunta Augusta i Zygmunta III Wazy w innych obrazach), **pończochy** i płytkie nacinane **trzewiki** z brązowego aksamitu (zachowane w DJM, nr inw. IX/4345). Dopełnieniem ubioru jest futrzany **kołpak** trzymany przez króla w lewej ręce i złoty łańcuch na szyi<sup>252</sup>.

<sup>250</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 197.

<sup>251</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 139-140.

<sup>252</sup> Tamże, s. 139-140, 229-231, 301, 309, 345, 370.



Il. 21 Kaftan męski, XIX w., z naszytą żydowską atarą XVII/XVIII w., 72,0 x 132,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4119, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Il. 22 Para rękawic, XVIII w., 14,0 x 27,5 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4014, fot. Paweł Czernicki

Obok Zygmunta Augusta przedstawiony jest **Jakub Uchański** (1502-1581) herbu Radwan, prymas Polski. Swoją karierę rozpoczął w 1536 r. jako sekretarz królowej Bony, w kolejnych latach pełnił liczne funkcje państwowe (referendarz koronny, sekretarz wielki) i kościelne (kanonik krakowski, archidiakon warszawski, biskup chełmski, biskup włocławski). Od roku 1562 był arcybiskupem gnieźnieńskim i prymasem Polski. Jako wielki zwolennik unii lubelskiej, pierwszy złożył uroczystą przysięgę. Po śmierci Zygmunta Augusta i później po ucieczce Henryka Walezego pełnił funkcję interrexa<sup>253</sup>. W kompozycji Matejki widoczny jest fragment biało-złotych **szat** prymasa<sup>254</sup> namalowanego z profilu, jego **infuła** (wzorem była infuła Tomasza Strzępińskiego, wielokrotnie wykorzystywana przez malarza) i zielone

<sup>253</sup> *Jakub Uchański*, w: *Poczet Prymasów Polski*. W literaturze postać ta identyfikowana była jednak odmiennie – jako Filip Padniewski, a Jakub Uchański jako ten, który odbiera przysięgę od Zborowskiego. Przeciwny pogląd wyraził A. Gulczyński, wskazując, że przy królu stoi prymas Uchański jako ten, który pierwszy złożył przysięgę, natomiast racjonal i relikwiarz z głową św. Stanisława wskazują, iż duchowny odbierający przysięgę to niewątpliwie bp krakowski Filip Padniewski. – A. Gulczyński, „*Unia lubelska*”.

<sup>254</sup> Jak stwierdził Jerzy Pietrzak na podstawie źródeł ikonograficznych: „prawdopodobnie do XVII wieku prymasi używali szat zielonych i czarnych z czerwonymi wypustkami i guziczkami, w XVII wieku zaczęli występować w **purpurze**, choć niekonsekwentnie, bo ci sami prymasi na jednym portrecie mają szaty purpurowe, na innych zielone lub fioletowe”. – J. Pietrzak, *Przywileje i godności*, s. 93. Autor wskazał również, iż od XVI w. prymasi Polski zakładali czerwoną **piuskę**, a w roku 1749 papież Benedykt XIV specjalną bullą nadał im przywilej noszenia purpurowego stroju (barwa ta przysługuje kardynałom), z wyjątkiem kardynalskiego kapelusza. Także w czasie zaborów polscy prymasi nosili szaty purpurowe, w tym purpurową piuskę. – Tamże, s. 94-96.

rękawiczki (wzorem były biskupie rękawiczki z XVII w. z niebieskiej jedwabnej dzianiny, wyszywane złotą nicią, z napisem IHS, zachowały się w DJM, nr inw. IX/4014<sup>255</sup>).

Przysięgę na dochowanie unii składa klęcząc ze zwojem dokumentu **Marcin Zborowski** (1492-1565) herbu Jastrzębiec. W roku 1562 otrzymał godność kasztelana krakowskiego (najwyższe stanowisko wśród urzędów świeckich), wcześniej był m.in. kasztelanem kaliskim, wojewodą poznańskim i kaliskim, starostą będzińskim i szydlowskim. Wyznawca kalwinizmu, przywódca reformacji i ruchu egzekucyjnego, zagorzały zwolennik unii (choć nie dożył jej zawarcia). Wykazał się w bitwie pod Orszą, dowodził też szlachtą w czasie tzw. wojny kokoszej w roku 1537, a w 1554 r. zabił Dymitra Sanguszkę (który porwał i poślubił Halszkę z Ostroga)<sup>256</sup>. Na obrazie Marcin Zborowski ubrany jest w ciemny płaszcz i długie czarne buty (a rękaw jego stroju Matejko namalował posługując się tkaniną brązowej spódnicy wyszywanej złotym sznureczkiem – DJM, nr inw. IX/4109)<sup>257</sup>.

Przysięgę od kasztelana Zborowskiego odbiera biskup krakowski, odczytujący jej tekst. **Filip Padniewski** (ok. 1510-1572) herbu Nowina pierwsze wykształcenie odebrał pod okiem biskupa Piotra Tomickiego, następnie uzyskał w Padwie tytuł doktora obojga praw. Był posłem, dyplomata i sekretarzem Zygmunta Augusta, mianowany przez króla sekretarzem wielkim koronnym i podkanclerzym koronnym. Otrzymał biskupstwo przemyskie, później krakowskie; jako biskup krakowski współpracował z prymasem Uchańskim. Zredagował projekt tekstu unii lubelskiej, choć ostateczną jej redakcję przypisuje się podkanclerzemu koronnemu Franciszkowi Krasieńskiemu<sup>258</sup>. Biskup<sup>259</sup> przedstawiony jest tu w białych szatach i racjonale. Białe szaty mają prawdopodobnie związek z wymową dzieła – biskup ma na sobie **racjonał**, który zakładany jest na ornat. **Biały ornat** kapłani noszą m.in. w czasie liturgii w okresie Świąt Wielkanocnych, co koresponduje z trzymanym przez prymasa ewangelizarem, otwartym na Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego. Ciemnoczerwone **camauro** (zamiast fioletowego) miało podkreślać znaczenie biskupa.

Na pierwszym planie w lewej części kompozycji przedstawiony jest biskup wileński Protasewicz, jak głęboko wzruszony zsuwa się z fotela, podtrzymywany przez Łaskiego, aby przyklęknąć na znak składanej przysięgi. **Walerian Protasewicz** (Protaszewicz-Szuskowski; ok. 1505-1579) herbu Drzewica wywodził się z bojarskiego rodu na Litwie. Początkowo

---

<sup>255</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 317.

<sup>256</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 113-114.

<sup>257</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 319.

<sup>258</sup> L. Hajdukiewicz, H. Kowalska, *Padniewski Filip*, w: *PSB*, t. XXV, s. 1-7.

<sup>259</sup> Wśród rysunków mistrza znalazł się szkic biskupa Padniewskiego w biskupich szatach, mitrze i z pastorałem, wykonany na podstawie olejnego portretu znajdującego się w krakowskim kościele oo. franciszkanów (nagrobek biskupa znajduje się na Wawelu w kaplicy Potockich).

pełnił funkcję pisarza w litewskiej kancelarii Bony, a dzięki poparciu królowej uzyskał liczne beneficja. W 1544 r. został sekretarzem Zygmunta Augusta. Jednocześnie szybko postępował w karierze duchownej. Otrzymał biskupstwo łuckie, następnie został biskupem wileńskim, co miało miejsce w okresie rozkwitu protestantyzmu w Wielkim Księstwie Litewskim. Uczestniczył także w pracach nad II Statutem litewskim. Popierał odnowienie polsko-litewskiej unii, ale z zachowaniem państwowej odrębności Litwy. W Lublinie nie był obecny, ponieważ zachorował, ale w jego imieniu akt unii podpisał i opieczetował Augustyn Rotundus Mieleski, jego pełnomocnik. Zapamiętany jako założyciel kolegium jezuickiego w Wilnie<sup>260</sup>. Walerian Protasewicz na obrazie przedstawiony jest w granatowej szacie i ciemnym nakryciu głowy, na szyi zawieszony ma złoty pektorał.

Protasewicza (a więc biskupa, który w czasie swojego duszpasterstwa musiał zmierzyć się z rozkwitem reformacji) podtrzymuje Jan Łaski (Młodszy), słynny polski protestant, który zmarł 9 lat przed zawarciem unii. **Jan Łaski** (1499-1560) herbu Korab wychowywał się na dworze stryja – prymasa Polski Jana Łaskiego, któremu zawdzięczał otrzymane godności kościelne. Pierwszy pobyt zagraniczny w celu odbycia studiów zaowocował rozbudzeniem zainteresowań humanistycznych. Jan Łaski zawarł wkrótce znajomość z Erazmem z Rotterdamu, Ulrykiem Zwinglim, Filipem Melanchtonem, zaprzyjaźnił się z Andrzejem Fryczem Modrzewskim. Zerwał z Kościołem rzymskokatolickim, w związku z czym odebrano mu posiadane beneficja. Prowadził szeroką działalność reformatorską na obszarze Fryzji Wschodniej, Niemiec i Anglii, a po powrocie do Rzeczypospolitej dążył do utworzenia ogólnopolskiego kościoła reformacyjnego (uczestniczył m.in. w pracy nad tłumaczeniem Biblii na język polski)<sup>261</sup>. Jan Łaski ukazany jest w stroju wzorowanym na modzie wczesnego renesansu – ma na sobie szaty, przy których malowaniu artysta posłużył się żydowskim kołnierzem do kitla (DJM, nr inw. IX/4181) i nacinanym dwuczęściowym wzorzystym rękawem (DJM, nr inw. IX/4130)<sup>262</sup>, oraz brązowe nakrycie głowy, pończochy i trzewiki.

W lewym skraju kompozycji widnieje postać **Jana Firleja z Dąbrowicy** (1521-1574) herbu Lewart, marszałka wielkiego koronnego (od 1563 r.), starosty i wojewody krakowskiego (od 1572 r.), wybitnego polityka. Należał do grona największych magnatów polskich, był jednocześnie wyznawcą kalwinizmu i szerzył reformację w swoich włościach. Opierał się ruchowi egzekucyjnemu, lecz żarliwie popierał unię. Na sejmie w Lublinie został wybrany deputatem senatu, miał porozumieć się z Litwinami, krytykował tych, którzy

---

<sup>260</sup> H. Lulewicz, *Protasewicz (Protaszewicz-Szuskowski) Walerian*, w: *PSB*, t. XXVIII, s. 517-521.

<sup>261</sup> H. Kowalska, *Łaski Jan (Joannes a Lasco)*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 237-244.

<sup>262</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 305, 346.

opuścili w nocy miasto, opowiadał się za włączeniem Kijowa do Korony. Po unii spierał się z Janem Chodkiewiczem o podział kompetencji. Po śmierci króla Zygmunta Augusta sprzeciwiał się roli Jakuba Uchańskiego jako interrexa. Bronił praw protestantów, dążył do porozumienia między różnowiercami (zapamiętany został z incydentu w czasie koronacji Henryka Walezego, kiedy domagał się od władcy złożenia przysięgi gwarantującej pokój i wolność wyznania dla protestantów)<sup>263</sup>. Na obrazie Matejki Jan Firlej namalowany jest w ciemnych szatach, z laską marszałkowską, w ręku trzyma nakrycie głowy (wzorem był żydowski czepiec z granatowego aksamitu, dekorowany haftem, cekinami – DJM, nr inw. IX/4223), na nogach ma skórzane czarne trzewiki stylizowane na renesansową modę (DJM, nr inw. IX/4360)<sup>264</sup>.

Na fotelu, na prawo od Jana Firleja, zasiada **Stanisław Hozjusz** (1504-1579), biskup chełmiński i warmiński, od roku 1561 kardynał. Był wybitnym teologiem, doktorem obojga praw, wywodzącym się z rodziny mieszczańskiej. Przewodniczył obradom podczas końcowej sesji soboru trydenckiego i zabiegał o wprowadzenie w Polsce jego postanowień. Gorliwie bronił papieża i katolicyzmu, stając się czołowym przywódcą kontrreformacji. W 1564 r. sprowadził zakon jezuitów do Polski, założył też pierwsze jezuickie kolegium. Pisał teologiczne i polemiczne rozprawy zyskujące rozgłos w Europie. Od roku 1569 przebywał w Rzymie. Na płótnie Matejki przedstawiony jest z rękoma wzniesionymi nad zgromadzeniem w geście błogosławieństwa. Ubrany w purpurowe **szaty kardynalskie**, także **kapelusz** czworokątny, **pelerynę** i **rękawiczki kardynalskie** (pochodzące z początku XVII w., uszyte z jedwabnej dzianiny i zdobione złotą nicią, zachowane w DJM, nr inw. IX/4255<sup>265</sup>), na palcu ma pierścień.

Po prawej stronie Hozjusza, oparty o jego fotel, stoi **Łukasz Górka** (ok. 1533-1573), wojewoda brzeski, łęczycki i kaliski, a od 1565 r. – poznański. Nie uczestniczył w obradach sejmu w Lublinie, Matejko jednak wprowadził go na scenę jako przedstawiciela Wielkopolski – Łukasz Górka uważany był za przywódcę wielkopolskich luteranów. Jego żoną była sławna Halszka Ostrogska. Górka prowadził też rozmowy z Jakubem Ostrogiem i Janem Łaskim w kwestii zjednoczenia wyznań<sup>266</sup>. Na obrazie przedstawiony w bogatym ubiorze – w szatach złotolitych, wzorzystych i haftowanych, a choć trudno je jednoznacznie zidentyfikować, miały w założeniu malarza wprowadzać widza w klimat epoki.

---

<sup>263</sup> A. Przyboś, *Firlej Jan z Dąbrowicy*, w: *PSB*, t. VII, s. 1-6.

<sup>264</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 309, 343.

<sup>265</sup> Tamże, s. 316-317.

<sup>266</sup> W. Dworzaczek, *Górka Łukasz*, w: *PSB*, t. VIII, s. 412-414; D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 115.

Za Łukaszem Górką stoi Konstanty Wasyl (Bazyli) książę Ostrogski, tłumaczący swojemu synowi Januszowi sens rozgrywających się wydarzeń i pokazujący, jak złożyć palce do przysięgi. Książę **Konstanty Wasyl Ostrogski** (ok. 1526-1608) był marszałkiem ziemi wołyńskiej i wojewodą kijowskim. Bronił bezpieczeństwa południowo-wschodnich ziem Rzeczypospolitej. Podczas sejmku w Lublinie początkowo przeciwny unii, pozostał jednak w mieście po odjeździe innych Litwinów, a choć przeciągał swoje przybycie na obrady, ostatecznie podpisał i zaprzysiął uchwałę o włączeniu Wołynia do Polski oraz jako senator koronny potwierdził unię. Zapamiętany jako protektor prawosławia i założyciel akademii w Ostrogu. Był właścicielem potężnych włości, należał do największych magnatów na Wołyniu<sup>267</sup>. Na płótnie widoczny jest jego złotolity czepiec i szeroki futrzany kołnierz.

**Książę Janusz Ostrogski** (ok. 1554-1620) w czasie zawierania unii był zaledwie piętnastoletnim chłopcem. Malarz wprowadził go na scenę prawdopodobnie dlatego, że chciał zwrócić uwagę na popularne w drugiej połowie XVI stulecia zjawisko – przechodzenie magnaterii i szlachty na katolicyzm (Janusz Ostrogski porzucił prawosławie jako pierwszy spośród swego rodu, stał się później fundatorem wielu klasztorów i kościołów). Ostrogski otrzymał liczne starostwa, został później wojewodą wołyńskim i kasztelanem krakowskim (czemu sprzeciwiła się krakowska szlachta). Uczestniczył w licznych walkach z Kozakami i Tatarami, dbał o gospodarczy rozwój swoich posiadłości<sup>268</sup>.

W grupie postaci w lewym górnym rogu obrazu wyróżnia się Albrecht Fryderyk z ręką wysoko wzniesioną do przysięgi, a poniżej w ławie: Stanisław Tarnowski, Marcin Kromer i Andrzej Tęczyński, ubrani w szaty i nakrycia głowy mające podkreślać charakter epoki. Książę pruski **Albrecht Fryderyk Hohenzollern** (1553-1618) był ostatnim przedstawicielem Hohenzollernów z pruskiej linii dynastii. W czasie zawarcia unii polsko-litewskiej miał szesnaście lat, na obrazie ukazany jest jednak jako dojrzały mężczyzna. Jego obecność związana jest z hołdem, jaki pruski książę złożył Zygmuntowi Augustowi w Lublinie 19 lipca 1569 r. (w roku 1576 złoży hołd królowi Stefanowi Batoremu). W ten sposób Matejko dodatkowo podkreślił chwilę świetności i potęgi Rzeczypospolitej na arenie międzynarodowej<sup>269</sup>.

**Stanisław Tarnowski** (1514-1568) herbu Leliwa był przedstawicielem jednego z najpotężniejszych magnackich rodów w Polsce, którego przedstawiciele piastowali najwyższe godności i urzędy w państwie. Stanisław Tarnowski był podskarbisem wielkim koronnym i

<sup>267</sup> T. Chynczewska-Hennel, *Ostrogski Konstanty Wasyl*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 489-495.

<sup>268</sup> T. Chynczewska-Hennel, *Ostrogski Janusz*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 481-486; D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 115.

<sup>269</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 115-116.

województwa sandomierskim, w czasie podpisywania aktu unii już nie żył. **Marcin Kromer** (1512-1589) to słynny historyk i kronikarz, humanista, uczestnik misji dyplomatycznych. Był biskupem warmińskim, pełnił także funkcję sekretarza królewskiego przy Zygmuncie I Starym i Zygmuncie Auguście. Dążył do odnowy Akademii Krakowskiej, troszczył się o kondycję Kościoła katolickiego w sytuacji zagrożenia płynącego ze strony reformacji. Kromer jako biskup ubrany jest w fioletową **sutannę**, na głowie ma **camauro**. **Andrzej Tęczyński** (ok. 1510-1588) herbu Topór, który podpisał dokument unii polsko-litewskiej, należał do grona polskich magnatów. W 1569 r. został kasztelanem bełskim, w kolejnych latach otrzymał m.in. urząd wojewody bełskiego, starosty hrubieszowskiego, a w okresie 1581-1588 pełnił funkcję wojewody krakowskiego.

Za postacią księcia Ostrońskiego widoczne są trzy postaci – Olbracht Łaski, Piotr Myszkowski (namalowane tylko głowy) i stojący przy tronie Walenty Dembiński z królewskim jabłkiem w dłoni. **Olbracht Łaski** (1536-1604) herbu Korab był wojewodą sieradzkim, starostą lanckorońskim i marienburskim. Jego drugą żoną była Beata Kościelecka. Olbracht Łaski, określany mianem politycznego awanturnika, usiłował zdobyć tron mołdawski. Jego samowolny odwet na Tatarach wywołał zaniepokojenie króla. W czasie sejmiku w Lublinie popierał propozycje wysuwane przez Zygmunta Augusta, podpisał akt unii lubelskiej. **Piotr Myszkowski** (ok. 1510-1591) herbu Jastrzębiec był sekretarzem wielkim koronnym, podkanclerzem koronnym, biskupem płockim i krakowskim. Obdarzony licznymi beneficjami, był znakomitym humanistą i mówcą, występując na sejmach w imieniu króla. Współdziałał z Zygmuntem Augustem w przygotowaniach do polsko-litewskiej unii, wyznaczony został do prowadzenia rokowań z Litwinami, złożył swój podpis na wszystkich aktach lubelskiego sejmiku<sup>270</sup>.

Stojący na lewo od tronu króla **Walenty Dembiński** (ok. 1504-1584) herbu Rawicz należał do grona rokoszan w roku 1537, w kolejnych latach otrzymał jednak liczne godności i urzędy, przyczyniając się również do wypełnienia reform egzekucyjnych. Był m.in. kasztelanem sądeckim, podskarbisem koronnym, kanclerzem wielkim koronnym (od 1564 r.) i kasztelanem krakowskim (po zawarciu unii, od roku 1576). Podpisał akt unii lubelskiej. Natomiast na prawo od tronu stoi **Jan Herburt z Fulsztyna** (1508-1577). Był prawnikiem i historykiem, pełnił urząd kasztelana sanockiego, starosty sanockiego i przemyskiego. Znany jest jako autor *Statuta Regni Poloniae in ordinem alphabeti digesta*, czyli prywatnego zbioru

---

<sup>270</sup> L. Hajdukiewicz, H. Kowalska, *Myszkowski Piotr*, w: *PSB*, t. XXII, s. 382-390.

prawa polskiego, którym posługiwano się powszechnie w sądach aż do czasu powstania *Volumina legum*. Również podpisał się na aktach unii jako przedstawiciel Korony.

Obok Jana Herburtu stoi **Stanisław Sędziwój Czarnkowski** (ok. 1526-1604) herbu Nałęcz, który był marszałkiem sejmu w roku 1569 i 1574, podpisał unię lubelską. Pełnił także funkcję sekretarza Zygmunta I Starego i Zygmunta Augusta oraz referendarza koronnego. Trzyma w dłoni drugie insygnium władzy monarszej – berło<sup>271</sup>. Przy Czarnkowskim namalowany został **Rafał Leszczyński** (1526/1527-1592) herbu Wieniawa, przywódca ruchu egzekucyjnego, sprzeciwiający się magnatom i duchowieństwu. Należał do braci czeskich. Podpisał akt unii, występował na sejmie 1569 r. jako poseł województwa poznańskiego – wielokrotnie pełnił funkcję posła na sejmy oraz marszałka sejmowego. Od 1580 r. kasztelan śremski.

Ze sztandarami stoją za prymasem Uchańskim dwaj książęta: **Michał Wiśniowiecki** w zbroi i Roman Sanguszko przez Matejkę przybrany w zbroję husarską. Pierwsza postać interpretowana jest jako dziad sławnego Jaremy Wiśniowieckiego, czyli kasztelan braclawski i kijowski, który żył w latach 1529-1584, kasztelanię otrzymał po unii w roku 1580 (bądź jako ojciec Jeremiego, czyli starosta owrucki, zm. 1616). Jego osoba ma skierować myśl widza na późniejsze problemy kraju z Kozakami<sup>272</sup>. Książ **Roman Sanguszko** (ok. 1537-1571) był starostą żytomierskim, walczył przeciwko Tatarom i Moskwie, początkowo pod rozkazami Mikołaja Radziwiłła Rudego i Konstantego Wasyla Ostrońskiego, później prowadząc zwycięskie walki (zdobycie twierdzy Uły). Został wojewodą braclawskim i hetmanem polnym litewskim. Zaakceptował unię lubelską i włączenie do Korony litewskich ziem, świadomy – dzięki wojennym doświadczeniom – że Litwa sama nie jest w stanie bronić tak wielkich obszarów<sup>273</sup>.

O ławę wsparty jest podkanclerzy litewski **Ostafi (Eustachy) Wollowicz** (zm. 1587) herbu Bogoria, który doradzał Romanowi Sanguszce opóźnienie przyjazdu do Lublina do czasu rozpoznania postulatów wysuwanych przez litewskich posłów. Początkowo sprzeciwiał się unii polsko-litewskiej, ostatecznie złożył swój podpis. Pełnił funkcje: marszałka nadwornego i podskarbiego litewskiego, kasztelana trockiego i wileńskiego, podkanclerzego litewskiego i kanclerza wielkiego litewskiego. W kolejnych latach przeciwnik Stefana

---

<sup>271</sup> W literaturze spotyka się zwykle stwierdzenie, że berło trzyma w dłoni Jan Herburt, jednak A. Gulczyński zauważył, że znajduje się ono na prawym ramieniu Czarnkowskiego. – A. Gulczyński, „Unia lubelska”.

<sup>272</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 116.

<sup>273</sup> M. Machynia, *Sanguszko (Sanguszkowicz) Roman*, w: *PSB*, t. XXXIV, s. 500-505.

Batorego, ostatecznie jednak porozumiał się z władcą, otrzymał kolejne godności, uczestniczył w wyprawie połockiej<sup>274</sup>.

Obok Marcina Zborowskiego klęczą: Mikołaj Radziwiłł i Mikołaj Mielecki. **Mikołaj Radziwiłł zwany Rudym** (1512-1584) herbu Trąby był bratem Barbary Radziwiłłówny, z którą ożenił się król, a ta prywatna relacja znalazła swoje przełożenie na jego dużą rolę w państwie. Należał do największych litewskich magnatów, był wojewodą trockim i wileńskim, hetmanem wielkim litewskim, kanclerzem litewskim. Cesarz Karol V przyznał mu tytuł księcia „na Birżach i Dubinkach”. Mikołaj Radziwiłł „Rudy” sprzeciwiał się zawarciu ścisłej unii polsko-litewskiej, co odpowiadało pierwotnej koncepcji Zygmunta Augusta. W czasie zawierania unii nie był obecny w Lublinie – stał się jedynym senatorem w Koronie, który nie podpisał dokumentu tworzącego unię<sup>275</sup>. Symbolem wrogości Radziwiłła w stosunku do unii i Zygmunta Augusta jest obnażony miecz trzymany przez klęczącego hetmana. Mikołaj Radziwiłł „Rudy” namalowany jest w bogatych szatach ze złotolitej wzorzystej tkaniny, ozdobnych rękawiczkach (w lewej dłoni trzyma rękawicę zdjętą z prawej ręki, w której trzyma szablę) i renesansowych trzewikach Zygmunta Augusta (DJM, nr inw. IX/4345). Na ramiona zarzuconą ma krótką pelerynkę z gronostajowego futra, dla której wzorem był XIX-wieczny **mućet** (zaginiony; ukazany przez Matejkę wielokrotnie w obrazach, m.in. w *Rejtanie* jako element ubioru Stanisława Augusta, w *Kazaniu Skargi* w ubiorze Janusza Radziwiłła, w *Holdzie pruskim* przy płaszczu Hohenzollerna)<sup>276</sup>.

**Mikołaj Mielecki** (zm. 1585) był hetmanem wielkim koronnym i wojewodą podolskim. Uczestniczył m.in. w wyprawie wojennej do Mołdawii i dowodził podczas wojny prowadzonej z Iwanem IV Groźnym. Urząd hetmana otrzymał dziesięć lat po zawarciu unii, lecz na obrazie Matejko przedstawił go w zbroi, z buławą hetmańską w ręce i z hełmem trzymanym pod pachą. Z Zygmuntem Augustem pozostawał w dobrych stosunkach, ponieważ pomógł władcy uzyskać spadek po zmarłym Janie Zygmuncie Zapolym. Wskutek konfliktu ze Stefanem Batorym i Janem Zamoyskim utracił urząd hetmana na rzecz Zamoyskiego, zdobywszy wcześniej twierdzę Sokół podczas kampanii moskiewskiej<sup>277</sup>.

Za Radziwiłłem i Mieleckim przedstawieni są: Jan Chodkiewicz (z głową wspartą na splecionych dłoniach, rozpaczający nad zawieraną unią) oraz Jan Koszka (z prawą ręką podniesioną do przysięgi). **Jan Hieronimowicz Chodkiewicz** (ok. 1537-1579) był przeciwnikiem unii polsko-litewskiej, ostatecznie jednak dokument podpisał. Sprawował

<sup>274</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 116.

<sup>275</sup> H. Lulewicz, *Radziwiłł Mikołaj zwany Rudym*, w: *PSB*, t. XXX, s. 321-335.

<sup>276</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 309, 346.

<sup>277</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 116.

urząd marszałka wielkiego litewskiego od 1566 r., w latach 1566-1578 był administratorem Inflant, a od 1574 r. kasztelanem wileńskim<sup>278</sup>. Jego ubiór malowany był na podstawie XVIII-wiecznego aksamitnego kontusza w odcieniu ciemnej czerwieni (kontusze noszono w Polsce dopiero w XVII w.), który Matejko uzupełnił długimi rękawami<sup>279</sup>.

**Jan Kostka** (ok. 1529-1581) był dworzaninem i sekretarzem królewskim, później podskarbisem ziem pruskim, kasztelanem gdańskim, wojewodą sandomierskim. Jako znawca sprawy pruskiej i kwestii morskich stanął na czele Komisji Morskiej, brał także udział w tworzeniu floty wojennej. Kandydaturę Jana Kostki na króla Polski wysuwano dwukrotnie (1574, 1575)<sup>280</sup>. Jego ciemny ubiór uzupełniony jest krótką aksamitną pelerynką w kolorze ciemnej zieleni (DJM, nr inw. IX/4020), wykończoną wzdłuż brzegu bordiurą ze złotego sutaszu (na tej pelerynce wzorował się malarz także komponując strój pазia)<sup>281</sup>.



Il. 23 Peleryna, XIX wiek, 75 x 135 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4020, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Il. 24 Sukmana [przód ], XIX w., 107 x 250 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4263, fot. Karol Kowalik

Na prawo od Jana Kostki ukazany jest Andrzej Frycz Modrzewski opiekuńczym gestem wprowadzający na scenę chłopca. W rzeczywistości Modrzewski nie uczestniczył w sejmie w Lublinie, lecz w ten sposób Matejko poruszył sprawę chłopską w ustroju Rzeczypospolitej szlacheckiej. **Andrzej Frycz Modrzewski** (1503-1572), syn wójta wolborskiego, to wybitny pisarz i publicysta epoki odrodzenia. Był sekretarzem Zygmunta I

<sup>278</sup> Tamże, s. 116-117.

<sup>279</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 232, 328.

<sup>280</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 117.

<sup>281</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 302.

Starego, kilkakrotnie pełnił funkcję zagranicznego dyplomaty. Śmiały i postępowy w swych poglądach, krytykował społeczno-polityczny ustrój Rzeczypospolitej, żądając m.in. równości wszystkich stanów wobec prawa. Przedstawiony w ciemnych szatach i brązowym nakryciu głowy. Stojący obok **chłop** namalowany został w stroju ludowym – białej **sukmanie krakowskiej** z XIX w. (DJM, nr inw. IX/4263). W czasach artysty panowało jednak przekonanie, iż ubiór ludowy ma charakter ponadczasowy<sup>282</sup>. W prawym dolnym rogu obrazu, poniżej Modrzewskiego z chłopem, przyklęknął **paź**, trzymający czapkę i pochwę miecza należące do księcia Mikołaja Radziwiłła. Ubrany jest w **sajan** z rękawami stylizowanymi na renesansowe – uszytymi z wąskich pasów materiału, spomiędzy których wystają rękawy białej tkaniny (sajan nosi także paź w *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta*; wzorem dla Matejki był projekt męskiego kaftana – DJM, nr inw. IX/4289, oraz obszyta złotym sutaszem pelerynka wykorzystana przy malowaniu baskiny – DJM, nr inw. IX/4020)<sup>283</sup>.

Na drugim planie w prawej części obrazu ukazał malarz grupę kobiet i dzieci. Pośrodku nich stoi **Anna Jagiellonka** (1523-1596), córka Zygmunta I i Bony, siostra króla Zygmunta Augusta, której jednak w czasie sejmu nie było w Lublinie. W ślad za matką sprzeciwiała się małżeństwu brata z Barbarą. Pomimo swoich wad, otaczana czcią w Rzeczypospolitej z uwagi na wygaśnięcie Jagiellońskiej dynastii. Anna Jagiellonka dążyła uparcie do zawarcia małżeństwa i sprawowania rządów w państwie, wywierając decydujący wpływ podczas kolejnych bezkrólewi. Została żoną Stefana Batorego, kiedy jednak ten nie dopuszczał jej do spraw politycznych, popierała jego przeciwników (prymasa Uchańskiego, referendarza koronnego Stanisława Sędziwoja Czarnkowskiego) i sprzeciwiała się jego zwolennikom (Mikołajowi Mieleckiemu, Andrzejowi Opalińskiemu). Dzięki jej wpływom kolejnym królem obrano Zygmunta III Wazę<sup>284</sup>.

Anna Jagiellonka przedstawiona jest w ubiorze wzorowanym na portrecie koronacyjnym z roku 1576 – w dojrzałym już warsztacie Matejki nie była to powszechna praktyka, zazwyczaj malarz tworzył wizje strojów w oparciu o posiadane bądź uszyte rekwizyty, odchodząc od malowania na podstawie portretów z epoki (co było typowe dla wielu malarzy historycznych tego okresu). Królowa Anna ma na sobie bogato zdobioną **suknię koronacyjną**, przystrojoną klejnotami, wyszywaną srebrną i złotą nicią. Na głowie ma **ślubny lubek** przyozdobiony perłami (wg niektórych interpretacji **królewską koronę**) –

---

<sup>282</sup> Tamże, s. 159-160, 232.

<sup>283</sup> Tamże, s. 253, 300, 302.

<sup>284</sup> W. Sobieski, K. Lepszy, *Anna Jagiellonka*, w: *PSB*, t. I, s. 128-132.

Matejko zrezygnował jednak z namalowania korony, która królowej nie przysługiwała w czasie zawierania unii, malując jedynie ów ślubny łubek, na portrecie koronacyjnym widniejący pod koroną<sup>285</sup>.

Na lewo od Anny Jagiellonki siedzi w ławie Beata Kościelecka, obok niej – Tęczyńska. **Beata z Kościeleckich** (1515-1576) przez współczesnych uważana była za córkę króla Zygmunta I. Jej pierwszym mężem był Ilia Ostrogski, z tego związku urodziła się Elżbieta (Halszka) Ostrogska (wydana za mąż za Dymitra Sanguszkę, Łukasza Górkę i Siemiona Słuckiego). Jej drugim mężem został w roku 1564 Olbracht Łaski, wojewoda sieradzki. Beatę Kościelecką uważano za kobietę żądną władzy, walczącą o rodzinne majątki. Na obrazie przedstawiona w brązowych szatach, złotym łańcuchu, **czepku** na głowie (Matejko wykorzystał tu trójdzielny czepiec żydowski z białego płótna, ozdobiony haftem, perełkami, koralami, bajorkiem i koroną – zachowany w DJM, nr inw. IX/4217<sup>286</sup>). Panna **Tęczyńska** ma na sobie niebieską suknię i kapelusz na rozpuszczonych włosach. Na prawo od królowej Anny namalowana jest **Zofia Szydłowiecka** (1513-1551). Zofia Szydłowiecka ma na sobie ozdobną złotą suknię i oryginalne nakrycie głowy, namalowane przez artystę na podstawie XIX-wiecznych **bind żydowskich** (DJM, nr inw. IX/4237; wykorzystane także w portrecie przedstawiającym Marię z Sanguszków, żonę Alfreda Potockiego), połączonych na kształt korony, wykonanych z czarnego aksamitu, zdobionych złożonym łańcuszkiem i koralikami<sup>287</sup>.

W najwyższej ławie namalował Matejko **pannę Herburtównę** w ozdobnym kapeluszu i Agnieszkę Firlejową przedstawioną zgodnie z zachowanymi wizerunkami w habicie zakonnym (benedyktyńskim). **Agnieszka z Tęczyńskich Firlejowa** (1578-1644) była córką wojewody krakowskiego Andrzeja Tęczyńskiego. W roku 1594 została żoną Mikołaja Firleja. Poświęcała się działalności charytatywnej. Była fundatorką klasztoru karmelitańskiego w Czernej. Obecność kobiet podczas zaprzysiężenia unii lubelskiej wynikała z wizji Matejki i nie była zgodna z rzeczywistym przebiegiem wydarzeń.

W tym miejscu warto nadmienić, iż dobór ubiorów w *Unii lubelskiej* świadczy o tym, iż Jan Matejko czasami odstępował od wierności historycznej i archeologicznej. Jego praca pt. *Ubiory w Polsce* pokazuje, że posiadał dużą wiedzę kostiumologiczną (m.in. na temat strojów polskich w czasach Zygmunta Augusta, przypominających ówczesne ubiory węgierskie). Malując jednak poszczególne obrazy – w tym *Unię* – rezygnował z pełnego

---

<sup>285</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 231-232.

<sup>286</sup> Tamże, s. 341-342.

<sup>287</sup> Tamże, s. 344.

odtworzenia strojów zgodnie z historią, próbując w zamian za to stworzyć taki klimat dzieła, który odda ducha epoki. W świat renesansu miały w tym przypadku wprowadzić widza dodatki do strojów (takie jak nacinane birety czy osłaniające uszy czapki), gronostajowe futra przy kołnierzach oraz złotolite, bogato zdobione, haftowane i wzorzyste tkaniny, z jakich wykonane są szaty poszczególnych postaci (Mikołaja Radziwiłła, Łukasza Górki, Marcina Zborowskiego)<sup>288</sup>.

Matejkowska *Unia lubelska* obfituje w liczne obiekty i rekwizyty wzmocniające historiozoficzny przekaz artysty. Na pierwszym miejscu wymienić należy **akt unii** zawartej w 1569 r. – wielki zwój opatrzony **pieczęciami** (znak uwierzytelnienia). Na obrazie trzyma go w ręku Marcin Zborowski składający przysięgę na dochowanie unii (zwinęty w rulon zwój ma na przodzie jedną wielką pieczęć, w rzeczywistości akt wymagał podwieszenia pieczęci przez 140 posłów i senatorów koronnych oraz 77 posłów i senatorów litewskich). Na podłodze w centrum kompozycji leżą rozrzucone dokumenty, również opieczętowane. Są to **akta wcześniejszych unii** polsko-litewskich (tworzących tylko unię personalną). W ten sposób malarz podkreślił, że oba państwa mają wspólną przeszłość, a ich wzajemne relacje są długotrwałe i złożone<sup>289</sup>.

Na obrazie pojawiają się jeszcze inne dokumenty. Według interpretatorów Jan Herburt z Fulsztyna ma trzymać w dłoni **zbiór praw** (czyli ww. *Statuta Regni Poloniae in ordinem alphabeti digesta*), którego był autorem, a chłop prowadzony za rękę przez Modrzewskiego – **akt uwłaszczenia**. Prywatny zbiór prawa stworzony przez Herburta wskazuje na rozwój polskiego prawa jako na kolejny element składający się na potęgę państwa. Natomiast dokumenty trzymane w ręku przez **chłopa** kierują uwagę na sytuację tego stanu w ówczesnej Rzeczypospolitej i zarazem stanowią przykład aktualizacji – odniesienia się artysty do problemów jemu współczesnych. Rozwój folwarków szlacheckich w XVI w. przyniósł zmianę prawnego położenia chłopów – zwiększyła się dominialna władza pana w jego dobrach i ograniczenia w zakresie swobody osobistej ludności wiejskiej, a renta odrobkowa, czynsze i inne obciążenia wydatnie wzrosły. Pewna poprawa pozycji prawnej chłopów miała miejsce dopiero w XVIII w., a uwłaszczenie na polskich ziemiach nastąpiło w wieku XIX i było procesem rozciągniętym w czasie.

W salach, gdzie odbywały się sejmy, znajdować się musiały odpowiednie ku temu sprzęty – tron panującego i fotel marszałka sejmu, stół pisarzy sejmowych, fotele senatorów, ławy poselskie (na parapetach galerii umieszczane były herby województw, z których

---

<sup>288</sup> Tamże, s. , s. 232-234.

<sup>289</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 111-112.

przybyli posłowie), stół na urny do głosowania<sup>290</sup>. Matejko salę zamku lubelskiego, w którym odbywał się sejm wyposażył w **tron królewski** (za plecami Zygmunta Augusta), dekoracyjnie rzeźbione **fotele** dla senatorów, **lawy** dla posłów oraz **stół** pokryty bordowym sukniem wyszywanym złotą nicią (na którym znalazł się ewangeliarz).

Artysta przedstawił także **przybory do składania przysięgi** – krucyfiks, ewangeliarz i relikwiarz. Przybory tego typu używane były powszechnie w sądach biskupich, a później także w sądach świeckich (spotykane w izbach sądowych, władz miejskich i cechowych)<sup>291</sup>. Na obrazie Zygmunt August trzyma w ręku **krucyfiks**, wzywając zebranych do zaprzysiężenia unii polsko-litewskiej. Obok prymas Uchański odbiera przysięgę na Ewangelię od Zborowskiego – na stoliku leży ewangeliarz oparty o relikwiarz. **Ewangeliarz** otwarty jest symbolicznie na Niedzieli Zmartwychwstania (artysta w ten sposób wyraził nadzieję na odrodzenie Polski), malowany był na podstawie ewangeliarza Piotra Tomickiego (zdobienia wykonał Stanisław Samostrzelnik). Nadzieję na odzyskanie niepodległości wyraża także **relikwiarz na głowę św. Stanisława**, zabytek z wawelskiej katedry – postać patrona Polski, którego kult związany był ze zjednoczeniem Polski po rozbiciu dzielnicowym, ma przypominać, że po upadku przyjdzie odrodzenie<sup>292</sup>. Przy zaprzysiężeniu unii poszczególni bohaterowie dzieła przybierają **postawę stojącą** bądź **klęczącą**, której towarzyszą odpowiednie **gesty** (prawa ręka wniesiona do przysięgi, dłoń na Ewangelię).

Na obrazie *Unii lubelskiej* Matejko przedstawił również insygnia i odznaki władzy, zarówno świeckiej, jak i kościelnej. Zygmunt August nie ma na głowie korony, ale insygnia królewskiej władzy – **jabłko** oraz **berło** – trzymają stojący z obu stron tronu Walenty Dembiński i Stanisław Sędziwój Czarnkowski (Zygmunt August znany był w całej Europie z pasji kolekcjonerskiej, zgromadził ogromną ilość klejnotów). Jabłko królewskie ma bogato zdobioną poziomą i pionową przepaskę oraz zwieńczone jest krzyżykiem, berło jest złote, z gładkim trzonkiem i ozdobnie ukształtowanym kwiatem. Kopie insygniów grobowych odnalezionych w grobowcu Zygmunta Augusta przechowywane są na Wawelu w skarbcu katedralnym<sup>293</sup>.

Król ma ponadto na szyi złoty **łańcuch** (łańcuch wraz z orderem należał do atrybutów władzy monarszej, nie miał jednak znaczenia prawnoustrojowego<sup>294</sup>). Warto też wspomnieć, iż na obrazie Matejko zamieścił jeszcze jedną drogocenną pamiątkę przechowywaną w

<sup>290</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 158-159.

<sup>291</sup> Tamże, s. 167-168.

<sup>292</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 111-112; H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 32-33.

<sup>293</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 92, 113-114.

<sup>294</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 243.

skarbcu wawelskim (mógł tam zaglądać dzięki znajomości z kustoszem, ks. Ignacym Polkowskim) – **czapkę**, jaką polskiemu władcy ofiarował papież Klemens VIII w roku 1525<sup>295</sup>. W interpretacjach obrazu Matejki można napotkać na błędną informację, iż Anna Jagiellonka ma na głowie **koronę**, namalowaną na podstawie jej portretu koronacyjnego, jednak jest to jej ślubny łubek. Malarz posłużył się także **królewskim mieczem ceremonialnym**, stanowiącym symbol monarszej władzy – wzorem dla niego był miecz zrobiony w Norymberdze, pochodzący z 1540 r. i wykonany według projektu sporządzonego przez Petera Flötnera (a przechowywany w skarbcu na Wawelu)<sup>296</sup>.

Wśród odznak godności i urzędów świeckich przedstawionych przez artystę wskazać można także laskę marszałkowską i buławę. **Laskę marszałkowską** z ciemnego drewna, rzeźbioną i złoconą, trzyma w ręku Jan Firlej z Dąbrowicy, marszałek wielki koronny. Laska marszałkowska na obrazie odpowiada opisom paradnych lasek noszonych przez marszałka wielkiego i nadwornego, wyglądem zgadza się także z laską z czasów króla Zygmunta Augusta przechowywaną w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie (wykonana z drzewa hebanowego, wyposażona w dekoracyjne skówki, zdobiona herbami króla i marszałka w połowie długości). Laska marszałkowska sygnalizowała obecność władcy, a uderzanie nią w podłogę służyło także utrzymaniu porządku. **Buławę** hetmańską trzyma w prawej ręce Mikołaj Mielecki, który hetmanem wielkim koronnym został już po zawarciu unii – buława oznaczała władzę wojskową<sup>297</sup>. Atrybutem władzy były ozdobne, często złote **łańcuchy**, które widoczne są u wojewody krakowskiego Andrzeja Tęczyńskiego i kanclerza wielkiego koronnego Walentego Dembińskiego.

Matejko w swym dziele wykorzystał również insygnia i odznaki władzy i godności przysługujących dostojnikom kościelnym. Na pierwszym planie kompozycji okazale prezentuje się **racjonał** (*rationale*) biskupów krakowskich, czyli element stroju liturgicznego, noszony na ornacie, przeznaczony tylko dla uprzywilejowanych duchownych – w Polsce nosili go od XIV w. biskupi krakowscy<sup>298</sup>. Racjonał nie ma znaczenia prawnego takiego jak paliusz (który jest insygnium arcybiskupa i jest konieczny dla uzyskania przez niego pełni władzy), stanowi rodzaj ozdoby noszonej na podstawie przywileju papieskiego.

Ukazany w *Unii* racjonał Matejko namalował także w szkicu *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane* (wchodzącym w skład cyklu „Dzieje

<sup>295</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 177-178.

<sup>296</sup> D. Marzęta, *Skarby Lublina*, s. 111-112.

<sup>297</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 234-235, 309-310.

<sup>298</sup> B. Nadolski (oprac.), *Leksykon liturgii*, s. 1277. Nadolski opisuje typowy racjonał jako „prostokątne sukno szerokości ramion, opadające na piersi i na plecy (ok. 20 cm) z dwoma długimi wstęgami (z przodu i z tyłu), w kolorze purpurowym, bogato zdobione haftami, symbolicznymi napisami”. – Tamże, s. 1278.

cywilizacji w Polsce”) – pojawia się on w stroju Jadwigi Andegaweńskiej. Racjał ten, przechowywany w skarbcu wawelskiej katedry, stanowił dar królowej Jadwigi. Uszyty był złotymi nićmi, wyszywany perełkami. Na krążkach pośrodku racjału znajduje się Baranek z chorągiewką, na pasach wyszyte są herby (Orzeł polski oraz herb Węgier andegaweńskich) oraz napis mówiący o biskupiej godności (układający się prawdopodobnie w słowa: „DOCTRINA, VERITAS, TEMPERANTIA, PRUDENTIA, SIMPLICITAS”)<sup>299</sup>.

Przywilej noszenia racjału otrzymali w Polsce tylko biskupi krakowscy – stąd ma go na sobie Filip Padniewski. Choć okoliczności i miejsce zdarzenia nie są odpowiednie dla użycia racjału – T. Kruszyński podaje, że racjał noszony był podczas mszy pontyfikalnej, w te uroczyste dni, w które arcybiskup nie zakładał paliusza. Nadto racjał był własnością biskupstwa czy kościoła katedralnego i zwykle poza tą stolicą biskupią nie wolno było się nim posługiwać<sup>300</sup>.

Kolejnym insygnium jest **infuła** (czyli nakrycie głowy katolickiego biskupa używane w czasie wykonywania czynności liturgicznych) namalowana w stroju biskupa Padniewskiego. Wzorem dla niej była mitra biskupa Tomasza Strzemińskiego pochodząca z lat 1456-1460, przechowywana w skarbcu katedralnym na Wawelu, doskonale znana Matejce również z wzornika A. Przedzieckiego i E. Rastawieckiego<sup>301</sup>. Ozdobna, haftowana perłami mitra, była przez malarza przedstawiana na obrazach wielokrotnie (także w *Holdzie pruskim i Założeniu Akademii Lubrańskiego*, a pierwszy raz pojawiła się w cyklu „Ubiory w Polsce” – na tablicy II). Insygnium biskupim jest **pektorał** zawieszony na szyi biskupa Waleriana Protasewicza. Jest to odznaka pontyfikalna biskupa, przybierająca formę ozdobnego krzyża (dawniej z relikwiami), jaką biskup nosi na piersi; zakładana pod ornat, dalmatykę lub kapę albo na mucet<sup>302</sup>. **Pierścień biskupi** widoczny jest na rękawiczce Hozjusza<sup>303</sup>.

Sala lubelskiego zamku ozdobiona jest gobelinem z godłem Rzeczypospolitej zawieszonym ponad tronem królewskim oraz herbami umieszczonymi na ścianach pomieszczenia, nadto książę Roman Sanguszko i książę Michał Wiśniowiecki trzymają w ręku chorągwie (wszystkie należące do znaków jurysdykcji państwowej). **Herb państwowy** przedstawiony na gobelinie to Orzeł Biały w koronie, na czerwonej tarczy. Tarczę z orłem i koroną ponad nią podtrzymują dwa anioły (putta), co zgodne jest z wyglądem pieczęci

<sup>299</sup> T. Kruszyński, *Racjał*, s. 7-14, 19-20.

<sup>300</sup> Tamże, s. 15-16.

<sup>301</sup> K. Bogacka, *Insygnia biskupie*, s. 62-63.

<sup>302</sup> B. Nadolski, *Leksykon symboli*, s. 222. W zbiorach katedry wawelskiej zachował się m.in. gotycki krzyżyk relikwiarzowy, który miał przypominać wyglądem pektorał biskupa Tomasza Strzemińskiego. – K. Bogacka, *Insygnia biskupie*, s. 63.

<sup>303</sup> Tamże, s. 25 i n.

koronnej wielkiej z czasów Zygmunta Augusta. Na skrzydłach orła umieszczone są godła poszczególnych województw i ziem należących do Rzeczypospolitej – układają się one w **wieniec herbów ziemskich** (wizerunki Zygmunta Augusta w otoczeniu państwowych i ziemskich herbów – w ramie herbowej – znane są m.in. z drzeworytu w *Confessio catholicae fidei christiana* S. Hozjusza, ryciny poprzedzającej stronę tytułową *Statutów y Przywileiów Koronnych...* J. Herburta, drzeworytu w *Kronice świata* M. Bielskiego<sup>304</sup>).

Nadto na ścianach sali widnieją – patrząc od lewej strony – następujące **herby**: lew (herb województwa ruskiego), Pogoń (herb Wielkiego Księstwa Litewskiego), niedźwiedź (herb Księstwa Żmudzkiego), krzyż (herb województwa wołyńskiego), wąż z postacią ludzką wyłaniającą się z pyska (herb rodowy Bony Sforzy, matki Zygmunta Augusta). Wygląd herbów znany był z dzieł takich jak np. *Kronika Polska* Joachima Bielskiego, *Herby rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego, herbarz *Stemmata Polonica* (poł. XVI w.)<sup>305</sup>. Natomiast czerwona **chorągiew** trzymana w ręku przez księcia Romana Sanguszko przedstawia Białego Orła, a ta, którą dzierży w dłoni książę Michał Wiśniowiecki zawiera postać Archanioła Michała (herb Rusi).

W bogatej symbolice zastosowanej przez Matejkę warto też zwrócić uwagę na gest Stanisława Hozjusza, który ze wzniesionymi rękoma błogosławi dokonywanemu zaprzysiężeniu unii. Wymowny jest także wygląd księcia Romana Sanguszko, odzianego w zbroję husarską, łącznie z husarskimi skrzydłami. Husaria, walcząca w Polsce od początku XVI w. do poł. XVIII w., głównie przeciw Turkom i Tatarom, stała się symbolem zwycięstwa polskich oddziałów wojskowych, należała do najbardziej cenionych i sławnych formacji. Posługując się husarską zbroją, malarz nawiązał do licznych chwil wojennej chwały, jakie ta kawaleria zapewniła Rzeczypospolitej, a szerzej – przypominał moment militarnej potęgi państwa, mającej wzmacniać nadzieję na odzyskanie niepodległości.

Akcja obrazu rozgrywa się w sali **zamku** w Lublinie<sup>306</sup>, utrzymanej w renesansowej stylistyce, z widokiem wieży zamkowej za oknem. Murowany zamek wzniesiony został w XIV w. w miejscu wcześniejszego XII-wiecznego grodu. Rozbudowę zamku zlecił król Zygmunt Stary, a ówczesne prace zmieniły go w wystawną renesansową budowlę. Umieszczenie wydarzeń – obrad sejmu i podpisania aktu unii – w lubelskim zamku jest zgodne z historyczną prawdą. W Lublinie podczas sejmu miał także hołd lenny

<sup>304</sup> S.K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*, il. 134, 135, 137.

<sup>305</sup> Tamże, il. 49, 76, 77, 105, 168.

<sup>306</sup> Zob. G. Jakimińska, *Zamek Lubelski*, s. 69-80.

Albrechta Fryderyka złożony Zygmuntovi Augustowi (oznaczający nadanie księstwa w lenno), do którego nawiązał malarz w treści kompozycji.

Zastosowane przez Matejkę środki wyrazu służyły przedstawieniu wydarzeń w postaci procesu, ukazania jego genezy i konsekwencji. W tym celu artysta posłużył się wprowadzeniem na scenę konkretnych postaci, wzbogaceniem scenerii o archeologiczne rekwizyty, odpowiednimi gestami, mimiką i strojem bohaterów, symbolicznymi przedmiotami. Każdy z tych elementów niesie określone przesłanie, w obrazie nie ma osób czy rzeczy przypadkowych. Podkreślić należy, że *Unia lubelska* to jedno z tych dzieł, w których malarz starał się być bardziej wierny historycznej rzeczywistości.

H. M. Słoczyński w kontekście *Unii* zamieszcza w swoich rozważaniach na temat twórczości Jana Matejki kilka interpretacyjnych uwag, które warto tu przytoczyć. Wskazuje m.in., iż poza Zygmunta Augusta wyrażała apel do zebranych o rezygnację z oporu, jednak wśród króla i innych autorów unii brakuje widocznego entuzjazmu, co jednak było zgodne z prawdą – część obecnych (np. Mikołaj Radziwiłł z mieczem w ręku) była przeciwna unii, uważając ją za niedobrowolną, w późniejszych latach utrzymywać się będą dążenia separatystyczne litewskich rodów. Krzyż w ręku Zygmunta Augusta symbolizuje błogosławieństwo Opatrzności dla dokonujących się wydarzeń, a zegar na zamkowej wieży wskazuje południe, czyli zenit polskich dziejów. Natomiast postać chłopca sugeruje, że przyczyną późniejszej klęski tego potężnego państwa było złe traktowanie tego stanu przez szlachtę – uczestnictwo w wolnościach, przywilejach i sprawach publicznych uzyskał tylko litewski stan szlachecki, zaś chłopcy w obu narodach nie mieli zapewnionej dostatecznej ochrony i sprawiedliwego traktowania<sup>307</sup>.

Ten sam autor dodał, że *Unia lubelska* powstała być może jako odpowiedź na zarzuty stawiane malarzowi po wystawie *Rejtana* (że nie należy w obrazach przedstawiać negatywnej strony historii), lecz jednocześnie dzieło to wpisuje się w zamierzony przez Matejkę cykl obrazów z historii Polski. Artysta pragnął ukazać całość dziejowych wydarzeń, uważał jednak, że malowanie chwil wielkich sukcesów i zwycięstw trzeba poprzedzić „rachunkiem sumienia” i ukazaniem w pierwszej kolejności zdarzeń trudnych, bolesnych, nieprzysparzających państwu chwały. Nadto cechą właściwą matejkowskiej historiozofii było to, że malarz łączył w swych obrazach elementy krytyczne i apologetyczne, odsłaniając różne strony historycznych wydarzeń<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 32.

<sup>308</sup> Tamże, s. 31-32.

Odnosząc się natomiast do poglądów krakowskiej szkoły historycznej warto wskazać jeszcze jedną interesującą uwagę Słoczyńskiego, mianowicie, że wygląd Zygmunta Augusta nie przypomina postaci z zachowanych portretów królewskich, lecz ma rysy współczesnego Matejki księcia Jerzego Lubomirskiego, z którym malarz pozostawał w dobrych stosunkach. Wskazany autor uważa, że Matejko w ten sposób wskazuje na wadę polsko-litewskiej unii, czyli brak trzeciego partnera – Rusi (podobne tezy mieli głosić krakowscy konserwatyści, a książę Lubomirski był zwolennikiem równouprawnienia dla przebywających w Galicji Rusinów, propagatorem zbliżenia narodu czeskiego i polskiego oraz orędownikiem zjednoczenia Słowian)<sup>309</sup>.

Matejko w *Unii lubelskiej* wyraził swoje uznanie dla osiągniętej przed wiekami zgody polsko-litewskiej, podkreślając ówczesną potęgę Rzeczypospolitej i zawierając ukryte w symbolicznych znakach przesłanie o nadziei na odzyskanie niepodległości. Wyważona kompozycja oddaje powagę chwili i towarzyszące podpisaniu unii napięcia i opór, oddaje zarazem atmosferę wydarzeń – państwo polsko-litewskie osiąga szczyt swej potęgi, jednak osoby uczestniczące w tym wiekopomnym wydarzeniu reprezentują różne, często odmienne, poglądy, wyznania, dążenia. Jednoczy ich przynależność do wspólnej ojczyzny.

#### **14) *Stefan Batory pod Pskowem*, 1872, płótno, 322 x 545 cm**

- ***Batory pod Pskowem*, szkic do powyższego obrazu, 1869, papier naklejony na płótno, 61,5 x 98,5 cm**
- ***Studium zbroi Stefana Batorego*, szkic, 1871, płótno, 90 x 74 cm**

Wielką syntezą kilku wydarzeń historycznych okazał się obraz Jana Matejki pt. *Stefan Batory pod Pskowem* z roku 1872, namalowany na płótnie o wymiarach 322 x 545 cm. Spotkać się można również z następującymi tytułami dzieła: *Batory pod Pskowem*; *Stefan Batory w namiocie przyjmujący posłów*; *Stefan Batory*; *Batory pod Wielkimi Łukami*; *Hold moskiewski pod murami Pskowa*; *Poselstwo moskiewskie przed Batorym*; *Jezuita Possevin namawia podobnego do zwierza Stefana Batorego do wysłuchania posłów rosyjskich, którzy proszą o pokój*<sup>310</sup>. Obraz jest przechowywany w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum (nr inw. ZKW/1047).

---

<sup>309</sup> Tamże, s. 32.

<sup>310</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 135.



Il. 25 Jan Matejko, *Stefan Batory pod Pskowem*, 1872, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1047, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

*Batory pod Pskowem* stanowi historiozoficzną wizję stworzoną przez Matejkę. Jest syntezą wydarzeń związanych z: wyprawami wojennymi króla Stefana Batorego przeciwko państwu moskiewskiemu w l. 1579-1581, walką o Inflanty, poselstwem moskiewskich bojarów po zdobyciu Wielkich Łuków, oblężeniem Pskowa, prośbą o pokój cara Iwana IV Groźnego (wniesioną z wykorzystaniem pośrednictwa papieża Grzegorza XIII), pertraktacjami pokojowymi, rozejmem zawartym w 1582 r. Malarz połączył te wydarzenia w jedną wizję. Obraz przedstawia bojarów moskiewskich proszących króla o pokój pod Pskowem – choć monarcha nie był tam wówczas obecny, pokój zawarto w Jamie Zapolskim, a delegacja bojarów podążała za królem z początkiem 1581 r., lecz nie prosiła wtedy o zawarcie pokoju.

Zapał Stefana Batorego w walkach z Moskwą wynikał z sytuacji w Siedmiogrodzie – nadzieja na zdobycie tronu moskiewskiego dawałaby szansę na pokonanie Turcji i wyzwolenie Węgier. Wojna z carem Iwanem IV Groźnym wydawała się nadto nieunikniona, gdyż car chciał zagarnąć Inflanty i zamierzał wcielić do swego państwa ziemie białoruskie wchodzące w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego. Finansowe przygotowanie do wojny objęło m.in. kontrybucję z Gdańska (niestety w zamian za rezygnację z podporządkowania portu Polsce) i tzw. „sumy pruskie” (kwotę jaką Batory uzyskał w zamian za zgodę na przekazanie Hohenzollernom brandenburskim opieki nad psychicznie chorym Albrechtem Fryderykiem pruskim). Zwycięstwo Batorego było możliwe dzięki zdobytym środkom

pieniężnym, jego zdolnościom militarnym i strategicznym, dobrze wyszkolonej armii (silna jazda, przygotowanie do akcji oblężniczych) i odpowiedniej propagandzie wojennej<sup>311</sup>.

Przebieg wojny świadczy o wojskowym talencie i ambitnych planach Batorego. Już w 1577 r. Iwan IV wkroczył na teren Inflant, podjęto rokowania w sprawie rozejmu. W czerwcu 1579 r. król Stefan wypowiedział carowi moskiewskiemu wojnę, odsyłając nieratyfikowany dokument. W sierpniu zdobył Połock. Pomimo obaw szlachty Stefan Batory uzyskał podatki podczas sejmiku 1579/80 r., co pozwoliło mu na kontynuowanie wojny z Moskwą. We wrześniu 1580 r. opanował Wielkie Łuki, twierdza jednak została zniszczona. Z początkiem 1581 r. wyjechał na sejm do Warszawy, zrywając rokowania z poselstwem moskiewskim, które za nim podążało, tłumacząc, że oczekuje zwrotu Inflant w całości.

W kwietniu 1581 r. Stefan Batory zaczął przygotowywać trzecią wyprawę wojenną przeciw Moskwie. W czerwcu w Wilnie doszło do spotkania króla i jezuita A. Possevino, wysłanym przez papieża Grzegorza XIII, który miał odegrać rolę pośrednika między monarchą polskim i carem moskiewskim w zawarciu rozejmu. Batory niechętnie podszedł do tej propozycji, ostatecznie wyraził na to zgodę. Iwan IV zerwał jednak rozmowy i zdecydował się zaatakować armię polską w pobliżu Mohylewa, wysyłając jednocześnie królowi pismo z obelgami, kwestionujące prawa Batorego do korony. Król Stefan wyzwiał cara na pojedynek, a wobec braku reakcji zdecydował o oblężeniu Pskowa. W listopadzie zdecydował o odstąpieniu armii na leża zimowe. W grudniu rozpoczęto rokowania pokojowe między Pskowem a Jamem Zapolskim, a w styczniu podpisano rozejm w Jamie Zapolskim. Na mocy rozejmu Rzeczypospolitej przyznano Inflanty, część ziemi połockiej i część województwa witebskiego, a Moskwa zyskała Wielkie Łuki, Nowel i Woroniec.

Praca nad obrazem trwała od lutego 1870 r. do czerwca 1872 r. W trakcie malowania *Batory* został przeniesiony z pracowni artysty przy ul. Krupniczej do sali Towarzystwa Naukowego, ponieważ pierwotna pracownia okazała się zbyt mała. Temat interesował Matejkę już od lat szkolnych i na przestrzeni lat wracał do niego kilkakrotnie. Pierwsze szkice były ołówkowe (kilka zachowało się i należą do zbiorów DJM i MNW). W MNP przechowywany jest szkic olejny (nr inw. Mp 56) malowany rok przed rozpoczęciem pracy nad ostateczną wersją dzieła, natomiast w DJM znajduje się studium zbroi Batorego (nr inw. IX/16). W dołączonych do obrazu objaśnieniach Matejko pierwszy raz samodzielnie narysował główki bohaterów<sup>312</sup>.

<sup>311</sup> J. Tazbir, *Stefan Batory*, s. 354-355.

<sup>312</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 135.

Szkic olejny pt. *Stefan Batory pod Pskowem* (*Batory pod Pskowem*, MNP, nr inw. Mp 56) pochodzi z 1869 r. Wykonany jest na papierze o wymiarach 61,5 x 98,5 cm, naklejonym na płótno. Pozostawał w rękach rodziny Matejki do 1898 r., później w warszawskim salonie sztuki „Skarbiec” i u prywatnych właścicieli, w 1949 r. zakupiony do MNP. Układ kompozycyjny jest zbliżony do ostatecznej wersji tematu, zaznaczeni są tylko ważniejsi bohaterowie (co pewnie wynikało stąd, że Matejko pracując nad jakimś dziełem często dodawał kolejne postaci). Różnice są dość liczne, dotyczą mimiki, postaw, gestów, ubiorów i przedmiotów – np. Batory trzyma wzniesioną do góry szablę, na tacy leży opieczętowany dokument<sup>313</sup>.



Il. 26 Jan Matejko, *Batory pod Pskowem*, szkic, 1869, w zbiorach MNP, nr inw. MNP Mp 56, fot. Pracownia Fotografii MNP

Natomiast z roku 1871 r. pochodzi *Studium zbroi Stefana Batorego* (podarowane M. Gorzkowskiemu, później w rękach prywatnych, a w 1948 r. zakupione do MNK – nr inw. MNK IX-16), olejny szkic namalowany na płótnie o wymiarach 90 x 74 cm. Szkic przedstawia półzbroję z poł. XVI w., typu węgierskiego, paradną, zdobioną złotymi ornamentami, niebiesko szmelcowaną. Na studium naszkicowana jest też węgierska szabla, fragment pochwy do tej szabli i nóż myśliwski. Zbroja Batorego przechowywana była najpierw

<sup>313</sup> Tamże, nr kat. 136.

w Ambras w Austrii, a od 1806 r. w Wiedniu. Jej szkic olejny Matejko rozpoczął malować w 1870 r. w Wiedniu, a skończył w Krakowie w 1871 r. Wcześniejsza akwarela z lat studenckich pochodziła z r. 1860<sup>314</sup>.

II. 27 Jan Matejko, *Studium zbroi Stefana Batorego*, szkic, 1871, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-16, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



Wielokrotne wracanie do tematu na przestrzeni lat i ilość wykonanych przez artystę szkiców świadczą o jego głębokim zainteresowaniu wydarzeniem – treść wydawała się Matejce odpowiednia do wyrażenia jego historiozofii. O zaangażowaniu w malowanie kolejnego wielkiego dzieła świadczy również gorliwość w doborze modeli<sup>315</sup>. H.M. Słoczyński podkreśla rolę okoliczności politycznych w powstaniu *Batorego pod Pskowem*. Wg niego malarz w tym okresie powrócił do pierwotnego zamiaru niesienia nadziei i krzepienia narodu. Przyczyniła się do tego zmiana sytuacji na arenie międzynarodowej – klęska poniesiona przez Francję podczas wojny francusko-pruskiej spowodowała utratę przez nią dotychczasowej silnej pozycji. Polityczne zbliżenie Francji z Rosją przekreśliło nadzieję Polaków na znalezienie sprzymierzeńca w walce o niepodległość, zwłaszcza w obliczu wzrostu potęgi zjednoczonych Niemiec<sup>316</sup>.

W tym miejscu wspomnieć należy o kilku źródłach, które stanowiły dla Matejki inspirację w malowaniu obrazu (poza ww. zbroją), głównie w tworzeniu ubioru króla Batorego i innych bohaterów. Jednym z nich był wizerunek autorstwa Jacoba Schrecka von Notzig z 1601 r. przechowywany w zbiorach Armamentarium Heroicum (kalka, DJM, nr inw. IX/2022), ukazujący monarchę w zbroi, kolczudze, delii z kołnierzem z futra, obcisłych spodniach, magierce i krótkich butach. Inne źródła to: portret Stefana Batorego namalowany przez Marcina Kobera (ok. 1583), płyta nagrobna z Kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej wykonana przez Santi Gucciego (1595)<sup>317</sup>.

*Batory* spotkał się z przychylnym przyjęciem i przyniósł Matejce znaczące wyróżnienia. Podczas wystawy wiedeńskiej w 1873 r. artyście przyznano *Kunst-medaille*. W

<sup>314</sup> Tamże, nr kat. 137.

<sup>315</sup> Historię o poszukiwaniu odpowiedniej osoby do malowania Batorego i o determinacji Matejki, gdy odpowiedni model „wpadł mu w oko”, przytacza M. Szypowska. – Zob. M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 207-210.

<sup>316</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 34.

<sup>317</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 235-236.

tym samym roku otrzymał z Pragi propozycję, która odpowiadała aspiracjom Matejki – stanowisko dyrektora Akademii Sztuk Pięknych (choć ostatecznie malarz odmówił objęcia posady). W roku 1874, po wystawieniu *Batorego* na Salonie Paryskim, Akademia Francuska przyznała Matejce godność członka korespondenta *Institut de France* (w miejsce po Wilhelmie Kaulbachu zm. 7 kwietnia 1874). Miłym akcentem i docenieniem kunsztu artysty było także powołanie go na członka honorowego Stowarzyszenia Polaków na Węgrzech podczas wystawy dzieła zorganizowanej w Peszcie w 1872 r. Natomiast jeśli chodzi o losy samego obrazu, to kupił go hrabia Benedykt Tyszkiewicz w 1876 r. Następnie został zakupiony przez Państwowe Zbiory Sztuki w Warszawie, później w zbiorach Zamku Królewskiego. W 1939 r. razem z *Rejtanem* został wywieziony z Warszawy, przejęty przez Niemców, rewindykowany w 1945 r. W warszawskim Zamku Królewskim znajduje się od 1984 r. (nr inw. ZKW/1047)<sup>318</sup>.

*Batory pod Pskowem* stanowi historiozoficzną wizję Matejki, łączy w sobie jednak interpretację kilku ważnych wydarzeń politycznych i historyczno-prawnych. Wśród wątków wykorzystanych przez artystę znalazły się: poselstwo moskiewskich bojarów podążające za królem Stefanem w 1580 r. (po zdobyciu Wielkich Łuków), pertraktacje pokojowe prowadzone za pośrednictwem legata papieskiego Possevina, zdobycie Połocka (symbolizuje je obecność władcy Cypriana) i rozejm w Jamie Zapolskim w 1582 r. Postawa bohaterów i układ kompozycyjny obrazują trzy siły decydujące o politycznej sytuacji Rzeczypospolitej. Pierwszą z nich jest monarcha polski i rycerstwo polsko-litewskie na czele z kanclerzem Janem Zamoyskim. Drugą jest Moskwa – jej przedstawiciele oddają hołd zwycięskiemu królowi, prosząc o pokój. Trzecia siła to Rzym, a reprezentuje ją jezuita Possevin<sup>319</sup>.

Obraz *Batory pod Pskowem* podzielony jest kompozycyjnie na dwie części, które rozdziela postać jezuita, legata papieskiego. W lewej części dzieła przedstawiony jest król Polski wraz z rycerstwem polsko-litewskim, a po prawej stronie namalowani są posłowie moskiewscy. Przy wejściu do namiotu widnieje majestatyczna postać Stefana Batorego. Wokół monarchy zgromadzeni są polscy i litewscy rycerze. Przy stoliku, na skraju dzieła w lewej części kompozycji ukazany jest Jan Zamoyski, kanclerz wielki koronny. Na prawo od Zamoyskiego, z dokumentem w rękach, siedzi za stolikiem Konstanty Wasyl Ostrogski, a tuż obok niego, odwrócony plecami, stoi Jan Zborowski. Za nimi, w głębi, toczą dyskusję dwaj mężczyźni – hetman Mikołaj Sieniawski i wojewoda Filon Kmita Czarnobyłski. Na prawo od nich, na dalszym planie, widnieje Reinhold Heidenstein, sekretarz króla.

<sup>318</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 135.

<sup>319</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 35-39.

Na prawo od słupa, na którym rozpięty jest namiot, za królem Batorym, namalowany jest Jan Dymitr Solikowski, arcybiskup lwowski. Na prawo od monarchy siedzą, nachyleni ku sobie w jakiejś toczącej się dyskusji, Mikołaj Radziwiłł zw. Rudym i książe zbaraski Janusz. Za Radziwiłłem stoi János Bornemissa, tuż za nim Michał Haraburda. Pomiedzy księciem Januszem a Possevinem widać Mikołaja Dorohostajskiego. Część sił Rzeczypospolitej ukazana jest na prawo od legata papieskiego, za poselstwem moskiewskim, co wzmacnia przekaz obrazu o zwycięstwie i przewadze sił polsko-litewskich. Tuż za Possevinem widnieje postać Stanisława Żółkiewskiego i młodzieńca, Baltazara Batorego. Na prawo od nich siedzi na koniu Jan Oryszowski, porucznik kozaków niżowych, a za nim namalowana jest husaria.

Pomiedzy królem a władką Cyprianem stoi legat papieski, jezuita Antonio Possevino, w czarnym kontrastującym stroju. W pierwszym rzędzie przed królem Polski klęczy władka połocki Cyprian. Za nim pokłon monarsze oddają Iwan Naszczokin i Roman Wasiliewicz Olfierew. Za Naszczokinem stoi książe Dymitr Piotrowicz Jelecki z dokumentem w ręku, a na prawo od niego Mikołaj Bassorek, książę Teodor Oboleński Lichów i karzeł trzymający tarczę z moskiewskim godłem. W tle kompozycji naszkicowany jest zarys budynków Pskowa, a w prawej części obrazu, na dalszym planie, procesja z obrazem wychodząca przy wtórze tręb z bram miasta.

Postać Batorego jest pełna majestatu i dostojeństwa, uosabia i wyraża potęgę Rzeczypospolitej. **Stefan Batory** (Báthory István; 1533-1586), wojewoda i książe siedmiogrodzki, od 1575 r. król Polski. Był synem wojewody siedmiogrodzkiego Stefana VI i Anny Katarzyny Telegdi. W rodzinie jego silne były tradycje wojenne. Po kilkuletnim pobycie za granicą wrócił do kraju, w 1561 r. został dowódcą wojsk siedmiogrodzkich, wkrótce uzyskał godność żupana Biharu (odpowiednik polskiego starosty). Stefan Batory pośredniczył w konflikcie pomiędzy Janem Zygmuntem a cesarzem Maksymilianem II, jako poseł został uwięziony w Wiedniu na pewien czas, nieudana misja pozbawiła go jednak łaski królewskiej i pełnionych funkcji<sup>320</sup>.

W 1571 r. Batory obrany został wojewodą Siedmiogrodu, starając się przede wszystkim o wzmocnienie państwa i dążąc do centralizacji władzy, a w polityce z Turcją zachowując pozory lojalności jako lennik. Był zainteresowany sytuacją panującą w Rzeczypospolitej, a po ucieczce Walezego zdecydował się wystąpić jako kandydat do polskiego tronu. Obrany królem Polski został w 1575 r., z inicjatywy Jana Zamoyskiego (którego później mianował kanclerzem). Wśród zobowiązań Stefana znalazł się m.in. ślub z

---

<sup>320</sup> J. Besala, A. Biedrzycka, *Stefan Batory*, w: *PSB*, t. XLIII, s. 114-129.

Anną Jagiellonką. Koronowany został w katedrze na Wawelu 1 maja 1576 r. Po objęciu rządów rozpoczął budowę własnego zespołu urzędników, starania o uznanie jego władzy przez papieża Grzegorza XIII, rozwiązanie konfliktu z Gdańskiem<sup>321</sup>.

Stefan Batory poprowadził zwycięską wojnę z Moskwą o Inflanty, planował w przyszłości atak na Turcję. W polityce wewnętrznej narażał się na spory ze szlachtą spowodowane rozdawnictwem, brutalnością względem opozycji, dążeniem do wzmocnienia władzy. Krytykowany był m.in. za politykę odnoszącą się do Gdańska. Pozytywnie oceniano jego przywiązanie do katolicyzmu i równoczesne starania o utrzymanie pokoju religijnego w państwie, wojenne zwycięstwa i reformy wojskowe (dot. m.in. husarii, piechoty, regularnych oddziałów kozaków), dostępność dla ludzi niższego stanu<sup>322</sup>.

Matejko dołożył wszelkich starań i wykorzystał cały swój kunszt i talent, aby przedstawić Batorego jako monarchę pełnego majestatu, siły i dostojeństwa. Król Stefan, postawny i mocny mężczyzna z czarnymi wąsami i ciemną cerą, siedzi na zydlu postawionym przy wejściu do namiotu, pod jego stopami leży rozciągnięta skóra czarnego niedźwiedzia. Wnikliwe studia pozwoliły artyście wiernie odwzorować wygląd władcy. Najbardziej charakterystycznym elementem stroju Batorego jest **zbroja**, namalowana na podstawie oryginalnej ze zbiorów wiedeńskich (jw., *Studium zbroi Stefana Batorego*). Król pod zbroją ma **kolczugę**, na nogach obcisłe czarne spodnie. Ramiona monarchy okrywa złota **kapa** (jak na płycie nagrobnej), co odpowiada sytuacji – kapa należy do szat homagialnych, jest to zatem stosowne połączenie dla zwycięskiego króla odbierającego hołd od swoich wrogów. Malowana była na podstawie liturgicznej kapy (pluwiale) należącej do zbiorów Matejki (uszyta ze złotej lamy, obszyta galonem, zawiązywana złotym sznurem z chwostami; wykorzystana w różnym kontekście w wielu jego obrazach – *Rejtanie*, *Grunwaldzie*, *Hołdzie pruskim*, *Założeniu Akademii Lubrańskiego*)<sup>323</sup>.

Matejko zdecydował się jednak nie malować na głowie władcy korony, lecz zastąpił ją charakterystyczną dla króla czapką – **batorówką** (magierką) ze sterczącą kitą z czaplich piór. Jest to okrągła płaska czapka uszyta z czarnego pluszu, w tylnej części wydłużona, wywodząca się z mody węgierskiej. Na potrzeby tego obrazu malarz zaprojektował i zlecił wykonanie takiej batorówki (DJM, nr inw. IX/4075; użyta także w *Zamoyskim pod Byczyną*, *Dziewicy Orleańskiej*). Batory ma stopy obute w **zólte trzewiki** z krótkimi cholewkami i niewysokimi obcasami (sporządzone wg projektu artysty, a wzorowane na wspomnianym

---

<sup>321</sup> Tamże.

<sup>322</sup> Tamże.

<sup>323</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 146, 235-236, 315.

portrecie Kobera, lecz z nieznaczną pomyłką – gdyż buty na portrecie są podwójne, złożone z ciżm wsuniętych w podkute buty; DJM, nr. inw. IX/4348/1-2). Twórczą inwencją Matejki są natomiast białe skórzane **rękawice** z szerokim mankietem i żółtymi frędzlami, naśladowujące modę XVII-wieczną (DJM, nr inw. IX/4323)<sup>324</sup>, choć wg źródeł Batory rękawiczek żadnych nie nosił.

Na pierwszym planie w lewej części kompozycji widnieje kolejna ważna postać, jedna z najwybitniejszych w renesansowej Polsce, bliski doradca i zaufana osoba króla Stefana. To **Jan Zamoyski** herbu Jelita (1542-1605), syn kasztelana chełmskiego Stanisława i Anny Herburtówny, żonaty z królewską bratanicą Gryzeldą Batorówną; wykształcony za granicą, doktor obojga praw, doskonały gospodarz, mecenas nauki i literatury. Od 1565 r. otrzymywał kolejne godności i urzędy – sekretarza królewskiego, podkanclerzego koronnego, kanclerza (1578) i hetmana (1581) wielkiego koronnego, starosty krakowskiego. Wobec ogłoszonej przez prymasa Jakuba Uchańskiego elekcji Maksymiliana II, zaproponował kandydaturę Stefana Batorego na polski tron, łącząc jego wybór z małżeństwem z Anną Jagiellonką. Odznaczył się w wojnie moskiewskiej, głównie w zdobywaniu miast – to Zamoyskiemu Batory powierzył oblężenie Pskowa. Późniejsze jego sukcesy wojenne to m.in. zwycięstwo nad Maksymilianem Habsburgiem pod Byczyną (1588) i bitwa pod Cecorą (1595).

Jan Zamoyski namalowany jest jako poważny, dostoyny mężczyzna, z lewą ręką wspartą na stoliku z dokumentami, a w prawej ręce trzymający pieczęć koronną. Jego ubiór – czerwona delia, wystające spod niej złote rękawy i żółte buty na niewielkim obcasie – wzorowane były na portrecie króla Batorego namalowanym ok. 1583 r. przez M. Kobera. **Delia** uszyta wg projektu artysty ok. roku 1870 (DJM, nr inw. IX/4104), wykonana z czerwonego sukna, zapinana na sześć guzów i pętelek od szyi do pasa, miała doczepiane długie rękawy i szeroki kołnierz charakterystyczny dla ubrań męskich z końca XVI w. Matejko wykorzystał ją również w *Zamoyskim pod Byczyną* i *Sobieskim pod Wiedniem*<sup>325</sup>.

Za stolikiem, pomiędzy Zamoyskim a królem, widoczni są dwaj bohaterowie obrazu: Konstanty Wasyl Ostrogski, z siwą brodą, w czarnej czapce, siedzący przy stoliku i przeglądający dokumenty, oraz odwrócony tyłem Jan Zborowski, w czapce magierce na głowie. Książę **Konstanty Wasyl Ostrogski** (ok. 1526-1608), syn Konstantego i Aleksandry z Olelkowiczów, był marszałkiem ziemi wołyńskiej, wojewodą kijowskim, starostą włodzimierskim; należał do sygnatariuszy Unii Lubelskiej. Po ucieczce Henryka Walezego, książę Ostrogski był zwolennikiem obrania Habsburga królem Polski, nie uczestniczył jednak

<sup>324</sup> Tamże, s. 137-138, 235-236, 306-307, 310.

<sup>325</sup> Tamże, s. 137-138, 262, 302.

w elekcji w 1575 r. Podczas przygotowań Batorego do wojny moskiewskiej uczestniczył w rokowaniach prowadzonych z wysłannikami Porty i Tatarami. Brał udział w kampanii połockiej, a w późniejszych etapach wojny strzegł południowej granicy państwa<sup>326</sup>.

**Jan Zborowski** herbu Jastrzębiec (1538-1603), syn Marcina Zborowskiego i Anny z Konarskich, był starostą odolanowskim. Popierał kandydaturę Batorego na tron polski, współdziałając w tym celu wraz z braćmi Piotrem i Andrzejem. Po elekcji Batorego Zborowski otrzymał urząd kasztelana gnieźnieńskiego. Odznaczył się zwycięstwem w 1577 r. prowadząc bitwę nad Jeziorem Lubiszowskim podczas konfliktu z Gdańskiem. Jan Zborowski uczestniczył we wszystkich kampaniach moskiewskich, wyróżniał się podczas oblężenia Pskowa. Po ścięciu brata Samuela Zborowskiego Jan wycofał się z życia publicznego. Jego postawa na obrazie (odwrócony tyłem do widza i jednocześnie do króla) bywa interpretowana jako zapowiedź konfliktu Samuela Zborowskiego z Batorym i wyroku śmierci wydanego przez sąd Zamoyskiego w 1584 r.

W głębi kompozycji, za Konstantym Ostrogskim, widnieją dwaj mężczyźni – Mikołaj Sieniawski i Filon Kmita Czarnobyłski, którzy bacznie obserwują poselstwo moskiewskie i wymieniają między sobą jakieś uwagi. **Mikołaj Sieniawski** herbu Leliwa (ok. 1520-1584), syn Mikołaja Sieniawskiego i Katarzyny Kolanki, żonaty z Hanną Sapieżanką. Był hetmanem polnym koronnym (1575-84) i kasztelanem kamienieckim (od 1576). Doceniany był za męstwo i sprawne dowodzenie jazdą. Prowadził walki z Tatarami i Turkami, broniąc południowo-wschodnich granic. Podczas pierwszej wyprawy moskiewskiej na zlecenie Batorego Sieniawski pozostawał w ziemiach ruskich. Podczas wyprawy na Wielkie Łuki dowodził pułkiem, eskortował artylerię i należał do naczelnego dowództwa, a w czasie działań Zamoyskiego pod Pskowem, Sieniawski walczył z wojskami moskiewskimi na Siewierszczyźnie. Zatem Matejko wprowadził go na scenę swego dzieła wbrew prawdzie historycznej (nieobecny pod Pskowem), nawiązując jednak do jego istotnej roli w wojnie<sup>327</sup>. Na obrazie widoczna jest jego czerwona czapka z kitą z czaplich piór.

Na prawo od Sieniawskiego namalowany jest **Filon Kmita Czarnobyłski** (ok. 1530-przed 1587), syn Semena Kmity i Tatiany Kroszyńskiej. Był rotmistrzem królewskim, starostą orszańskim, od 1579 r. wojewodą smoleńskim. Bronił wschodnich granic Rzeczypospolitej podczas wojen z Moskwą, śledził wojenne przygotowania cara Iwana IV Groźnego. Uczestniczył w wyprawie na Połock i Wielkie Łuki (po zdobyciu twierdzy

---

<sup>326</sup> T. Chynczewska-Hennel, *Ostrogski Konstanty Wasyl*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 489-495.

<sup>327</sup> M. Plewczyński, *Sieniawski Mikołaj*, w: *PSB*, t. XXXVII, s. 130-135.

wielkołuцьkiej został jej komendantem). W kompozycji przedstawiony z rozwianymi siwymi włosami i skrzyżowanymi rękoma.

Ponad Janem Zborowskim widoczna jest głowa **Reinholda Heidensteina**, historyka, kronikarza i sekretarza królewskiego pochodzącego z Prus Królewskich. Był zaprzyjaźniony z kanclerzem Zamoyskim. Pracował w kancelarii Stefana Batorego i Zygmunta III Wazy. Wprowadzając go na scenę, Matejko daje wskazówkę, skąd czerpał wiedzę o malowanym wydarzeniu (*De bello Moscovitico commentatorium libri sex*).

Na prawo od Jana Zborowskiego, częściowo widoczny zza słupa wspierającego namiot, przedstawiony jest **Jan Dymitr Solikowski** (1539-1603), arcybiskup lwowski od r. 1583. Był dyplomata, sekretarzem królewskim, pisarzem politycznym i historycznym. od 1564 r. pracował w kancelarii królewskiej Zygmunta Augusta. Matejko wprowadził go na scenę, chcąc podkreślić udział abpa Solikowskiego w odbudowie Kościoła w Inflantach po zwycięskich wojnach Stefana Batorego.

Na prawo od króla siedzą: Mikołaj Radziwiłł i książę zbaraski Janusz. Podstarzały już mężczyzna z długą rudą brodą to książę **Mikołaj Radziwiłł zw. Rudym** herbu Trąby (1512-1584), syn Jerzego Radziwiłła i Barbary Kolanki z Dalejowa, brat Barbary Radziwiłłówny. Wykonywał urząd podczaszego litewskiego, łowczego, wojewody trockiego, wojewody wileńskiego. W latach: 1553, 1556-66, 1577-1584 pełnił funkcję hetmana wielkiego litewskiego, a w latach 1566-79 – kanclerza wielkiego. Po ucieczce Henryka Walezego z Polski, Mikołaj Radziwiłł opowiadał się za elekcją Habsburga. Dopiero po koronacji Batorego uznał go za króla, wcześniej z grupą Litwinów rozważał zwołanie kolejnej elekcji. Jednak późniejsze relacje „Rudego” z Batorym układały się pomyślnie, a Radziwiłł dbał przy tym o wzmocnienie pozycji swej rodziny. W czasie kampanii moskiewskiej Radziwiłł dowodził armią litewską (Połock, Wielkie Łuki), brał udział w kampanii na Psków (choć z mniejszym zaangażowaniem, gdyż starszy wiek już dawał się we znaki), uczestniczył w rozmowach z poselstwem moskiewskim<sup>328</sup>. Na obrazie przedstawiony w **zbroi** i **czapce** z cętkowanego futra (czapka lisowczyka, DJM, nr inw. IX/4073; wykorzystana też w *Grunwaldzie* i *Sobieskim*<sup>329</sup>), wsparty rękoma na buławie.

Na prawo od Radziwiłła namalowany jest **książę zbaraski Janusz** (ok. 1553-1608), syn Mikołaja Zbaraskiego i Hanny Sanguszko, żonaty z Anną z Czetwertyńskich, wojewoda braclawski. Uczestniczył w oblężeniu Pskowa, wykonując funkcję kwatermistrza. Należał do

---

<sup>328</sup> H. Lulewicz, *Radziwiłł Mikołaj zwany Rudym*, w: *PSB*, t. XXX, s. 321-335.

<sup>329</sup> Tu omyłkowo A. Straszewska przypisała to nakrycie głowy Januszowi, księciu Zbaraskiemu. – Por. A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 307.

grona negocjatorów rozejmu z Moskwą zawartego w Jamie Zapolskim, stąd jego obecność na obrazie. Ubrany w zielonozłoty **płaszcz** z szerokim futrzanym kołnierzem, żółte buty na niewysokim obcasie. Lewą ręką wspiera się na **szabli**, a prawą dłonią wskazuje na składającego hołd władcykę Cypriana, jakby tłumacząc coś Radziwiłłowi. Na głowie ma **szyszak** z kolekcji ambraskiej (należący do Stefana Batorego), ozdobiony **szkofią** (orlim skrzydłem wykonanym ze złoconego srebra, używanym w Polsce i na Węgrzech w XVI/XVII w.; szkofia namalowana przez Matejkę przypisywana była królowi Batoremu)<sup>330</sup>.

Za Mikołajem Radziwiłłem stoi **János Bornemissa**, węgierski oficer, który służył w wojskach koronnych. W walkach moskiewskim był kapitanem artylerii. Ukazany został w szacie z ciemnozielonymi rękawami i szerokim brązowym futrem na ramionach, z prawą ręką wspartą o biodro, jak z uwagą wpatruje się w moskiewskie poselstwo. Tuż za nim widnieje kolejna postać – mężczyzna w zbroi, z długą siwą brodą to **Michał Haraburda** herbu Abdank (zm. 1586), litewski dyplomata, pisarz wielki litewski (1566-86), kasztelan miński (od r. 1584). Wielokrotnie podejmował misje dyplomatyczne w Moskwie (np. w sprawie poparcia posłów litewskich dla syna Iwana IV Groźnego, Fiodora, jako kandydata do polskiej korony) i na Krymie. W 1582 r. podczas zawierania rozejmu w Jamie Zapolskim Michał Haraburda pełnił funkcję sekretarza poselstwa.

Pomiędzy księciem zbaraskim Januszem a Possevinem widoczna jest głowa **Mikołaja Dorohostajskiego** herbu Leliwa (ok. 1530-1597), syna miecznika litewskiego Mikołaja, żonaty z Anną Wojnianką. Posługiwał się przydomkiem Monwid i Kuchmistrzowicz. W l. 1574-1597 był wojewodą połockim. Pełnił urząd stolnika litewskiego, starosty wołkowyskiego i lepelskiego, ciwuna gondyńskiego; uczestniczył w korektach statutu litewskiego. Wsławił się w służbie Zygmunta Augusta i Stefana Batorego podczas prowadzonych przez nich wojen, w szczególności podczas wyprawy Batorego na Połock. Dorohostajski został przez króla mianowany komendantem zdobytego zamku; odniósł sukces także jako zdobywca twierdz: Suszy i Nieszczerdy w ziemi połockiej<sup>331</sup>.

Na prawo od Possevina, na drugim planie kompozycji, ukazani są Stanisław Żółkiewski i Baltazar Batory. **Stanisław Żółkiewski** (1547-1620), syn wojewody ruskiego Stanisława Żółkiewskiego i Zofii Lipskiej, pełnił urząd wojewody kijowskiego, kasztelana lwowskiego, a od 1618 r. – hetmana i kanclerza wielkiego koronnego. Zaangażowany w polityczne działania Batorego i Zamoyskiego, brał udział w walkach z Gdańskiem i kampanii moskiewskiej. W późniejszych latach odznaczył się jako dowódca wojsk (np. 1610 r. w

<sup>330</sup> Tamże, s. 235-236.

<sup>331</sup> R. Mienicki, *Dorohostajski Mikołaj*, w: *PSB*, t. V, s. 333-335.

bitwie pod Kłuszynem), cieszył się sławą bohatera. Na obrazie Stanisław Żółkiewski przedstawiony jest w pełnej zbroi husarskiej i hełmie z piórami, z charakterystycznymi skrzydłami i lamparcią skórą. Trzymając obie ręce na szabli, spogląda na scenę hołdu.

Tuż za Żółkiewskim stoi **Baltazar Batory**, syn Andrzeja bądź Krzysztofa Batorego, bratanek króla Stefana. Przedstawiony jako kilkunastoletni młodzieniec, prawą ręką uchylający czapki, z lewą dłonią zatknietą za ozdobnym pasem. Za nimi namalowany jest **Jan Oryszowski** herbu Nałęcz (ok. 1535-1605), syn Jana, rotmistrz królewski, porucznik chorągwi kozackiej, który wspierał działania armii polskiej w walce z Moskwą. Na dworze Batorego przebywał od 1577 r., rok później monarcha powołał go na stanowisko porucznika Kozaków niżowych (formalnie hetmanem Kozaków został kasztelan braclawski, książę Michał Wiśniowiecki, jednak pozostawiał on Oryszowskiemu dużą swobodę działania). Jan Oryszowski uczestniczył w wyprawach na Połock, Wielkie Łuki i Psków. Po wojnie inflanckiej większość czasu spędzał w obozie kozackim na Niżu, ciesząc się wśród Kozaków niżowych dużym autorytetem<sup>332</sup>. Jan Oryszowski przedstawiony jest jak siedzi na koniu z bogatą uprzężą. Na głowie ma duży kołpak ozdobiony piórami. Ubrany jest w delię, założoną w oryginalny sposób – jest rozpięta, a rozcięte rękawy nie zwisają luźno, tylko są założone na ręce jak zwykła szata<sup>333</sup>. Obecność Oryszewskiego na obrazie Matejki wyraża uznanie, jakim wśród Kozaków cieszył się Stefan Batory, który docenił ich umiejętności wojskowe i powołał rejestr kozacki ze stałym żołdem.

W głębi kompozycji, za Oryszewskim i poselstwem moskiewskim, widoczna jest **husaria**, typ polskiej jazdy, której początki sięgają XVI w. Pierwotnie husaria była jazdą lekką, jej charakterystyczną bronią była długa kopia. Na początku XVII w. ustalił się charakterystyczny kształt husarskich zbroi i uzbrojenia, a jazda przekształciła się w ciężkozbrojną. Skrzydła husarskie typowe były dla formacji bojowej XVII w., wtedy też miały miejsce najświetniejsze jej zwycięstwa. Choć pierwsze wskazania odnoszące się do używania skrzydeł husarskich wydane zostały za czasów króla Batorego. Typ husarii przedstawionej przez Matejkę odpowiada czasom Władysława IV<sup>334</sup>.

Postacią, która rozdziela króla Batorego i rycerstwo polsko-litewskie od poselstwa moskiewskiego na czele z władyką Cyprianem jest jezuita **Antonio Possevino** (1533-1611), legat papieski w Polsce od r. 1581. Na polecenie papieża Grzegorza XIII Possevino miał doprowadzić do pojednania Polski i Moskwy, pośredniczył w zawarciu rozejmu w Jamie

---

<sup>332</sup> H. Kotarski, *Oryszowski Jan*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 271-273.

<sup>333</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 262.

<sup>334</sup> Tamże, s. 236-237.

Zapolskim. Dalsze cele jezuitów obejmowały zawarcie unii Kościoła katolickiego z prawosławnym i utworzenie przymierza polsko-rosyjskiego skierowanego przeciwko Turcji. Na obrazie Matejki Possevino przedstawiony jest w **czarnej sukni zakonnej** i czarnym płaszczu, budując w ten sposób kontrast między obozem polskim a rosyjskim. Warto nadmienić, że Stefan Batory w ciągu swego panowania wyrażał poparcie dla działalności jezuitów, ufundował także kolegia jezuickie w Dorpacie, Rydze i Połocku.

W pierwszym rządzie poselstwa klęczy władca połocki **Cyprian**. Podaje królowi Batoremu tacę z chlebem i solą, która ma być symbolem zawieranego pokoju. Chociaż klęczy przed polskim monarchą jako pokonany, władca Cyprian zachowuje postawę pełną powagi i godności. Matejko namalował jego strój z wielką pieczołowitością. Władca Cyprian ma na głowie **mitrę** uszytą z czerwonego aksamitu, obszytą wokół białym futrem, ozdobioną wyhaftowanymi złotą nicią wizerunkami cherubinów i świętych. Mitra taka została uszyta dla Matejki wg jego projektu, wykonanego w oparciu o *Starożytności państwa rosyjskiego* autorstwa Fiodora Sołncewa (DJM, nr inw. IX/4234) – wzorem była mitra wielkksiążęca albo arcybiskupia z soboru św. Zofii w Nowogrodzie (malarz wykorzystał ją także w *Grunwaldzie* i kompozycji *Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie*). Władca połocki ubrany jest we wzorzystą **kape** – tu wzorem była kapa z XVIII w., wykorzystywana w liturgii Kościoła katolickiego<sup>335</sup>.



Il. 28 Czapka, XIX w., 22,0 x 32,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4234, fot. Paweł Czernicki

Kolejną osobą z poselstwa cara Iwana Groźnego jest bojar **Iwan Naszczokin**. Jego postawa jest zupełnie inna niż władcy Cypriana. Otyły mężczyzna udaje, że nie jest w stanie przyklęknąć i przybiera pozycję lekkiego przykucnięcia. Ubrany jest w szamerowaną szatę spodnią, podobną do rosyjskich kaftanów, i w wierzchnią delię (ferezję). Strój wierzchni zaprojektowany został przez Matejkę (DJM, nr inw. IX/4287) – jest uszyty z aksamitu w

<sup>335</sup> Tamże, s. 179-180, 236-237, 306.

srebrzyste kwiaty, zapinany na guzy, z rozciętymi rękawami, obsyty srebrnym galonem (wykorzystany też w *Holdzie pruskim* w stroju Tęczyńskiego). Delia ta miała naśladować czuhy rosyjskie, zbytkowne szaty z rękawami do łokcia, a jej materiał przypominać włoską brokatełę z XVI wieku<sup>336</sup>. W lewej ręce Naszczokin trzyma futrzaną czapkę.



Il. 29 Delia [przód – tył ], uszyta wg projektu J. Matejki, XIX w., 310 x 128 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4287, fot. Karol Kowalik

Powyżej Naszczokina namalowany jest książę **Dymitr Piotrowicz Jelecki**, który w prawej ręce wyciągniętej w stronę Batorego trzyma opieczętowany dokument, a lewą rękę przyciska do piersi. Przedstawiony jest z siwą rozwianą brodą i włosami, w ciemnozielonej aksamitnej szacie wierzchniej, spod której widoczne są rękawy spodniej sukni zapinane na złote guzy. Na prawo od Naszczokina widnieje postać **Romana Wasiliewicza Olfierewa**, który z głową pochyloną do samej ziemi oddaje pokłon polskiemu monarsze. Ubrany jest w sobolowe futro przewiązane barwnym pasem.

Za nimi widoczne są jeszcze następujące postaci: **Mikołaj Bassorek** (sekretarz moskiewskiego poselstwa), książę **Teodor Oboleński Lichów** (ubrany w hełm i pełną zbroję, w pozie przegranego i zawstydzonego wojownika, trzymający w dłoniach złamany miecz) oraz **karzeł** wsparty rękoma na tarczy z moskiewskim godłem. W głębi kompozycji malarz przedstawił jeszcze kilku moskiewskich bojarów, którzy w różnych pozycjach i gestach

<sup>336</sup> Tamże, s. 133-134, 236-237, 302.

oddają hołd Batoremu. W tle obrazu naszkicowane są nadto budynki Pskowa oraz (z prawej strony płótna) procesja religijna wychodząca z miasta.

Matejko umieścił na obrazie dokumenty sygnalizujące rokowania, ustalenia stron i zawarty rozejm. **Opieczętowany tekst** z datą 1581 trzyma w wyciągniętej dłoni księżę Dymitr Piotrowicz Jelecki. Także w rękach wojewody kijowskiego Konstantego Wasylego Ostrońskiego i na stoliku przy kanclerzu Janie Zamoyskim widoczne są dokumenty. **Stolik** nakryty czerwonym suknem służył pracy kanclerza Zamoyskiego, trzymającego w ręku **pieczęć koronną**. **Zydel**, na którym zasiada Stefan Batory, to prowizoryczny sprzęt, wykorzystany w terenie do złożenia hołdu zwyciężskiemu królowi (namalowany też w *Śmierci Przemysława w Rogoźnie*).

Odznaką władzy hetmańskiej jest ozdobna **bulawa**, na której wspiera się na obrazie Mikołaj Radziwiłł „Rudy”. **Pierścienie**, stanowiące atrybut władzy, widoczne są na dłoniach kilku osób – u króla Batorego, Jana Zamoyskiego, Janusza Zbaraskiego czy Iwana Naszczokina. W kompozycji pojawia się również **godło moskiewskie**, umieszczone na tarczy trzymanej przez Karła – czarny dwugłowy orzeł z koronami. Na słupie namiotu umieszczona jest tarcza, w której centrum widnieje herb **Trzy Zęby** (Smocze Zęby/Wilcze Zęby) w formie trzech zębów w kawałku szczęki ostrzami skierowanymi w lewo – to rodowy herb Stefana Batorego.

U stóp Stefana Batorego leży częściowo zwinięty **sztandar moskiewski**, na znak zwycięstwa polskiego monarchy nad wrogiem. W centrum kompozycji ponad postacią Stanisława Żółkiewskiego namalowany jest **znak hetmański**, czyli kopia zakończona mosiężną kulą, do której przymocowane jest tzw. skrzydło – pióra strusie, orle bądź żurawie spięte metalową klamrą. Znak hetmański symbolizował władzę wojskową, oznaczał obecność dowódcy na polu bitwy.

Symboliczne znaczenie ma **obnażona szabla** trzymana przez króla Batorego na kolanach, oznaczająca męstwo, potęgę, siłę i nawiązująca do jego zwycięstwa w wojnach moskiewskich. Gest wykonywany lewą dłonią (władca dotyka palcem nagiej szabli) to delikatne ostrzeżenie dla poselstwa moskiewskiego, że w razie niedotrzymania warunków rozejmu, Batory nie zawaha się ponownie użyć sił zbrojnych. Władyka Cyprian podaje polskiemu monarsze złotą tacę **z chlebem i solą**, które mają wyrażać prośbę o pokój. **Złamany miecz** w rękach kniazia Teodora Oboleńskiego Lichowa symbolizuje przegraną wojnę. Z kolei **husaria** w swej najbardziej okazałej postaci miała przywołać na myśl najświetniejsze czasy polskiej armii. **Procesja** wychodząca z bram miasta oznacza, że nad sukcesem Rzeczypospolitej czuwała Boża Opatrzność. Skóra **czarnego niedźwiedzia**

rozciągnięta pod stopami polskiego króla interpretowana jest czasami jako zwycięstwo nad Moskwą, zwaną „niedźwiedziem północy”.

Akcja kompozycji rozgrywa się poza miastem, w głębi obrazu widać budynki **Pskowa**. Rozłożony namiot z prowizorycznym wyposażeniem, dywany, chorągwie i różnorodne sprzęty tworzą miejsce przyjęcia poselstwa moskiewskiego przez zwycięskiego króla Polski. Artysta połączył w jednym obrazie wiele wątków historycznych, które rozegrały się w różnych miejscach. Zdecydował się jednak swoją akcją umieścić pod Pskowem, ponieważ była to ostatnia twierdzą oblegana w kampanii moskiewskiej lat 1579-1582, a pokojowe rokowania między Batorym a poselstwem cara Iwana IV Groźnego prowadzone były w Kiwerowej Horce, pomiędzy Pskowem a Jamem Zapolskim. Zimowy krajobraz sugeruje orientacyjny czas stworzonej przez Matejkę historiozoficznej wizji.

*Batory pod Pskowem* to dzieło, które ukazuje przede wszystkim potęgę i siłę Rzeczypospolitej. Władczą i pełną majestatu postać króla Stefana, czołowe osobistości z grona polskich i litewskich magnatów, wybitni dowódcy wojskowi, husaria – mają przypominać narodowi pozbawionemu własnego państwa o chwilach świetności i tryumfu. Wydaje się nawet, że Matejko większy nacisk położył na uwydatnienie polskiej potęgi niż samo zwycięstwo wojenne.

H. M. Słoczyński w swej interpretacji sięga do jeszcze dalszych wniosków. *Batory* wskazuje na dawne upokorzenie Moskwy, a to ma dodać otuchy rodakom wobec działań Rosji próbującej stłumić polskie dążenia narodowowyzwoleńcze. Nadto kompozycja ta ma wyrażać misję Polski jako kraju chrześcijańskiego, pielęgnującego prawa i wolności obywatelskie, w stosunku do Rosji, w której naród jest zniewolony i panuje wręcz bałwochwalczy stosunek do panującej władzy. Wyraźny jest kontrast pomiędzy dumnym, szlachetnym rycerstwem polskim i litewskim a wysłannikami cara Iwana IV Groźnego, reprezentującymi postawę uległą i uniżoną, ale z pewnością nieszczerą<sup>337</sup>.

Dalsze wnioski płyną z obecności na obrazie Reinholda Heidensteina, dziejopisarza obecnego na dworze króla Batorego. Jego przekaz dotyczący wojny z Moskwą pozwala odczytać pewne elementy obrazu w innym świetle. Tak np. skóra czarnego niedźwiedzia to symbol Rosji, porównanej do dzikiego zwierzęcia w klatce, rozmyślającego nad zemstą. Wyeksponowanie postaci kanclerza Zamoyskiego nawiązuje do przekazu Heidensteina, zgodnie z którym Zamoyski odegrał znamienitą rolę w wojnach z Moskwą, ostrzegając zarazem swych rodaków, że szansa zwycięstwa pochodzi z Bożej łaski, a zaniechanie tej

---

<sup>337</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 34-35.

możliwości może nieść za sobą katastrofalne konsekwencje. Nadworny pisarz Batorego dokładnie przedstawił także trudności wewnętrzne w prowadzeniu moskiewskiej kampanii – niechęć rycerstwa do dalszej wojny, brak wytrwałości wobec trudnych warunków zimowego oblężenia Pskowa, pragnienie rozejmu (pomimo fałszywego podejścia Rosjan) nawet kosztem rezygnacji z dotychczasowych sukcesów<sup>338</sup>.

Wpływ poglądów Szujskiego na dzieło Matejki widoczny jest w kilku aspektach. Po pierwsze, od Szujskiego malarz zaczerpnął wizję wojny z Moskwą jako walki pomiędzy wolnym narodem a niewolnikami, mającymi usłużny i poddańczy stosunek do władzy. Po drugie, istotnym czynnikiem rozwoju sytuacji w Rzeczypospolitej był wówczas konflikt pomiędzy patrykularnymi interesami szlachty a dalekosiężnymi planami króla Batorego. Trzecia ważna idea zaczerpnięta przez Matejkę od Szujskiego to ocena działań papieżstwa. Legat Possevino ma wyrażać naiwne nieco przekonanie Rzymu o możliwości zawarcia unii z Moskwą i prowadzenia wspólnej kampanii wojennej przeciwko Turcji. Stąd przedstawienie postaci jezuitę jako pewnego dysonansu burzącego kolorystycznie harmonię dzieła. Niesłuszna była w tym kontekście opinia demokratów, którzy w postaci Possevina widzieli potępienie złowrogich celów jezuitów<sup>339</sup>.

### **15) *Maćko Borkowic*, 1873, deska, 39 x 31 cm**

#### **– *Maćko Borkowic*, szkic do powyższego obrazu, 1873, płótno, 90,5 x 76 cm**

W rękach prywatnych właścicieli w Warszawie znajduje się obraz Jana Matejki pt. *Maćko Borkowic* pochodzący z 1873 r., namalowany techniką olejną na desce o wymiarach 39 x 31 cm<sup>340</sup>. Inne tytuły kompozycji są następujące: *Wtrącenie do lochu wojewody poznańskiego Maćka Borkowica*; *Maćko Borkowic wojewoda poznański wtrącony do lochu w Zamku Olsztyńskim*; *Kasztelan Borkowicz na zagłódzenie skazany*; *Maciej Borkowicz wchodzący do kaźni na śmierć głodową*; *Maciek Borkowic – epizod z czasów Kazimierza Wielkiego*; *Maciej Borkowicz skazany na śmierć głodową*<sup>341</sup>. Obraz przedstawia Maćka Borkowica skazanego na śmierć głodową przez króla Kazimierza Wielkiego, jak w otoczeniu kilkorga mężczyzn zstępuje po drabinie do lochu, w którym ma dokonać się kara.

---

<sup>338</sup> Tamże, s. 35-36.

<sup>339</sup> Tamże.

<sup>340</sup> W zbiorach MNW znajduje się kopia obrazu Matejki pt. *Maćko Borkowic* pochodząca z 1877 r., namalowana techniką olejną na płótnie o wymiarach 39 x 31,5 cm – nr inw. MP 2561.

<sup>341</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 150.



Il. 30 Jan Matejko, *Maćko Borkowic* (malarz, kopia), 1877, w zbiorach MNW, nr inw. MP 2561, fot. Krzysztof Wilczyński

Postać Maćka Borkowica przywodzi na myśl w pierwszej kolejności wydarzenia związane z konfederacją rycerską zawiązaną przez możnowładców wielkopolskich w 1352 r. i skierowaną przeciwko panowaniu starosty. Borkowic jako starosta poznański oraz niejaki Przeclaw z Gułtów jako starosta kaliski zostali przez króla Kazimierza odwołani ze swoich stanowisk. Następnie monarcha powołał Wierzbietę z Panewic na jedynego starostę dla obszaru całej Wielkopolski. Konfederacja zawiązana w 1352 r., na której podpisali się m.in. odwołani starostowie i w której uczestniczyły najsilniejsze rody wielkopolskie (Awdańcowie,

Nałęczowie, Grzymalicy, Borkowie i in.), trwała do roku 1358, choć nie zachowały się szczegółowe wiadomości o jej przebiegu. Sprzeciw panów wielkopolskich wzbudziło m.in. obce pochodzenie królewskiego namiestnika i niesprawiedliwe rządy. Król Kazimierz przybył do Wielkopolski, aby uspokoić napiętą sytuację i doprowadzić do porozumienia.

Maćko Borkowic nie został jednak skazany za udział w konfederacji, lecz za popełnione później przewinienia i nieposłuszeństwo wobec monarchy, któremu złożył przysięgę wierności. Borkowic miał podobno na sumieniu zabójstwo kasztelana gnieźnieńskiego (po tej zbrodni uciekł na Śląsk). Jan Długosz oskarżał Macieja o udzielanie pomocy i schronienia rozbójnikom i złodziejom, a nawet o to, że Borkowic – nadużywając swej pozycji wojewody – został ich przywódcą. Wspomnił też o plotkach głoszących „miłosną sprawę” między Maciejem a królewską małżonką. Zgodnie z opisem kronikarza król Kazimierz skazał Macieja Borkowicza na śmierć głodową – wojewoda miał zostać odesłany w kajdanach do zamku w Olsztynie koło Częstochowy i wtrącony do podziemnej turmy. Jego codziennym pożywieniem była czarka wody i wiązka siana – Borkowic zmarł z głodu po 40 dniach (było to ok. 1358-1360 r.), a wg Długosza odszedł w poczuciu, że zasłużył na taką śmierć.

W zbiorach MNW znajduje się szkic do powyższego dzieła (nr inw. MP 1248 MNW, d. 232693; początkowo należał on do M. Gorzkowskiego, do 1967 r. pozostawał w rękach prywatnych właścicieli, dopóki nie został zakupiony przez MNW). Szkic pochodzi również z



1873 r., jest jednak ponad dwukrotnie większy niż wersja końcowa – Matejko namalował go na płótnie o wymiarach 91 x 75,5 cm (zatytułowany jest *Maćko Borkowic*, a w innych wersjach: *Maciek Borkowicz*; *Skazanie wojewody poznańskiego Maćka Borkowicza, wyrokiem króla Kazimierza, w roku 1358, na śmierć głodową na zamku Olsztyńskim*). Szkic, podmalowany lekko brązową farbą, niewiele różni się układem od ostatecznego obrazu (różnicą jest np. zaznaczone w dwóch miejscach ułożenie ręki wojewody)<sup>342</sup>.

Il. 31 Jan Matejko, *Maćko Borkowic*, szkic, 1873, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1248, fot. Krzysztof Wilczyński

<sup>342</sup> Tamże, nr kat. 151. Wymiary obrazu podane za: MNW.

*Maćko Borkowic* należy do obrazów o mniejszych wymiarach i dramatycznej treści, a sądząc po zbieżności jaka zachodzi między kompozycją Matejki a opisem Jana Długosza, powstał jako owoc historycznych poszukiwań artysty. Najprawdopodobniej pomysł na ten obraz zrodził się po prostu pod wpływem przeczytanych dzieł kronikarza. Matejko namalował go dla księżnej Marceliny Czartoryskiej, która zapłaciła malarzowi 4000 guldenów – kwota ta właściwie stanowiła ekwiwalent za podarowany jej uprzednio portret. *Maćko Borkowic* pozostawał w rękach rodziny Czartoryskich do roku 1938 (ostatni znany właściciel to ks. Witold Czartoryski z Pełkiń), obecnie pozostaje prywatną własnością (przejściowo w l. 1953-64 znajdował się w MNP, gdyż Urząd Podatkowy złożył go jako depozyt na przechowanie)<sup>343</sup>.

Główny problem obrazu to kara śmierci głodowej, na jaką został skazany Maciej Borkowic przez króla Kazimierza Wielkiego. Arbitralne postępowanie przed monarchą odnosiło się m.in. do przestępstw naruszających interes królewski, w szczególności przeciwko porządkowi i bezpieczeństwu publicznemu. W tych kategoriach mieściły się zabójstwa, rozboje i rabunki, a za takie sprawy (i za nieposłuszeństwo królowi) skazany został Maciej Borkowic. Przestępstwa te były ścigane z urzędu. Surowa była też kara (kwalifikowana kara śmierci), ponieważ przestępstwo godziło w interes monarchy. Dokument z wyrokiem trzymany w ręku przez rycerza może wskazywać na jeszcze jedną kwestię – zapisy statutu wydanego przez Kazimierza Wielkiego dla Wielkopolski zawierały regulacje, zgodnie z którymi wymierzenie kary wymagało wyroku sądu, podczas gdy sądy w Małopolsce miały w tym zakresie większą swobodę.

Na pierwszym planie po lewej stronie obrazu namalowany jest Maćko Borkowic schodzący po drabinie do lochu. Za Borkowicem widoczni są dwaj mężczyźni, którzy trzymają otwartą klapę do wjazdu, a za nimi, w głębi kompozycji, stoi przerażony tym wydarzeniem młodzieniec w niebieskiej szacie (lewą dłonią zasłaniający oczy, a prawą trzymający się za serce). Po prawej stronie na pierwszym planie (odwrócony tyłem do widza) przedstawiony jest kat, trzymający w rękach sznur i klucze. Za nim stoi rycerz w zbroi pokazujący strażnikowi dokument z wyrokiem królewskim. Z tyłu, widoczny tylko częściowo, znajduje się jeszcze jeden strażnik trzymający w ręku halabardę.

Jedynym znanym z imienia bohaterem obrazu jest wojewoda poznański **Maciej (Maćko) Borkowic** herbu Napiwon (zm. 1358/60), syn Przybysława Borkowica z Sierakowa i Psarskiego. Ok. 1340 r. występuje w gronie zaufanych osób króla Kazimierza Wielkiego,

---

<sup>343</sup> Tamże, nr kat. 150.

także jako świadek przymierza zawartego z Karolem i Janem Luksemburskimi czy jako poręczyciel pokoju kaliskiego z Krzyżakami. Wkrótce otrzymał urząd wojewody poznańskiego, a w 1347 r. – starosty poznańskiego. W 1352 r. Borkowic wraz ze starostą kaliskim stracili swoje stanowiska na rzecz jednego starosty generalnego ustanowionego dla całej Wielkopolski. Prawdopodobnie arbitralne działania nowego urzędnika w sferze prawa karnego oraz obce pochodzenie stały się inspiracją dla 84 panów wielkopolskich – na czele z Borkowicem – do zawiązania konfederacji wymierzonej przeciwko przedstawicielom władzy wykonawczej<sup>344</sup>.

W kolejnych latach Borkowic znajdował się kilkakrotnie w otoczeniu króla. Oskarżony wraz z kasztelanem nakielskim Sędziwojem z Czarnkowa o zabójstwo kasztelana gnieźnieńskiego Beniamina, opuścił Królestwo i ukrył się na Śląsku. W 1358 r. złożył przysięgę wierności królowi Kazimierzowi. Wkrótce został przez monarchę uwięziony w lochach olsztyńskiego zamku (k. Częstochowy), najprawdopodobniej przyczyną było popieranie albo nawet udział w rozbojach. Borkowic zmarł w lochu śmiercią głodową<sup>345</sup>.

Na obrazie Maćko Borkowic namalowany jest jako mężczyzna w dojrzałym wieku, z czarnymi włosami i wielkim wąsem, ubrany w rozpięty czerwony **żupan**. Wzorem dla malarza był żupan przez niego samego zaprojektowany ok. 1860 r. (DJM, nr inw. IX/4019). Krótki czerwony żupan uszyty z jedwabnego adamaszku, od pasa w górę zapinany na guzy i pętelki, z rozciętymi rękawami zapinanymi za pomocą guzów i haftek, wykorzystany był przez artystę kilkakrotnie, m.in. w obrazach: *Jan Kazimierz na Bielanach*, *Kazanie Skargi* (w ubiorze Jana Zamoyskiego), *Zawieszenie dzwonu Zygmunta* (w stroju robotnika)<sup>346</sup>.

Na pierwszym planie po prawej stronie namalowany jest **kat**. Zawód kata w społeczeństwie feudalnym należał do zawodów hańbiących, co oznaczało utratę czci (infamię), a w konsekwencji ograniczenie zdolności prawnej. W ubiorze kata Matejko wykorzystał wąski czerwony **pas** ozdobiony mosiężnymi gwiazdami na całej długości (DJM, nr inw. IX/4297)<sup>347</sup>. Ponadto mężczyzna ma na głowie charakterystyczny dla swego zawodu **kaptur**. Rycerz z wyrokiem ubrany jest w zbroję i hełm ozdobiony pawimi piórami. Natomiast przerażony młodzieniec, odbiegający wyglądem i postawą od reszty bohaterów, ma na sobie błękitną szatę, a na głowie beret czy czapkę ozdobioną piórkami.

Kilka przedmiotów dopełnia wymowy obrazu. Najważniejszym jest **dokument z wyrokiem skazującym** Maćka Borkowica na śmierć. Był to arbitralny wyrok wydany przez

<sup>344</sup> A. Gąsiorowski, *Borkowic Maciej*, w: *PSB*, t. II, s. 7-8.

<sup>345</sup> Tamże.

<sup>346</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 300.

<sup>347</sup> Tamże, s. 311.

króla Kazimierza Wielkiego. Wiązka siana i mosiężny dzban z wodą nawiązują do przekazu Długosza o głodowej śmierci wojewody poznańskiego. **Loch**, do którego zstępuje po drabinie Borkowic, traktować należy jako **miejsce straceń**<sup>348</sup>. Kara śmierci, na jaką skazany został wojewoda Maciej, wykonana została na dnie zamkowej wieży w Olsztynie koło Częstochowy.

W kompozycji pt. *Maćko Borkowic* Matejko nie zawarł rozbudowanej wizji historiozoficznej wydarzeń. Większy akcent malarz położył na przekazaniu dramaturgii wydarzeń – wszak była to jedna z najsurowszych kar, jakie za swego życia wymierzyć kazał król Kazimierz Wielki. Postawa wojewody poznańskiego, który wydaje się ociągać przed wejściem do lochu, jakby licząc na królewskie ułaskawienie i zmianę biegu wydarzeń, podkreśla tragizm sytuacji. Współgra z nią postać młodzieńca, który jakby nie pasuje do scenerii – jego wygląd i zachowanie odbiega od przedstawień pozostałych bohaterów, aktywnie zaangażowanych w egzekucję wyroku. Przerażony wzrok i dramatyczne ułożenie rąk wyrażają być może współczucie artysty wobec skazańca. Warto dodać, że taki zabieg spotykamy u artysty kilkakrotnie w różnych dziełach – w *Rejtanie* Matejko wprowadził na scenę młodzieńca z rogatywką, niosącego konkretne przesłanie, lecz niepasującego ubiorem i postawą do innych uczestników wydarzenia.

#### **16) Śmierć Przemysława w Rogoźnie, 1875, deska, 62 x 83 cm**

Kolejny mniejszy obraz Matejki malowany na podstawie sensacyjnych wydarzeń z okresu średniowiecza to *Śmierć Przemysława w Rogoźnie* z roku 1875. Kompozycja wykonana jest na desce o wymiarach 62 x 83 cm. Inne tytuły dzieła to: *Zamordowanie króla Przemysława przez Brandenburczyków w Rogoźnie w 1296 r.*; *Zabicie Przemysława w Rogoźnie*; *Zamordowanie ks. Przemysława przez Brandenburczyków*<sup>349</sup>. Znajduje się w zbiorach Moderna Galeria w Zagrzebiu. Przedstawia moment śmierci Przemysła II (imię Przemysław w tytułach obrazu wynikało z XIX-wiecznej historiografii), księcia wielkopolskiego z dynastii Piastów, który koronował się na króla Polski w 1295 r. Przemysł II zamordowany został z inicjatywy margrabiów brandenburskich w 1296 r.

Po koronacji Bolesława II Śmiałego na króla Polski (1076) trzeba było czekać ponad dwa wieki na następną taką okazję. Po okresie rozbicia dzielnicowego książę Przemysł II podjął częściowo udaną próbę zjednoczenia ziem polskich. Utworzył tron późniejszego

<sup>348</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 110.

<sup>349</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 163.

królestwa i podstawę dla jego dalszego jednoczenia. Jako ksiązę wielkopolski zawarł w 1282 r. układ z Mściwojem II gwarantujący mu po jego śmierci objęcie Pomorza Gdańskiego, co powstrzymało zapędy brandenburskie. Książę Przemysł w 1287 r. rozszerzył swe panowanie na ziemię kaliską i rudzką, przejściowo (1290-91) na ziemię krakowską, w 1294 r. na Pomorze Gdańskie. Poparcie udzielone m.in. przez abpa gnieźnieńskiego Jakuba Świnkę umożliwiło Przemysłowi koronację na króla Polski w 1295 r.

Rok później, w Środę Popielcową, Przemysł został zamordowany. Jako inicjatorów morderstwa wymienia się margrabiów brandenburskich, o współudział oskarżani byli również przedstawiciele możnowładczych rodów – Zarembów i Nałęczów. Zgodnie z przekazem Długosza (który nieodmiennie przy kolejnych dziełach stanowił dla Matejki najważniejsze chyba źródło inspiracji) król Przemysł i jego otoczenie dzień przed Popielcem 1295 r. uczestniczyli w turnieju i uczcie w Rogoźnie, po czym zasnęli nie ustawivszy straży i nie zabezpieczywszy odpowiednio miejsca, które samo w sobie nie posiadało żadnych murów obronnych ani innej ochrony. O świcie zbrojny oddział rycerzy niespodziewanie napadł na Przemysła i jego rycerzy. Ich celem było pojmanie króla i wywiezienie do swego kraju. Jednak rany, jakie władca odniósł broniąc się przed atakiem, nie dawały szans na przeżycie, więc napastnicy zdecydowali się sztyletami zamordować ciężko rannego króla, po czym uciekli, porzuciwszy zwłoki.

*Śmierć Przemysława w Rogoźnie* powstała w 1875 r. Historyczny temat stanowił dla Matejki okazję, aby dać współczesnym nadzieję na wskreszenie Polski. Tragiczna śmierć Przemysła, którego działania stanowiły ważny krok w drodze do zjednoczenia królestwa, miała być nie tylko wspomnieniem sensacyjnych wydarzeń, lecz jednocześnie wzbudzać nadzieję i kierować myśli do aktualnej sytuacji kraju pod zaborami. W kompozycji tej malarz łączy styl Delaroche'a z próbą nawiązania do współczesnej sytuacji. Trafnie komentuje ten zamysł Matejki H.M. Słoczyński: „oto zbrodnicze metody odwiecznego wroga, usiłującego zniszczyć dzieło odnowy. W czasie gdy świeżo zjednoczone i potężne Niemcy, ciężąc nad Europą, rzucały złowrogi cień na perspektywy odzyskania niepodległości, gdy wzmagały walkę z polskością, temat zyskiwał polityczną aktualność”<sup>350</sup>.

Kompozycja została zakupiona przez biskupa Józefa Strossmayera z Diakowaru. Podarowana przez biskupa dla Akademii Umiejętności w Zagrzebiu, znalazła się następnie w zbiorach Moderna Galerija w Zagrzebiu. Warto nadmienić, że dla bpa Strossmayera cenna była przede wszystkim moc i oddziaływanie, jakie płynęło z obrazu Matejki.

---

<sup>350</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 22.

Głównym problemem przedstawionym na obrazie jest zamordowanie Przemysła II na zlecenia margrabiów brandenburskich w 1296 r. Atak na monarchę nastąpił niespodziewanie, bez wypowiedzenia wojny. Pierwotnym celem oddziału wysłanego z inicjatywy margrabiów było porwanie polskiego władcy, jednak przy próbie ucieczki okazało się, że poniesione przezeń rany są zbyt ciężkie i napastnicy zdecydowali się zabić rannego monarchę. Nastawanie na życie króla i wszelkie ataki na jego osobę od końca XIII stulecia traktowane było jako *crimen laesae maiestatis* (zbrodnia obrazy majestatu), a rodzaj kary dla sprawcy i jej wysokość pozostawione były arbitralnej decyzji sędziów. Sprawcy morderstwa w Rogoźnie nie zostali jednak nigdy złapani. Konsekwencją śmierci Przemysła II, który nie pozostawił męskiego potomka, była walka o pozostawione przez niego ziemie, a w dalszej przyszłości rządy w Polsce króla czeskiego Wacława II i utrata Pomorza.

Kompozycja obrazu jest bardzo dynamiczna, przedstawia moment walki króla Przemysła i jego otoczenia z napastnikami – choć władca jeszcze próbuje się bronić, wynik wydaje się już prawie przesądzony. W centrum znajduje się Przemysł II, atakowany jednocześnie przez trzech rycerzy. Za jego plecami – przerażona królowa Ryksa, żona Przemysła, z ich córką Ryksą (Elżbietą) na rękach. U stóp króla leżą dwaj ranni lub umierający rycerze, w lewej części kompozycji widoczni są dwaj inni walczący ze sobą mężczyźni.

Główny bohater obrazu, przedstawiony w chwili śmiertelnego zagrożenia, to książę wielkopolski i król Polski **Przemysł II** (1257-1296), wywodzący się z dynastii Piastów. Syn Przemysła I i Elżbiety, córki Henryka Pobożnego wrocławskiego, urodził się już po śmierci ojca, dlatego wychowany został przez stryja, księcia kaliskiego Bolesława Pobożnego. Po śmierci stryja w 1279 r. rządy Przemysła objęły całą Wielkopolskę. Bolesław Pobożny za swego życia doprowadził jeszcze do małżeństwa Przemysła z Ludgardą, wnuczką księcia szczecińskiego Barnima, która zmarła w niewyjaśnionych okolicznościach w 1283 r., a z ówczesnych plotek płynęły oskarżenia w stronę Przemysła, że skazał swoją żonę na uduszenie z powodu jej niepłodności. W 1285 r. Przemysł II zawarł małżeństwo z Ryksą, córką króla szwedzkiego Waldemara, z tego związku narodziła się jego jedyna córka. Po śmierci Ryksy, Przemysł pojął za żonę (ok. 1293) Małgorzatę, córkę margrabiego brandenburskiego Albrechta III.

Za najważniejsze dzieło Przemysła II uznaje się koronację i podjęcie działań w kierunku zjednoczenia Polski, jakkolwiek większą rolę w tym zakresie przyznać należy abpowi Jakubowi Świnie (wykazującemu talent polityczny i dużą świadomość, m.in. w kwestii obrony granic przed brandenburskimi Askańczykami). Układ z Mściwojem II

pozwolił Przemysłowi w 1294 r. objąć Pomorze Gdańskie, księżę odzyskał także ziemię kaliską i rudzką, czasowo objął panowanie w Krakowie. Cieszył się poparciem duchowieństwa i rycerstwa wielkopolskiego, dzięki czemu możliwa była koronacja Przemysła II na króla. Dokonał jej w 1295 r. abp Jakub Świnka w Gnieźnie. Śmierć Przemysła II pod Rogoźnem w 1296 r. zahamowała dalsze procesy zjednoczeniowe.

Malując obraz *Śmierć Przemysława w Rogoźnie*, Matejko dołożył starań, aby podkreślić majestat króla – zaskoczony prawdopodobnie we śnie władca nie miał na głowie korony ani zdobnych szat. Przemysł II przedstawiony jest w trakcie walki wewnątrz zamkowej komnaty, w ręku ma ułamany miecz, lecz mimo przewagi i bliskiego już sukcesu wroga, próbuje jeszcze stawiać opór – tym bardziej, że ochronić chce swoją żonę i córeczkę, stojące za jego plecami.



Il. 32 Suknia [dalmatyka], XVIII w., 224 x 118 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4268, fot. Karol Kowalik

Przemysł II ubrany jest w błękitną **dalmatykę** uszytą z jedwabiu, z herbem ziemi przemyskiej na piersiach, potraktowaną jako surcot średniowiecznego władcy. Dół dalmatyki ozdobiony jest motywem palmety w wazie oraz dwoma parami psów i lwów wspiętych na tylnych łapach. Wzorem dla ubioru króla była przerabiana dalmatyka ze zbiorów Matejki, pochodząca z XV-XVI w. (w zbiorach DJM, nr inw. IX/4268; wykorzystana kilkakrotnie w *Grunwaldzie*), a jego uzupełnienie stanowił **rycerski pas** malowany na podstawie wąskiego czerwonego paska z aksamitu, z naszytymi gwiazdkami (DJM, nr inw. IX/4297)<sup>351</sup>. Pod dalmatyką widoczne są białe rękawy spodniej szaty i białe pończochy, na nogach władca ma skórzane ciżmy z krótką cholewką.

W kompozycji pojawia się królowa, interpretowana jako **Rykxa** (zm. 1289/93), córka króla szwedzkiego Waldemara i Zofii, druga żona Przemysła. Na obrazie namalowana jest w

<sup>351</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 144-145, 311-312.

złotej sukni, z kilkuletnią, ubraną na biało córeczką na ręku, która w przerażeniu obejmuje matkę za szyję. Jednakże w chwili śmierci Przemysła jego żona Ryksa już nie żyła, a kolejną małżonką władcy była Małgorzata brandenburska. W zapiskach Długosza znajduje się jednak informacja o obecności Ryksy podczas koronacji męża. Z małżeństwa Ryksy i Przemysła narodziła się jedyna ich córka, a nadano jej imię po matce. Ryksa, zwana później **Ryksą Elżbietą** (1288-1335), podczas tragicznej śmierci ojca przebywała zapewne w Owińskach w klasztorze cysterek, później natomiast została zabrana przez macochę do Brandenburgii. W 1303 r. została królową polską i czeską przez małżeństwo z królem Wacławem II. Po jego śmierci wyszła za mąż za Rudolfa III Habsburga, księcia Austrii i króla Czech. Obecność na obrazie królowej Ryksy i jej córki Ryksy Elżbiety świadczyć może o czeskich sympatiach malarza – w Czechach bowiem postać Ryksy Elżbiety cieszyła się sympatią i uznaniem. Śmierć Przemysła z rąk Brandenburczyków zniweczyła nadzieję na zjednoczenie państwa polskiego, jednak przesłanie obudowujące tę nadzieję wyrażone zostało przez obecność jego córki.

Pozostali uczestnicy wydarzenia to napastnicy, którymi byli najprawdopodobniej **rycerze** wysłani przez margrabiów brandenburskich, oraz osoby z otoczenia króla, które włączyły się w zorganizowaną naprędce obronę monarchy. Rycerze brandenburscy ubrani są w zbroje, kolczugi i hełmy. Wyróżnia się zwłaszcza rycerz ze sztyletem w ustach, który próbuje odebrać Przemysłowi kawałek ułamanego miecza, ubrany w zbroję, długi pomarańczowy płaszcz i hełm z piórami. Poniżej inny rycerz włócznią zamierza się do ciosu w bok króla, którego rychła śmierć wydaje się nieuchronna.

Matejko, chcąc podkreślić królewską godność Przemysła II i starania o zjednoczenie królestwa, przedstawił władcę w **koronie**. Jest to korona złota, otwarta, z jej obręczy wystają kwiaty lilii. Prawdopodobnie Przemysł był pierwszym spośród polskich królów, którzy przy koronacji posłużyli się koroną, berłem i jabłkiem. Przemysł II koronowany został tą samą koroną, co Bolesław Śmiały (na którego koronację wykonana została nowa korona) – Przemysł wywiózł insygnia królewskie ze skarbca katedry wawelskiej w 1290 r. i złożył je na przechowanie w katedrze w Gnieźnie<sup>352</sup>. Symbolem odrodzonej polskości jest natomiast złoty **orzeł** na dalmatyce, w jaką ubrany jest władca (orzeł na dalmatyce, która posłużyła artyście do stworzenia stroju króla, był herbem ziemi przemyskiej). Złota korona w połączeniu ze złotym orłem na piersiach władcy, który walczy o życie swoje i ochronę swojej małżonki i córki, zawiera przekaz symboliczny i jednocześnie oddziałuje na emocje widza.

---

<sup>352</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia*, s. 108, 114.

Akcja obrazu rozgrywa się we wnętrzu komnaty **zamku**, wg opisu Długosza miał to być zamek w Rogoźnie. Widoczne są ozdobne filary, stół nakryty czerwonym sukniem z mosiężnym dzbanem (zapewne z kolekcji Matejki, bo pojawia się w innych dziełach jako element scenarii, np. w *Uczcie u Wierzyńki*), ogień płonący w kominku. Na posadzce częściowo przykrytej dywanem leżą porzucane przedmioty świadczące o toczącej się walce, m.in. broń, sznur, hełm czy przewrócony zydeł pod stolikiem (ten sam, na którym zasiada król w *Batorym pod Pskowem*). Wejście do komnaty sypialnej, przed którą stoi królowa z córeczką, zasłonięte jest częściowo zerwaną kotarą. Całe wnętrze i wystrój komnaty utrzymane są w barwach brązu, złota i czerwieni.

*Śmierć Przemysława w Rogoźnie* to obraz utrzymany w stylu Delaroche'a, jednak Matejko nie poprzestał w tym przypadku na prostym przedstawieniu dramatyczno-sensacyjnej treści. Jego przekaz jest głębszy, gdyż nawiązuje do pragnień zniewolonego narodu. Malarz sięgnął do tego momentu z historii, w którym nadzieja na zjednoczenie królestwa polskiego została odebrana przez zamordowanie Przemysła II. Jednak to nie do napastników należało ostatnie słowo w tym akcie. Mała córka króla Ryksa Elżbieta to przyszła królowa Czech i Polski i zarazem przesłanie skierowane do współczesnych Matejce, aby nie utracili nadziei na odzyskanie niepodległości i odrodzenie państwa polskiego. Jednocześnie sam obraz ma wymowę głęboko poruszającą.

### **17) *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, płótno, 426 x 987 cm**

– ***Bitwa pod Grunwaldem*, szkic do powyższego obrazu, 1872, płótno, 73,4 x 138,3 cm**

*Bitwa pod Grunwaldem* stanowi jeden z najbardziej sławnych obrazów Jana Matejki, przede wszystkim z uwagi na wielki format dzieła i jego znaczenie patriotyczne dla narodu polskiego. Analiza ikonograficzno-prawna płótna pozwala wydobyć z niego szereg istotnych informacji prawnych dotyczących m.in. sygnalizacji posiadanych uprawnień czy pozycji społecznej przedstawionych postaci, niemniej jednak równie ważną kwestią jest w tym przypadku aspekt polityczny i moralny obrazu. Jeśli uprzytomnimy sobie fakt, iż dla ocalenia wielkich historycznych dzieł Matejki Polacy gotowi byli nawet oddać życie, zaczynamy rozumieć głębię jego przekazu i bogactwo przekazywanej w obrazie treści.



II. 33 Jan Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, w zbiorach MNW, nr inw. MP 443, fot. Piotr Ligier

Tematyka batalistyczna cieszyła się w XIX wieku długo niesłabnącą popularnością, zajmując istotne miejsce także w twórczości krakowskiego mistrza<sup>353</sup>. Ogromne wymiary płótna pozwoliły na stworzenie wielkiego widowiska, przedstawienie nie tylko zacieklej walki, lecz zarazem spektakularnego sukcesu wojsk zjednoczonych wokół narodu polskiego – „wymowa kłębowiska zwartych w śmiertelnym uścisku ciał ludzkich i koni została złagodzona ukazaniem blasku chwały i potęgi rycerstwa (wszak wojna była także szansą na pokazanie swoich umiejętności, waleczności czy bogactwa), przepychu wspaniałych strojów i barw, pięknych zbroi i kunsztownej broni, podniosłej atmosfery zwycięstwa”<sup>354</sup>.

*Bitwa pod Grunwaldem* ukończona została w roku 1878, techniką olejną na płótnie o wymiarach: 426 x 987 cm, a znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 443). Tematem obrazu jest sławna walka stoczona pomiędzy zjednoczonymi wojskami polskimi i litewsko-ruskimi pod dowództwem Władysława Jagiełły a armią krzyżacką. Matejko zrezygnował z przedstawienia jednego, wybranego momentu bitwy na rzecz stworzenia swoistej, historiozoficznej wizji wydarzenia, łączącej różne wątki bitewnego zamętu. Siła wyrazu tego wielkiego dzieła sprawiła jednak, że do dziś „dla wielu

<sup>353</sup> Matejko w swojej twórczości wielokrotnie podejmował tematykę bitew i wypraw wojennych. Wśród obrazów związanych z tym motywem wymienić można: *Wyjazd Henryka Pobożnego z Legnicy* (1865), *Św. Ludwik, król francuski, wybierający się na krucjatę* (1876), *Portret Wacława Wilczka* (1876), *Bitwa pod Warną* (1879), *Kordecki na murach Częstochowy, błagający o pomoc Bożą* (1884), *Jan Żiżka z Trocnowa w bitwie pod Kutną Horą* (1884), *Zamoyski pod Byczyną* (1884), *Bohdan Chmielnicki z Tuhaj-Bejem pod Lwowem* (1885), *Kościuszko pod Raclawicami* (1888), *Władysław IV na koniu pod Smoleńskiem po zdobyciu twierdzy* (1892), *Jan Sobieski pod Wiedniem* (1883) oraz powiązane z nim dzieła: *Sobieski w Częstochowie* (1859), *Jan III Sobieski boso, modlący się* (1862), *Odsiecz króla Jana Sobieskiego pod Wiedniem* (1879).

<sup>354</sup> J. Gajewska, *Ikoniczno-prawne aspekty Bitwy*, s. 44.

osób stanowi jedyne źródło wyobrażeń o bitwie oraz uczestniczących w niej ludziach”<sup>355</sup>. Wprowadzone na scenę postaci i rekwizyty miały na celu upamiętnienie doniosłego zwycięstwa, jak również wyrażały konkretne przekonania i poglądy artysty.

Największa spośród średniowiecznych bitew wpisuje się w szerszy kontekst polityki Zakonu Krzyżackiego oraz wojny Litwinów z Krzyżakami. Według ustaleń Mečislovasa Jučasa głównym powodem tego konfliktu były plany niemieckich rycerzy zmierzające do zagarnięcia ziem Prusów, Litwinów i Łotyszy, realizowane pod przykrywką chrystianizacji nadbałtyckich pogan. W drugiej połowie XIV w. litewsko-krzyżackie potyczki stały się już właściwie walką o przetrwanie państwa litewskiego. Przewaga zakonników leżała w wypróbowanych środkach i taktyce wojny – wsparcie europejskiego rycerstwa gwarantowały perspektywy bogatych łupów i motywacja walki z pogaństwem, a wojenne wyprawy odznaczały się wyjątkowym okrucieństwem i lepszą linią obrony (murowane zamki). Natomiast Wielkie Księstwo Litewskie, próbujące zjednoczyć ziemie ruskie, w XIV w. znalazło się w konflikcie nie tylko z Krzyżakami, lecz przeciwstawiało się także tatarskiemu jarzmu i Moskwie. Istotnym czynnikiem była misyjna działalność Polski na Litwie – od ok. 1350 r. prowadzona z oficjalnym poparciem papieża i cesarstwa<sup>356</sup>.

Wśród istotnych wydarzeń poprzedzających grunwaldzką bitwę wymienić należy również unię krewską, dzięki której możliwe było osiągnięcie zwycięstwa w walce z Krzyżakami. Zobowiązanie Jagiełły do przyjęcia wiary katolickiej wraz z narodem litewskim spowodowało, że Zakon Krzyżacki stracił uzasadnienie swojego istnienia nad Bałtykiem. Chrzest Litwy odbywał się etapami, w drodze pokojowej ewangelizacji polskich duchownych, poczynając od przyjęcia sakramentu przez księżęta i bojarów, utworzenia biskupstwa wileńskiego i pierwszych parafii. Zakon nie ustawał jednak w oskarżeniach o fałszywość wiary nawróconych Litwinów, dążąc do obalenia polsko-litewskiej unii, szukając sojuszników i prowadząc aktywną politykę międzynarodową skierowaną przeciwko Polsce i Litwie, przedstawiając ich związek papieżowi i cesarzowi jako niebezpieczny dla całego świata chrześcijańskiego. Krzyżacy nadal napadali na Litwę i podejmowali próby układów z Witoldem, ostatecznie jednak w 1395 r. cesarz Wacław zabronił Zakonowi walki z Litwą i Rusią, a w roku 1403 również papież Bonifacy IX zakazał Krzyżakom dalszej wojny z Litwinami<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> A. Nowakowski, *Wojownicy*, s. 2.

<sup>356</sup> M. Jučas, *Grunwald 1410*, s. 58-67, 77.

<sup>357</sup> Tamże, s. 91, 107-118.

Na genezę wielkiej wojny pomiędzy Zakonem a Polską i Litwą składają się także spory o wybuchłe w 1409 r. na Żmudzi powstanie, podstawową jednak przyczyną konfliktu były terytorialne dążenia Krzyżaków, zmierzających do utrzymania łączności z Rzeszą przez ziemie zachodniej Polski oraz zjednoczenie posiadanych terytoriów w Prusach i Inflantach (w drodze zajęcia terenów żmudzkich). Pokój zawarty między Litwą a Moskwą w 1408 r. nad Ugrą miał zapewnić Witoldowi neutralność Moskwy w razie wybuchu wojny z Krzyżakami. Wojna wybuchła w sierpniu 1409 roku, wypowiedziana została przez wielkiego mistrza. Krzyżacy zajęli ziemię dobrzyńską, wojenne działania przerwał rozejm z 8 października 1409 r., a rozstrzygnięcie konfliktu powierzono arbitrażowi czeskiego króla Wacława Luksemburczyka. Wydany przezeń wyrok okazał się niekorzystny dla Polski i Litwy, m.in. zakazując Jagielle udzielania pomocy „poganom” (Litwinom). Krzyżacy zabiegali o wsparcie w całej zachodniej Europie, także monarcha węgierski Zygmunt Luksemburski i król czeski Wacław IV zawarli sojusz z Zakonem<sup>358</sup>. W szeregu działań wojennych i potyczek największą sławą zapisała się bitwa rozegrana 15 lipca 1410 roku.

Niemożliwa do ustalenia jest dokładna liczba walczących po obu stronach wojsk. Wydaje się jednak, że siły polsko-litewskie przewyższały zakonników liczebnie i zaopatrzeniem w konie, żywność itp., nadto do ich sukcesu przyczyniła się sprawna mobilizacja i organizacja wojsk. Po stronie Polski i Litwy walczyli przedstawiciele Rosjan ze Smoleńska i Mścisławia, Ukraińców z Podola i Kijowa, Białorusinów. Według M. Jučasa wojska polskie mogły liczyć 18 tysięcy jezdnych, litewskie – 11 tysięcy, zakonne – 21 tysięcy; łącznie w bitwie wzięło udział ok. 50 tysięcy wojowników konnych i ok. 10 tysięcy piechurów<sup>359</sup>.

Z kolei Andrzej Nowakowski – w ślad za Andrzejem Nadolskim – przyjął, że wojska koronne liczyły ok. 20 tysięcy, litewskie – 10 tysięcy, krzyżackie – ok. 15 tysięcy. Po stronie Zakonu Krzyżackiego walczyło prawdopodobnie 51 chorągwi, złożonych z rycerzy Zakonu, oddziałów zaciężnych i zagranicznych gości (z Nadrenii, Westfalii, Bawarii, Frankonii itd.), w szczególności sprzyjali im także: książę oleśnicki Konrad Biały i Kazimierz szczeciński. Chorągwi polskich było 51 (w tym chorągwie królewskie: nadworna i gończa, chorągwie ziemskie, lenne, zaciężne oraz wystawione przez rody rycerskie i możnowładców), natomiast liczba chorągwi litewsko-ruskich wynosiła około 40. Pojedyncza chorągiew składała się zazwyczaj z kilkudziesięciu kopii. Natarcie odbywało się w tzw. szyku klinowo-

---

<sup>358</sup> Tamże, s. 129-141.

<sup>359</sup> Tamże, s. 148-157.

kolumnowym, w którym ciężkozbrojni kopijnicy otaczali lekkozbrojnych dokonujących ostrzału wroga z kusz<sup>360</sup>.

Najwyższym dowódcą wojsk polsko-litewskich był król Władysław Jagiełło, a jego pomocnikiem i jednocześnie dowódcą wojsk litewskich był Witold. Jagiełło powierzył pod Grunwaldem dowodzenie dwóm wodom: marszałkowi Zbigniewowi z Brzezia oraz miecznikowi krakowskiemu Zyndramowi z Maszkowic. Książę Witold w prowadzeniu natarcia korzystał z pomocy: Moniwida (starosty wileńskiego) oraz Lingwena Szymona (brata Jagiełły, dowódcy oddziałów smoleńskich i mściśławskich), a nad pomniejszymi częściami wojsk dowództwo sprawowali: Piotr Gasztold, Jan Żedewid, Sunigajło (starosta kowieński), Rumbold (dowódca żmudzki), Kieźgajło (starosta wiłkomierski). Centralne usytuowanie postaci Witolda i podkreślenie przez Matejkę jego wyjątkowej roli w grunwaldzkiej bitwie za pomocą środków malarskiego wyrazu uwidacznia poglądy krakowskich historyków (S. Smolka, J. Szujski), uznających litewskiego księcia za wojennego geniusza<sup>361</sup>.

Wojna z Zakonem została pod kątem strategicznym zaplanowana i przygotowana przez Jagiełłę i Witolda. Bitwa pod Grunwaldem rozpoczęła się wzdłuż całej linii armii. Manewr wojsk Witolda, które powoli wycofywały się z walki, pozwolił rozproszyć szyki wroga, który ruszył w pościg za litewskimi wojownikami, ułatwiając tym samym polskim oddziałom pokonanie pozostałych na polu bitwy sił Krzyżaków. Po wycofaniu się wojsk litewskich rycerze niemieccy zaatakowali ze zwiększoną siłą – wówczas upadła chorągiew króla niesiona przez Marcina z Wrocimowic, krakowskiego chorążego. Żołnierze polscy prędko podnieśli królewską chorągiew, a Jagiełło posyłał do bitwy kolejne świeże oddziały. Nie powiodła się próba Ulryka von Jungingen, który wysłał na pole walki rezerwowe chorągwie, nie udał się również zamach na polskiego króla – Zbigniew Oleśnicki pokonał atakującego Dypolda von Köckeritz. W ostatniej fazie bitwy wojska polsko-litewskie zwyciężyły oddziały krzyżackie, które ukryły się w lasu przy swoich wozach taborowych pod kierunkiem komtura Henryka von Schwelborn. Po około dziesięciogodzinnej bitwie pod Grunwaldem zginęła większość wojskowych dowódców krzyżackich, a ich rycerze w przeważającej części dostali się do niewoli bądź zostali zabici. Spektakularne zwycięstwo nie zostało jednak w pełni wykorzystane, czego przyczyny leżały m.in. w zbyt wolnym marszu wojsk polsko-litewskich na Malbork i zajmowaniu po drodze kolejnych miast i zamków, a także w działalności Henryka von Plauen (namiestnika mistrza Zakonu Krzyżackiego),

---

<sup>360</sup> A. Nowakowski, *Wojownicy*, s. 5-19.

<sup>361</sup> M. Jučas, *Grunwald 1410*, s. 169-170, 175.

mocnych finansowych i materialnych podstawach Zakonu (silny obronny system zamków, posiadanie środków na wojska zaciężne), poparciu Zachodu<sup>362</sup>.

Jan Matejko w swoim obrazie położył akcent na ukazanie zwycięstwa zjednoczonych wojsk polskich i litewsko-ruskich nad Krzyżakami 15 lipca 1410 roku na polach położonych pomiędzy Grunwaldem i Stębarkiem. Malarz zdecydował się uwiecznić końcowe momenty bitwy, przed ostatecznym pokonaniem wojsk zakonnych<sup>363</sup>. Przedstawiona scena zawiera jednakże odniesienia do kilku wątków, które wprawdzie miały miejsce podczas bitewnego starcia, lecz wydarzyły się w różnym czasie. Swym zwyczajem Matejko umieścił także na płótnie mnóstwo postaci i rekwizytów mających określone przesłanie i wyrażających historiozoficzne poglądy artysty. W zagmatwanej gęstwinie ludzi, koni i oręża rozbłyskują poszczególne epizody bitwy, wzrok przyciągają misternie oddane stroje i atrybut. Duże rozmiary kompozycji i mnogość postaci wzmagają wrażenie bitewnego chaosu.

Obraz *Bitwa pod Grunwaldem* powstawał trzy lata, od 1875 do 1878 roku, malowany na sprowadzonym z Francji wielkim płótnie tkanym bez szwu. Od wczesnych lat młodości w wyobraźni malarza żyły wizje tego wielkiego historycznego wydarzenia, od którego zależało istnienie Polski – kształtowane pod wpływem *Dziejów polskich* i *Banderia Prutenorum* Jana Długosza oraz *Kroniki Bielskich*. Wyrazem pierwszej próby uchwycenia wątku krzyżackiego był omówiony powyżej (poz. 3) obraz olejny pt. *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* (płótno, 79 x 62,5 cm), pochodzący z lat szkolnych (1855) i ukazujący poselstwo krzyżackie niosące miecze polskiemu królowi i litewskiemu księciu. W roku 1861 Matejko namalował akwarelę *Władysław Jagiełło na poboju grunwaldzkim*, a w dalszych latach powstawały liczne szkice ołówkowe. Ostateczna wizja zaczęła się konkretyzować około roku 1872, kiedy powstał szkic olejny do obrazu z 1878 r. Jednak w roku 1872 podjęciu realizacji szkicowego projektu przeszkadzały jeszcze brak odpowiedniej pracowni i malowane „w międzyczasie” rozliczne mniejsze obrazy<sup>364</sup>.

Szkic z 1872 roku malowany olejem na płótnie o wymiarach 73,4 x 138,3 cm w pracowni znajdującej się przy ulicy Krupniczej 6 stanowił dar Jana Matejki dla Dawida Rosenbluma, kupca wielkoformatowej wersji tematu. Malarz ujął na nim główną koncepcję dużego obrazu i rozmieścił najważniejsze postaci. Szkic jest przejrzysty, odznacza się harmonią barw i kompozycji, jednakże cechy te zostały zaburzone w ostatecznej wersji, kiedy

<sup>362</sup> Tamże, s. 180, 202, 207-211, 231.

<sup>363</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 177.

<sup>364</sup> E. Homa-Rożek, *Krótką powtórką*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 12-13; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 290-292.

do głosu doszły tendencje artysty do domalowywania kolejnych bohaterów i drobiazgowo oddanych detali. Wyraźne są różnice w gestach i strojach poszczególnych osób, a pod wpływem podróży z 1877 r. zmienił się także pejzaż<sup>365</sup>. Zgodności i odmienności pomiędzy szkicem a gotowym obrazem odzwierciedlają przemyślenia Matejki w trakcie pracy nad płótnem i próby ich wyrażenia, zasadnicza idea dzieła pozostała jednak bez zmian.

Proces twórczy odzwierciedlają liczne, często zagmatwane i rysowane nerwową, szybką kreską szkice ołówkowe i olejne poszczególnych postaci, grup figur, bohaterów w bojowej akcji oraz koni, ujęte w rozmaitych układach i konfiguracjach. Oprócz studiów historycznych i badania dostępnych materiałów źródłowych, artysta spędzał czas na malowaniu koni z natury w majątkach w Krasieczynie, Krzesławicach i Gumniskach. Zbierał także najróżniejsze militaria, stroje, rekwizyty – niektóre szkicował w muzeach, inne kupował bądź pożyczał, a czasem otrzymywał cenne zabytkowe przedmioty w darze od przyjaciół<sup>366</sup>. Malowanie *Grunwaldu* zbiegło się w czasie z trudnymi wydarzeniami w życiu rodziny Matejków. Nerwowe (a po śmierci najmłodszego dziecka wręcz psychotyczne) zachowania Teodory, żony Jana, nie sprzyjały dobrej atmosferze w domu. Z drugiej strony podróż Matejki z małżonką na pola Grunwaldu, podczas której zwiedzili również Warszawę, Gdańsk, Malbork, pozwoliła artyście doświadczyć licznych oznak uwielbienia rodaków dla jego talentu. Przejeżdżając przez tereny trzech zaborów, malarz spotykał się z zainteresowaniem, wyrazami uznania, organizowaniem na jego cześć przyjęć, uczt, przemówień. Gdy wrócił do Krakowa to zachorował, jednak szybko zajął się poprawianiem obrazu pod wpływem zebranych w podróży doświadczeń i nowych inspiracji. Dokonał nie tylko zmiany pejzażu, lecz z pasją wypełniał każdy wolny centymetr płótna<sup>367</sup>.

*Bitwa pod Grunwaldem* wpisuje się w cykl wielkich płócien historycznych ukazujących chwałę, potęgę i zwycięstwa odniesione przez Rzeczpospolitą. Matejko, tworząc to dzieło z własnej inicjatywy, nie pozostawał obojętny na aktualną sytuację polityczną, pragnąc jednocześnie zrealizować pomysł obrazu, o którym marzył już w dzieciństwie. Jego celem było przedstawienie sukcesu zjednoczonych wojsk polskich i litewsko-ruskich, a zarazem przekazanie refleksji na temat genezy upadku państwa – błędnej polityki i braku umiejętności wykorzystywania militarnych zwycięstw<sup>368</sup>. J. M. Michałowski i E. Homa-Rożek zauważyli, że *Grunwald* powstawał w czasie, gdy następowała zmiana układu sił

---

<sup>365</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 178. Szkic do *Bitwy pod Grunwaldem* został zakupiony przez MNW w 1945 r. (od S. Kwiatkowskiej), a w 1986 r. przekazany do Muzeum w Malborku. – Tamże.

<sup>366</sup> Tamże, nr kat. 177; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 293-294.

<sup>367</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 37; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 295-301.

<sup>368</sup> E. Matyaszewska, „*Wierzę w cuda*”, s. 5.

politycznych w Europie – Francja poniosła klęskę w 1870 r. w wojnie z Prusami, a polityka Bismarcka doprowadziła do ponownego zjednoczenia Rzeszy Niemieckiej. W zaborze pruskim wzrastały represje i prześladowania Polaków<sup>369</sup>. Okoliczności te nie pozostały obojętne dla wielkiego malarza-patrioty, w pocie czoła pracującego nad upamiętnieniem bolesnej porażki rycerzy niemieckich pod Grunwaldem.

Specjaliści z zakresu historii sztuki i twórczości Matejki wskazują na możliwe powiązania artystyczne i inspiracje rozwiązaniami przyjętymi przez innych malarzy. K. Sroczyńska wskazała, że polski artysta mógł w przypadku *Grunwaldu* zaczerpnąć wzór z drzeworytu z *Kroniki Bielskich* czy dzieł batalistycznych François Hippolyte Debona (*Bój pod Hastings*) i Paola Uccella (*Bitwa pod San Robiano*)<sup>370</sup>. Z kolei T. Grzybkowska przyrównuje matejkowskiego Witolda do Karola Wielkiego namalowanego przez Alfreda Rethela na fresku z 1850 r. znajdującym się w Sali Czerwonej ratusza w Akwizgranie, a powiewający płaszcz Ulryka von Jungingena zestawia ze skłębioną draperią Rethela, unoszącą się nad pokonanymi Maurami<sup>371</sup>. Ponadto w literaturze spotyka się opinie wywodzące matejkowski *Grunwald* (a zwłaszcza kłębowisko rycerzy i wyeksponowane postaci bohaterów konnych) z tradycji nowożytnej malarstwa batalistycznego, poczynając od Leonarda i Uccella, a kończąc na Rubensie i Piotrze z Cordoby. Witold, Zawisza Czarny i Jan Żiźka namalowani na obrazie *Bitwy pod Grunwaldem* bywają porównywani do postaci Sobieskiego, husarza z kopią i husarza z mieczem na litografiach malowideł Martina Altomontego z kościoła kolegiackiego w Żółkwi (Matejko zwiedzał kolegiatę w 1869 r. i zebrał wówczas serię szkiców z namalowanych w niej bitew Jana III). Grupa figur – Ulryk von Jungingen i atakujący go wojownicy – wykazują podobieństwo do księcia Wilhelma III przedstawionego na rycinie *Bitwy pod Boyne* Romeyna de Hooghe (1690), *Męczarni Mazepy* Louisa Boulanger'a i *Oficera szaserów* Théodore'a Géricaulta. Postać św. Stanisława namalowana jako unosząca się w obłokach nad polem bitwy jest konsekwencją barokowych upodobań malarza i inspiracji tekstem Długosza<sup>372</sup>.

*Bitwa pod Grunwaldem* została przez Jana Matejkę sprzedana Dawidowi Rosenblumowi, warszawskiemu bankierowi. Od spadkobierców Rosenbluma dzieło przeszło na własność warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W czasie I i II wojny

---

<sup>369</sup> E. Homa-Rożek, *Krótką powtórka*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*. s. 12; J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, il. 15 i 16: *Bitwa pod Grunwaldem* – fragment szkicu.

<sup>370</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 177.

<sup>371</sup> T. Grzybkowska, *Matejko monachijski*, s. 101.

<sup>372</sup> J.K. Ostrowski, *Jan Matejko i jego wzory*, s. 107-108. Postaci św. Stanisława Matejko poświęcił osobne obrazy – *Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego* (1877), w którym malarz przedstawił konflikt króla Bolesława Śmiałego z biskupem (napominającym monarchę trwającego w związku cudzołożnym) – oraz *Zabójstwo św. Stanisława* (1892), częściowo ukończony szkic ukazujący śmierć męczennika.

światowej obraz był wielokrotnie przewożony z miejsca na miejsce w celu ocalenia przed Niemcami (wywieziono go m.in. do Moskwy, a w czasie drugiej wojny zakopano w Lublinie na podwórzu Taborów Miejskich wraz z *Kazaniem Skargi*)<sup>373</sup>. O wartości tego dzieła Matejki dla Polaków świadczy fakt, iż w czasie działań wojennych wielu z nich ryzykowało życiem dla uratowania obrazu przed wrogiem. J. Malinowski, podkreślając doniosłość *Bitwy pod Grunwaldem*, uznał, że ona właśnie „ostatecznie określiła miejsce Matejki w kulturze polskiej – nie tylko jako najwybitniejszego malarza historycznego, lecz także jako najważniejszego z twórców masowej kultury wizualnej”<sup>374</sup>.

Jakkolwiek współcześni nie podważają wielkości *Grunwaldu* i jego artystyczno-historiozoficznej doniosłości, za życia malarza nie wszyscy odnosili się do płótna z takim entuzjazmem. Słynny akt wręczenia Matejce berła poświęconego w katedrze wawelskiej i mającego symbolizować jego panowanie w dziedzinie sztuki (wyrażający uznanie dla jego talentu i dzieł oraz mający charakter patriotycznej manifestacji) oraz ówczesna przemowa malarza uznającego się niejako za *interrex*, spotkały się z oporem i krytyką kręgów stańczykowskich. Wyciszono incydent z hasłem („Niech żyje Polska słowiańska”) zawartym w przemówieniu artysty. S. Tarnowski uznał wtedy, iż błędem było obchodzenie tej uroczystości na wzór dawnych koronacji królewskich. Część autorów stoi na stanowisku, że postawa Matejki pobudzającego ducha narodu częstokroć nie odpowiadała stańczykom, głoszącym program trójlojalizmu w stosunku do zaborców i próbującym zachowania malarza (które mogły być uznane za wrogie względem władzy austriackiej) na swój sposób interpretować, wyciszać bądź pomniejszać ich wagę<sup>375</sup>.

Oceny krytyków zagranicznych zawiodły Matejkę, oczekującego uznania na Paryskim Salonie w 1880 r., choćby z tytułu podjęcia antyniemieckiego motywu. Jednak w stosunku do obrazów twórców takich jak: Manet, Cézanne, Monet, Corot czy Degas, matejkowski *Grunwald* wydawał się dziełem przestarzałym, anachronicznym. Jediną pozytywną recenzję zawarł w „Le Gaulois” Fourcaud, nazywający Matejkę malarzem narodowym. Negatywny odbiór płótna wzmocnił fakt, że w *Grunwaldzie* na pierwszy plan wysunęły się wszystkie swoiste cechy stylu Matejki, gwałtownie krytykowane już w czasie wystawienia *Unii i Batorego*: maksymalna ekspresyjność, zagęszczenie postaci, dysharmonia barw<sup>376</sup>. Dążenie do zaangażowania odbiorcy w treść obrazu, mnogość wątków i zastosowanie wszelkich środków malarskich potęgujących efekt bitewnego zgiełku i zamieszania jest typowe dla tego

<sup>373</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 301. Zob. także: F.K. Gatlik, *Pieśń Grunwaldu*, s. 5-64.

<sup>374</sup> J. Malinowski, *Malarstwo polskie*, s. 163.

<sup>375</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 38-39; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 303-305.

<sup>376</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 38-39; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 306-307.

rodzaju dzieł Matejki, oddaliło go jednak od oczekiwań europejskiej sztuki i krytyki, podążającej już nowymi, zupełnie odmiennymi ścieżkami.

Niezależnie od oceny standardów akademickich dzieła, *Bitwa pod Grunwaldem* stanowi bogaty materiał do badań o charakterze ikonograficznoprawnym<sup>377</sup>. Pierwszym aspektem odnoszącym się do wizualnego przedstawiania problemów prawnych jest tematyka obrazu związana z bitwą (wydarzeniem wywołującym określone konsekwencje prawne) i elementami prawa wojennego. Wśród nich wyróżnić można kwestie takie jak: teren prowadzenia działań wojennych, niewola wojenna, skutki zdobycia chorągwi wroga, dowództwo wojskowe, przyczyny i przebieg konfliktu, metody wypowiedzenia oraz zakończenia wojny, zawarcie rozejmu<sup>378</sup>. Od strony historycznej i rzeczywistego przebiegu wydarzeń grunwaldzka bitwa została omówiona powyżej. W tym miejscu interesujące są przede wszystkim rozwiązania malarskie zastosowane przez Matejkę oraz te elementy dzieła, które mogą okazać się przydane z punktu widzenia badań ikonograficznoprawnych.

Kompozycja obrazu została skonstruowana przez Matejkę w taki sposób, że widz odnosi wrażenie jakby znalazł się w centrum historycznej bitwy, blisko walczących rycerzy, ma ochotę odsunąć się od skierowanych w niego kopii. Struktura dzieła miała ukazywać polskie zwycięstwo i krzyżacką klęskę, stąd też na płótnie wyróżniają się trzy zasadnicze punkty odniesienia: książę Witold (w geście zwycięzcy), wielki mistrz atakowany przez dwóch wojów oraz Jan Žižka (Žižka) z Trocnova zamierzający się na Heinricha, komandora tucholskiego. W oddali na pagórku umieszczony został król Władysław Jagiełło z orszakiem oraz Zbigniew Oleśnicki, który przeszkodził Diepoldowi Kikeritzowi (Dypoldowi von Köckeritz) w dokonaniu zamachu na polskiego monarchę. Z obłoków wyłania się postać św. Stanisława. Oś uderzenia wojsk polsko-litewskich została zaznaczona kierunkiem pochylonych do ataku kopii i przebiega ukośnie od dalszego planu strony lewej do pierwszego planu strony prawej płótna<sup>379</sup>.

W gąszczu walczących rycerzy zidentyfikować można kilkanaście postaci, wyeksponowanych przez Matejkę wyraźnym rysunkiem i odpowiednim usytuowaniem, współtworzących poszczególne epizody bitwy, istotnych z punktu widzenia przesłania obrazu. Stroje bohaterów przedstawianych przez Matejkę na jego obrazach mają znacznie

---

<sup>377</sup> Analizy ikonograficznoprawnej tego obrazu Autorka dokonała wcześniej w artykule: *Ikonograficznoprawne aspekty Bitwy*, s. 43-58. Poniższe rozważania stanowią rozszerzenie i uzupełnienie opublikowanych wówczas wyników badań.

<sup>378</sup> W. Góralczyk, S. Sawicki, *Prawo międzynarodowe*, s. 403-446.

<sup>379</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 177; H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 37. Zob. także: E. Homa-Rożek, *Krótką powtórką*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 13-15; J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, s. 35-43; M. Porębski, *Jana Matejki Bitwa*, s. 8-11.

prawne, ponieważ pozwalają określić status (pozycję) i funkcję danej osoby w społeczeństwie. Inny ubiór przysługiwał duchownym, inny chłopom, mieszczanom itd. W omawianym dziele wyróżniają się: ubiór rycerski, dworski i noszony przez rycerzy Zakonu Krzyżackiego<sup>380</sup>.

W lewej części obrazu wyróżnia się postać Jakuba Skarbka z Góry, który dosiadając białego wierzchowca uderza na księcia szczecińskiego Kazimierza – giermek Jakuba chwyta karego konia, na którym siedzi książę. **Jakub Skarbek z Góry** (zm. 1438) herbu Awdaniec był znanym rycerzem, uczestniczył w wyprawie wojennej do Bośni prowadzonej przez króla Zygmunta Luksemburskiego. W czasie grunwaldzkiej bitwy walczył pod chorągwią ziemi krakowskiej i zasłynął tym, że pokonał i wziął w niewolę księcia Kazimierza. W 1415 r. z polecenia Władysława Jagiełły pojechał jako poseł do Turcji, w kolejnych latach przebywał przy królu, uczestniczył w zjazdach zatwierdzających pokój melneński i i brzeski, a w czasie małoletniości Władysława III zarządzał ziemią lwowską, zatem jego pozycja w państwie była znacząca<sup>381</sup>. Książę szczeciński **Kazimierz V** (ok. 1381-1434), syn księcia Świętobora I, był sprzymierzeńcem Zakonu Krzyżackiego. W bitwie pod Grunwaldem dowodził wojskami pomorskimi, realizując w ten sposób postanowienia zjazdu w Szczecinku (na Zamku Książąt Pomorskich) z 1409 r., podczas którego Świętobór I zobowiązał się do współpracy z Krzyżakami. Wzięty w niewolę przez Jakuba Skarbka, zwolniony został w 1411 r. – poręczył za niego książę Bogusław VIII Słupski. Zgodnie z tradycją powszechnie przyjmowaną za prawdziwą w czasach Jana Matejki, a współcześnie podważaną, książę szczeciński Kazimierz (który walczył po stronie Krzyżaków) nosi hełm ozdobiony pawimi piórami<sup>382</sup>. Podobny hełm z piórami leży na ziemi w centrum kompozycji, deptany przez wojownika zadającego śmiertelny cios wielkiemu mistrzowi.

Na lewo, bliżej środka kompozycji, widoczny jest Zyndram z Maszkowic, który pędzi na rumaku, sięgając postaci Ulryka von Jungingena, atakowanego przez dwóch wojów. **Zyndram z Maszkowic** (zm. przed 1414), wójt jasielski, od 1388 r. miecznik krakowski, po bitwie grunwaldzkiej był oboźnym polskich wojsk i dowodził chorągwią krakowską (wg dawniejszych poglądów opartych na opisie Długosza uważany był za dowódcę polskiej armii pod Grunwaldem). Odpowiadał za rozstawienie szyków polsko-litewskiej armii, wykorzystał przy tym naturalne ukształtowanie terenów.

---

<sup>380</sup> J. Gajewska, *Ikoniczno-prawne aspekty Bitwy*, s. 52.

<sup>381</sup> A. Sochacka, *Skarbek Jakub z Góry h. Awdaniec*, w: *PSB*, t. XXXVIII, s. 14-15.

<sup>382</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 242.

Jedną z najstaranniej potraktowanych przez Matejkę postaci jest **Ulryk (Ulrich) von Jungingen** (zm. 1410), od 1407 r. wielki mistrz Zakonu Krzyżackiego, pod Grunwaldem dowodzący wojskami krzyżackimi. Malarz pieczołowicie odtworzył strój wielkiego mistrza. Właściwie typowy ubiór rycerza Zakonu Krzyżackiego na obrazie *Bitwy pod Grunwaldem* nosi jedynie on. Ulryk von Jungingen odziany jest w **zbroję** wzorowaną na renesansowej, nie ma na głowie hełmu, a na zbroję założoną ma **białą tunikę herbową**, niezszytą po bokach, bez rękawów, z **krzyżem wielkiego mistrza** na piersi – jakim był czarno-złoty krzyż z czarnym orłem (malowany wg kroniki Długosza; krzyż taki, naszyty na tarczę z białego materiału, sporządzony zgodnie z projektem Matejki przed 1878, zachował się w DJM, nr inw. IX-4257), jakkolwiek krój tej tuniki bardziej przypomina obszerne stroje z XIII niż XV stulecia<sup>383</sup>.



Il. 34 Krzyż wielkiego mistrza krzyżackiego zrobiony wg projektu Matejki (z Kroniki Długosza), XIX wiek, 71 x 58 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4257, fot. Jacek Świdorski

Z punktu widzenia analizy ikonograficznoprawnej istotne są postaci dwóch **wojowników** zadających wielkiemu mistrzowi śmiertelne ciosy – pierwszy z nich zamierza się toporem, drugi wymierza Ulrykowi cios włócznią św. Maurycego. Jeden z nich ubrany jest w **strój katowski** – czerwoną kukłę i trzyma w dłoni topór. **Kukła** stanowiła w średniowieczu rodzaj nakrycia głowy, przybierała postać sukienego kaptura z pelerynką nacinaną w ząbki. Uzupełnieniem stroju wojownika są skórzane buty, z przodu rozcięte, z cholewkami, zapinane na guzy (malowane na wzór „butów Stańczyka”, DJM, nr inw. IX-4349)<sup>384</sup>. Ubiór kata ma w tym kontekście znaczenie symboliczne – Zakonowi uosabianemu przez wielkiego mistrza została wymierzona zasłużona kara.

Chorągiew wielkiego mistrza, białą z czarnym krzyżem, z rąk krzyżackiego rycerza wrywa **Mikołaj Skunarowski-Powała** (Skunaczewski), przedstawiony jako postawny rycerz z rozwianą siwą brodą. To jemu Władysław Jagiełło miał zlecić misję zawiezienia do Krakowa wieści o grunwaldzkim zwycięstwie. Na prawo od Mikołaja widoczna jest jedna z

<sup>383</sup> Tamże, s. 242-243, 311-312.

<sup>384</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 141-142; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 244, 310, 368.

najważniejszych postaci płótna – księżę litewski Witold w tryumfalnej pozie zwycięzcy. Pod kopytami jego konia pada księżę na Oleśnicy Konrad Biały, sprzymierzony z Zakonem.

Księżę **Witold** (ok. 1352-1430), syn Kiejstuta, ukazany jest na obrazie jako wspaniały dowódca, stojący na czele wojsk zwyciężających potęgę Zakonu. Kiejstut początkowo rządził wspólnie z Jagiełłą, lecz wkrótce wyjawily się rozbieżności w zakresie stosunków z Krzyżakami i wybuchła pomiędzy nimi wojna – Kiejstut został przez Jagiełłę zgładzony. W wyniku tych zdarzeń Witold sprzymierzył się z Zakonem Krzyżackim, w 1392 r. ostatecznie zawarł z Jagiełłą porozumienie, a od 1401 r. nosił tytuł wielkiego księcia litewskiego, sprawując władzę pod zwierzchnictwem polskiego króla. W grunwaldzkiej bitwie podejmował decyzje wraz z Władysławem Jagiełłą, sprawując dowództwo nad siłami litewsko-ruskimi.

Strój Witolda, w szczególności tzw. **jopula**, prezentuje się na obrazie najbardziej efektownie. Wzorem dla wizerunku księcia i uszytej według projektu Matejki jopuli (ok. 1875 r., dziś zaginiona) była płyta nagrobna Władysława Jagiełły, na której król ubrany był w reprezentacyjny **strój dworski**. Jopula Witolda, purpurowy aksamitny kaftan zapinany na guzy, nie była tak dopasowana i dopracowana jak oryginał, jednak na wzór pikowanej jaki (krótkiego, wowanego kaftana noszonego wraz z pasem na biodrach) malarz dodał do niej rozcinane rękawy, zapinane na całej długości na ozdobne guzy. Ubiór księcia zgodnie z modą rycerską uzupełnia pas z metalowych (większych niż oryginalnie) ogniw. Jopula Witolda ma charakter reprezentacyjnej (dworskiej), a nie rycerskiej, nadto księżę pozbawiony jest pancerza czy kolczugi, choć według Długosza polscy i litewscy rycerze pod Grunwaldem mieli na sobie ochronne jaki, z wszytą weń kolczugą lub metalowymi płytkami. Ma także na głowie mitrę, a jedyne elementy „militarne” jego ubioru to kolczy obojczyk, karwasz („zarękawie”) osłaniający prawe przedramię i łuskowy pancerz na nogi (wzorowany na XVII-wiecznej konnej zbroi karacenowej). Celem takiego zabiegu było przedstawienie stroju, który widzom jednoznacznie przewiedzie na myśl daną epokę i kojarzyć się będzie ze znanym zabytkiem<sup>385</sup>. Co interesujące, w *Bitwie pod Grunwaldem* strój odtworzony na podstawie nagrobku króla Władysława nosi księżę Witold, podczas gdy w obrazie z lat szkolnych – *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* – zgodnie ze źródłem ubiór ten ma na sobie Jagiełło. Zabieg ten pokazuje także swobodę, z jaką dojrzały artysta posługiwał się rekwizytami, częściej niż w młodości odchodząc od historycznej prawdy w kierunku historiozoficznej wizji.

---

<sup>385</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 138, 239-240, 302, 366-367.



Il. 35 Jan Matejko, *Studium postaci Władysława Jagiełły z nagrobka króla w katedrze na Wawelu*, 1855-1860, rysunek, ołówek, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-1482, fot. Karol Kowalik

Mężczyzna upadający na ziemię u stóp Witolda to **Konrad VII Biały starszy** (po 1396-1452), książę oleśnicko-kozielski. Wychowany był na dworze krakowskim, później uczył się rycerskiego rzemiosła w Prusach, będąc gościem Zakonu. Pod Grunwaldem walczył po stronie Krzyżaków. W czasie bitwy wzięty do niewoli, wykupiony z niej został w czerwcu 1411 r. przez Zakon Krzyżacki. W kolejnych latach życia uczestniczył w walkach zarówno po stronie polskiej (np. w 1414 r. walczył przeciwko Krzyżakom, w 1442 r. uczestniczył w bitwie pod Legnicą), jak i przeciwko niej (w 1416 r. zawarł antypolskie porozumienie z wielkim mistrzem, w 1423 r. sprzymierzył się z książętami śląskimi, Zakonem i Zygmuntem Luksemburskim przeciw Polsce)<sup>386</sup>.

Podobnie jak w przypadku Witolda, także postać Konrada Białego ukazana jest w stylu bardziej **dworskim** niż rycerskim. Upadający na ziemię rycerz odziany jest w złotolitą tunikę, turkusowe sukienne nogawice i pątlík, a w dłoni dzierży berło (malowane na wzór berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego). Przy pracy nad strojem Konrada Białego malarz wykorzystał XVI-wieczną włoską **dalmatykę** z motywem złożonym z owoców granatu (zachowane fragmenty tkaniny – DJM, nr inw. IX-4247). **Pątlík** (*crinale*) namalowany na głowie Konrada Białego (i Zawiszy Czarnego) to biżuteryjna odświętna opaska, w XV w. zwykle wykończona cienką siatką, noszona przez młodzieńców i panny. Pątlík wraz z fryzurą ułożoną z loków wokół głowy był charakterystyczny dla malowanej epoki (w szkicach Matejki znajduje się m.in. kalka wykonana w oparciu o medal z 1517 r. z wizerunkiem Władysława Jagiellończyka, DJM, nr inw. IX-2093)<sup>387</sup>.

W walczącym tłumie odnaleźć można również **Marcina z Wrocimowic** (zm. 1441/1442). Był starostą łowickim, od 1410 r. chorążym krakowskim. Na obrazie wojownik ten (z charakterystycznymi złotymi skrzydłami przymocowanymi na hełmie) dmie w róg i

<sup>386</sup> R. Heck, *Konrad VII Biały starszy*, w: *PSB*, t. XIII, s. 593-594.

<sup>387</sup> J. Gajewska, *Ikonograficzno-prawne aspekty Bitwy*, s. 53-54; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 240-241, 312.

zgodnie z przekazem historycznym trzyma w dłoni polski znak – naczelną chorągiew polskich wojsk (czerwoną z Białym Orłem). Odpowiedzialność chorążego była wielka – ruchy chorągwi oznaczały dyspozycje dla rycerzy w trakcie walki. W czasie bitwy grunwaldzkiej chorągiew zniknęła im z oczu pod naporem krzyżackim, wrogowie jednak nie zdołali jej przejąć i po chwili znów powiewała nad polem, zagrzewając polsko-litewskie siły do dalszej walki.

Na prawo od Marcina z Wrocimowic, ponad Żiżką widoczny jest **Zawisza Czarny z Garbowa** (ok. 1370-1428) herbu Sulima, jeden z najślawniejszych średniowiecznych rycerzy (zwycięzca w licznych turniejach, uczestniczył w wielu wyprawach wojennych). Związany był z dworem Zygmunta Luksemburskiego, brał udział w poselstwach polsko-węgierskich. Pod Grunwaldem walczył pod wielką chorągwią krakowską. Na obrazie Matejki Zawisza Czarny ma na głowie (podobnie jak Konrad Biały) biżuteryjną opaskę – **paćlik**. Za Zawiszą Czarnym malarz umieścił komtura świeckiego **Henryka von Plauen** (zm. 1429), późniejszego następcę Ulryka, który jako wielki mistrz Zakonu Krzyżackiego zawarł w 1411 r. pokój w Toruniu z Władysławem Jagiełłą. W rzeczywistości nie walczył pod Grunwaldem, lecz pośpieszył do Malborka. Jego obecność na obrazie sugeruje ważną myśl artysty – grunwaldzkie zwycięstwo nie zostało w pełni wykorzystane, warunki pokoju toruńskiego były dla Zakonu korzystne.

Obok Zawiszy Czarnego kolejni bohaterowie walczący po obu stronach w grunwaldzkiej bitwie: **Domarat z Kobylan** (ok. 1380-przed 1440; był kasztelanem bieckim, wojnickim i lubelskim oraz doradcą Jagiełły, pełnił funkcję marszałka nadwornego), **Jan von Veynde** (komtur gniewski, dowodzący grupą braci zakonnych i niemieckich rycerzy zaciężnych, którego dosięgła kopia Zawiszy), **biskup lubeceński Krzysztof** (wg opisu M. Gorzkowskiego, jakkolwiek w okresie wojny polsko-krzyżackiej w Lubecie takiego biskupa nie było) i dalej **Jan Długosz** herbu Wieniawa (zm. 1444; ojciec sławnego dziejopisarza, starosta brzeźnicki i nowokorczyński, walczył pod Grunwaldem w chorągwi ziemi wieluńskiej) przedstawiony z maczugą, wprowadzony na scenę także dla uczczenia zasług polskiego kronikarza. W grupie tej namalowany jest także **Markward von Salzbach** (zm. 1410; komtur brandenburski), który w czasie bitwy został pojmany – na szyję zarzucono mu arkan, a po walce stracony na rozkaz księcia Witolda.

W zbroi i z mieczem w ręku przedstawiony jest **Jan Żiżka z Trocnova** (ok. 1360-1424), postać z wybitym okiem. Był wodzem husytów, czeskim bohaterem narodowym, wybitnym dowódcą, uczestnikiem husyckich wojen. W 1410 r. wyruszył pod Grunwald na czele oddziału Czechów i Morawian, aby wesprzeć siły polskiego króla w walce z Zakonem.

Na pole bitwy nie dotarł, lecz Matejko uczynił go jedną z ważniejszych postaci kompozycji, czyniąc z niego symbol walki przeciw władzy niemieckiej. Elementami ubioru Jana Żiżki są **karacena** i tzw. **skórznie** bądź **skórnice**, typowe średniowieczne obuwie, sięgające pachwin, o szpiczastych noskach, posiadające specjalne wydłużenia pozwalające na przymocowanie ich do pasa (wykonane przed 1878 r. według projektu Matejki, DJM, nr inw. IX-4364, dla których wzorem mogły być stroje oprawców biczących Chrystusa w scenie z pochodzącego z ok. 1434 r. *Pontyfikału* Zbigniewa Oleśnickiego, przechowywanego przez krakowskie Archiwum Metropolitalne)<sup>388</sup>.

Jan Żiżka z Trocnova pokonał komtura tucholskiego Heinricha, który prosił o litość. **Heinrich von Schwelborn** (zm. 1410) pod Grunwaldem dowodził jedną z chorągwi, miał uciec z pola bitwy i zginąć z rąk rycerzy, którzy wyruszyli za nim w pościg. Komtur tucholski ukazany jest w renesansowej **zbroi** i narzuconej nań **tunice**, jednak nie białej z czarnym krzyżem, tylko zielonej, ozdobionej na plecach dwugłowym orłem. Pierwowzorem dla niej była – podobna krojem do średniowiecznej tuniki rycerskiej – **dalmatyka** (czyli szata liturgiczna) ze zbiorów malarza (DJM, nr inw. IX-4268). Dalmatyka ta, uszyta z błękitnego jedwabiu, z motywem ukoronowanego dwugłowego orła i parami stojących na tylnych łapach lwów i psów rozmieszczonych antytetycznie, wykorzystana została przez Matejkę jeszcze dwukrotnie w *Grunwaldzie* – przy malowaniu postaci **Konrada (Kuno) von Lichtenstein** (ok. 1360-1410; wielki komtur, doradca Ulryka von Jungingena, zginął w czasie bitwy pod Grunwaldem) oraz Marcina z Wrocimowic<sup>389</sup>.

W tle płótna, na oddalonym wzgórzu, Matejko zgodnie z prawdą historyczną przedstawił **Władysława Jagiellę** (1351/1361-1434). Władysław Jagiełło, syn Olgierda, założyciel dynastii Jagiellonów, od 1386 r. był królem Polski. Prowadził chrystianizację Litwy, a jego panowanie upłynęło pod znakiem wojny z Zakonem Krzyżackim. Dowodził bitwą pod Grunwaldem, a spektakularne zwycięstwo, jakkolwiek nie w pełni wykorzystane, wzmocniło pozycję monarchy i państwa polsko-litewskiego na arenie międzynarodowej, osłabiło też status państwa krzyżackiego.

Obok króla znajduje się jego przyboczny hufiec – Zbigniew Oleśnicki, książę mazowiecki Ziemowit, Zygmunt Korybut (Korybutowicz) oraz Mikołaj Trąba. **Zbigniew Oleśnicki** (1389-1455) od 1423 r. był biskupem krakowskim, od 1449 r. kardynałem. Wywierał znaczący wpływ na rządy w Polsce za życia Jagiellę i małoletniości Władysława

---

<sup>388</sup> J. Gajewska, *Ikonograficznoprawne aspekty Bitwy*, s. 53-54; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 242, 310.

<sup>389</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 144-145, 243, 311-312.

Warneńczyka. Pod Grunwaldem trwał przy boku monarchy i udaremnił morderczy atak **Dypolda von Kökeritz** (niemieckiego rycerza z Łużyc). **Ziemowit (Siemowit) IV** (ok. 1350-przed 1426) był księciem mazowieckim, który po śmierci Ludwika Węgierskiego miał ambitne plany zdobycia polskiej korony. Ostatecznie uznał władzę króla Władysława Jagiełły, któremu złożył hold lenny i poślubił jego siostrę Aleksandrę. Próbował pośredniczyć między Polską a Zakonem Krzyżackim, uczestniczył na czele swych oddziałów w bitwie grunwaldzkiej.

Królewską chorągiew dzierży na obrazie **Zygmunt Korybutowicz** (ok. 1395-po 1435), książę litewski, bratanek Władysława Jagiełły. Uczestniczył on w wojnach husyckich i starał się o zdobycie czeskiego tronu. Przy boku króla znajduje się także **Mikołaj Trąba** (ok. 1358-1422), który kierował królewską kancelarią, a w roku 1412 został arcybiskupem gnieźnieńskim. Uzyskał godność Prymasa Polski, zwołał synod wieluńsko-kaliski, po którym w 1420 r. wydano *Statuty synodalne*. W czasie bitwy pod Grunwaldem wystawił chorągiew, towarzyszył też później Władysławowi Jagielle pod Malborkiem.

W symbolicznej *Bitwy pod Grunwaldem* ważną rolę odgrywa postać św. Stanisława, patrona Polski, którego obecność na obrazie miała podkreślać Bożą Opatrzność i znaczenie Polski w dziejach świata. **Stanisław ze Szczepanowa** (ok. 1039-1079) był krakowskim biskupem, znanym z konfliktu z królem Bolesławem Szczodrym. Kult biskupa uznanego za świętego powiązано wkrótce z dziejami wczesnopiastowskiej Polski, a św. Stanisław stał się patronem państwa. Centrum kultu św. Stanisława stała się katedra wawelska<sup>390</sup>. Postać biskupa i związana z nią przepowiednia zjednoczenia poszczególnych dzielnic i restytucji królestwa za jego przyczyną stała się źródłem nadziei także w czasach zaborów.

Warto przypomnieć, że Jan Matejko, dążąc do realizmu, posługiwał się w swojej pracy licznie zgromadzonymi rekwizytami, ubiorami i sprzętami, a jeśli nie posiadał przedmiotu zgodnego z własną wiedzą i koncepcją, nakazywał jego sporządzenie według własnego projektu lub sam kompilował go z dostępnych mu materiałów i tkanin. Tytułem przykładu wymienić można: lichtarz z brązu z XVIII w., którego części artysta wykorzystał przy malowaniu ogniw przy pasie Witolda, pas przeworski na podkładzie ze skóry (DJM, nr inw. IX-3680) w ubiorze Henryka von Schwelborn, klamra od pasa przeworskiego (DJM nr inw. IX-3682) prawdopodobnie ukazana jako ogniwo w pasie rycerskim Zawiszy, kapa ze złotej lamy (zaginiona, malowana też w innych dziełach Matejki) – jako nakrycie rumaka Konrada Białego, zaś wzór czepca/załużki (DJM, nr inw. IX-4183) – jako napierśnik zbroi

---

<sup>390</sup> S. Trawkowski, *Stanisław ze Szczepanowa*, w: *PSB*, t. XLI, s. 580-587.

księcia szczecińskiego Kazimierza. Można dodać, iż zachowana pelerynka z pomarańczowego sukna (DJM, nr inw. IX-4021), z kapturem, wzorowana na kukli, posłużyła do uzupełnienia stroju wojownika w lewej dolnej części płótna, a półkolista krótka pelerynka z ok. 1869 r. (DJM, nr inw. IX-4020), z zielonego aksamitu i wykończona złotym sutaszem, ukazana została w ubiorze rycerza leżącego za Janem Żiżką. Futrzana czapka lisowczyka (DJM, nr inw. IX-4073) przedstawiona została jako nakrycie głowy litewskiego bądź ruskiego wojownika, natomiast XIX-wieczny czepiec żydowski z bawełnianej lamy i złotej koronki (DJM, nr inw. IX-4218) stał się nakryciem głowy bohatera z arkanem<sup>391</sup>.



Il. 36 Pelerynka, w zbiorach MNK, nr inw. 4021, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Jakkolwiek broń nie należy do kategorii obiektów archeologiczno-prawniczych, warto w kontekście analizowanego obrazu zwrócić na nią pokrótce uwagę. Rodzaj **bronii** wraz z **uzbrojeniem ochronnym** może pomocniczo służyć przyporządkowaniu postaci do stanu społecznego. Według Z. Żygulskiego i A. Straszewskiej Matejko przy malowaniu *Grunwaldu* posłużył się różnymi gatunkami oręża i uzbrojenia pochodzącymi także z późniejszych epok, niezgodnymi z prawdą historyczną, w szczególności ukazał broń perską, zbroje renesansowe, husarzy z charakterystycznym wyposażeniem, odzwierciedlił jednakże różnicę pomiędzy przygotowaniem wojsk polskich (noszących skórzane pancerze z metalowymi płytkami) i krzyżackich (pełne płytowe zbroje)<sup>392</sup>. E. Homa-Rożek wskazuje, że Matejko podczas pracy nad *Grunwaldem* korzystał ze zbiorów umieszczonych w zbrojowni książąt Czartoryskich, w której przechowywano przede wszystkim broń z okresu od XVI do XVIII stulecia<sup>393</sup>. Na przeciwnym stanowisku w stosunku do Żygulskiego i Straszewskiej stoi natomiast A. Nowakowski, który uważa, że pod kątem rynsztunku rycerze polscy i krzyżacy nie wykazywali większych odmienności<sup>394</sup>.

<sup>391</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 171, 179-180, 302-303, 307, 315, 329, 342.

<sup>392</sup> Tamże, s. 243-244; Z. Żygulski, jr., *Sławne bitwy*, s. 65-66.

<sup>393</sup> E. Homa-Rożek, *Krótką powtórką*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 13.

<sup>394</sup> A. Nowakowski, *Wojownicy*, s. 26-30.

Wśród obiektów przedstawionych na obrazie Matejki warto zwrócić uwagę na **topór katowski**, jakim jeden z wojów zadaje cios wielkiemu mistrzowi. Topór był nie tylko narzędziem walki wręcz, lecz – w kontekście katowskiego ubioru – odgrywa w obrazie ważniejszą rolę jako narzędzie wykonywania kary śmierci. Mężczyzna zamierzający się na Ulryka toporem symbolizuje wykonywanie sprawiedliwego wyroku – kary śmierci – na wielkim mistrzu będącym przedstawicielem Zakonu Krzyżackiego<sup>395</sup>. Topór znalazł się także w zbiorach DJM, razem z narzędziami wykonywania kar śmierci przejętymi przez Matejkę z krakowskiego ratusza – może stąd malarz zaczerpnął inspirację.

Wśród insygniów godna uwagi jest **mitra** księcia Witolda, o wysokiej główce wykonanej z czerwonego aksamitu, obszyta wokół białym futrem, zdobiona perełkami oraz złotym haftem z motywem świętych i cherubinów. Matejko malował ją „z natury” – została wykonana ok. 1872 roku (DJM, nr inw. IX-4234) na jego zlecenie, a wzorem była ilustracja mitry wielkksiążęcej bądź arcybiskupiej z soboru św. Zofii w Nowogrodzie znaleziona w książce Fiodora Sołncewa pt. *Starożytności państwa rosyjskiego* (za A. Straszewską: 1849-1853, t. 2, s. 24, tablica 15)<sup>396</sup>. Stanowiła ona dopełnienie dworskiego, reprezentacyjnego ubioru Witolda, zastępując wojenny hełm i podkreślając jego książęcy status i władzę.

Jeden z wojowników wymierza Ulrykowi cios **włócznią św. Maurycego** – to kolejne ważne insygnium. Matejko przy malowaniu płótna posłużył się repliką cesarskiej włóczni, przechowywaną na Wawelu w królewskim skarbcu. Odwołał się tym samym do czasów politycznej świetności Polski i przymierza z cesarstwem – Włócznię św. Maurycego i gwóźdź z Krzyża Pańskiego miał otrzymać Bolesław Chrobry od cesarza Ottona III. Włócznia wraz z koroną stanowiły wówczas najważniejsze insygnia świadczące o królewskiej godności – włócznia symbolizowała suwerenność, samodzielne władanie. Warto dodać, iż atrybutem tym malarz posłużył się także w malowaniu zamówionych przez Maurycego Perlesa wizerunków do *Pocztu królów polskich* (1890-1891) – gdzie oczywiście włócznię św. Maurycego dzierży w dłoni Bolesław Chrobry<sup>397</sup>.

Wśród insygniów przedstawionych na płótnie znalazło się **berło rektorskie** – upadający na ziemię rycerz Konrad Biały w dłoni dzierży berło malowane na wzór berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego (które wraz z pierścieniem i łańcuchem stanowi o godności rektora i uniwersyteckiej jurysdykcji). Być może w tym przedstawieniu miało ono

---

<sup>395</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 141-142; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 244, 310, 368.

<sup>396</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 179-180, 306.

<sup>397</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 232; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 66; J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 9; Z. Żygulski, jr., *Sławne bitwy*, s. 64.

pełnić funkcję taką jak buława czy buzdygany będące bronią obuchową i jednocześnie symbolizujące władzę wojskową.

Na obrazie *Bitwy pod Grunwaldem* dostrzec można również **znaki jurysdykcji państwowej i niepaństwowej** – proporce i herby państw, księstw, ziem, zakonu rycerskiego. Jan Matejko w doborze przedstawionych na płótnie chorągwi opierał się na relacji Długosza z przebiegu grunwaldzkiej walki, dzięki któremu znana jest liczba i wygląd znaków w wojskach po obu stronach bitwy. Po stronie sprzymierzonych wojsk walczyło 51 chorągwi polskich oraz 40 litewskich (w tym 30 nosiło znak Pogoni, czyli zbrojnego wojownika z mieczem w czerwonym polu), po stronie krzyżackiej 51 chorągwi. Niemożliwym byłoby przedstawienie na obrazie znaków wszystkich walczących jednostek, wyróżniają się przede wszystkim te najbardziej doniosłe: chorągiew polska, chorągiew królewska w ręku Zygmunta Korybutowicza, chorągiew wielka ziemi krakowskiej (orzeł biały w koronie na czerwonym tle) trzymana w czasie bitwy przez Marcina z Wrocimowic, chorągiew Zakonu (czarny krzyż w białym polu) i wielkiego mistrza (czarno-złoty krzyż ozdobiony czarnym orłem w złotym polu), a także proporzec Kazimierza V (czerwony gryf w białym polu)<sup>398</sup>.

Wymowa matejkowskiego Grunwaldu wydaje się być jednoznaczna. Kompozycja dzieła, dobór bohaterów i wątków, zastosowane rekwizyty, symbolika – wszystkie te elementy współkształtujące treść dzieła i jego historiozoficzne przesłanie – wskazują, że zwycięstwo sprzymierzonych wojsk polsko-litewskich nad siłami krzyżackimi wynikało z cnót i waleczności armii oraz solidarności narodów, lecz zarazem było możliwe dzięki Bożej opatrności. Postępowanie Zakonu Krzyżackiego było niezgodne z ich misją, wręcz niemoralne. Krzyżacy przeciwstawili się swojemu powołaniu do szerzenia misji chrześcijańskiej, która dla nich stała się z czasem tylko przykrywką maskującą dążenia do powiększenia terytorium i stworzenia silnego państwa. Centralne wydarzenie „wyroku” wykonywanego na wielkim mistrzu Zakonu przez dwóch wojowników (nawet nie rycerzy) i triumfująca postać Witolda pokazują, po czyjej stronie leży nie tylko militarne zwycięstwo, ale i sprawiedliwość.

W interpretacji *Grunwaldu* Matejki nie można pominąć postaci św. Stanisława unoszącej się w obłokach. Św. Stanisław symbolizuje interwencję Bożej opatrności i rolę Polski, której zadaniem jest realizacja Bożych planów w dziejach ludzkości. Wyrazem tej opieki i wsparcia płynącego z nieba jest także epizod zaczerpnięty z Długosza – wiatr sprzyjający polskim wojskom, zaznaczony na płótnie w powiewających sztandarach, płaszczu

---

<sup>398</sup> J. Długosz, *Bitwa grunwaldzka*, s. 61-79; J. Gajewska, *Ikonoğraficznoprawne aspekty Bitwy*, s. 55-56. Zob. także: W. Mikołajczak, T. Specywał, *Bitwa pod Grunwaldem*, s. 40-41.

Ulryka i pawich piórach na hełmie gnących się pod wpływem jego siły. Matejko podkreśla w ten sposób zwycięstwo słusznej sprawy. Kwestię zasług i win pomaga rozstrzygnąć historiozofia romantyczna i zastosowana w obrazie symbolika: cios zadany włócznią św. Maurycego (Długosz opisał chorągiew krzyżacką z wizerunkiem św. Maurycego, więc pewnie stąd koncept Matejki) odnosi się do misji apostołskiej pełnionej przez Zakon i Polskę, topór i strój katowski wyrażają fałszywość krzyżackiej ewangelizacji, a fakt, iż wielki mistrz ginie pod ciosami woja – najprawdopodobniej świeżo ochrzczonego Litwina – podkreśla zasługi Polaków na polu szerzenia chrześcijaństwa wśród pogan<sup>399</sup>.

Takie argumenty wobec świata zachodniego wysuwali już Jagiełło i Witold, w obronie przed krzyżacką propagandą. Zarzucali oni Krzyżakom, że napadają na Litwę, która przyjęła chrzest i w której wiara się rozwija, podczas gdy Rzym posiadał już informacje o kościołach wznoszonych na Litwie, wyrażał uznanie dla jej władców, dla zasług Władysława Jagiełły dla chrześcijaństwa. Natomiast Zakon zabiegał o Żmudź, pożywał cudzych terytoriów<sup>400</sup>. Jednakże pomimo przedstawienia świetnego zwycięstwa polsko-litewskich wojsk Jan Matejko nie zrezygnował z wprowadzenia na obrazie motywu tzw. straconej szansy – z pola grunwaldzkiej bitwy uciekł komtur von Plauen i pospieszył do Malborka, pomagając w zabezpieczeniu dóbr Zakonu<sup>401</sup>.

Matejkowska *Bitwa pod Grunwaldem* ma zatem na celu nie tylko gloryfikację przeszłości Rzeczypospolitej i „krzepienie serc”, lecz jednocześnie wyraża jego głębokie przekonanie o słuszności sprawy, w ślad za krakowską szkołą historyczną eksponując wspaniałość osiągnięć Witolda. Bitwa rozegrana w 1410 roku była świadectwem zwycięstwa prawego, godnego postępowania i realizacji powierzonej misji nad nieuczciwą, fałszywą postawą Krzyżaków, bezprawnością ich działań – w szczególności bezprawnym zagarnianiem kolejnych terenów.

**18) Władysław Łokietek zrywa układy na zjeździe w Brześciu Kujawskim z Karolem z Lizenburga, mistrzem krzyżackim, 1879, deska dębowa, 33,5 x 39,5 cm**

W 1879 r. powstał niewielki obraz olejny pt. *Władysław Łokietek zrywa układy na zjeździe w Brześciu Kujawskim z Karolem z Lizenburga, mistrzem krzyżackim*. Inne (czasem błędne) tytuły tego dzieła brzmiały: *Król Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami*;

<sup>399</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 37-38.

<sup>400</sup> M. Jučas, *Grunwald 1410*, s. 147-148.

<sup>401</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 38.

*Łokietek z wielkim mistrzem Karolem Lizenburgiem; Władysław Łokietek zrywa układy z Janem z Licenbura wielkim mistrzem krzyżackim w sprawie ziemi chełmińskiej i Pomorza; Zerwanie układów z Krzyżakami; Łokietek zrywa układ z mistrzem krzyżackim Karolem z Limburga; Łokietek zrywający układy z Krzyżakami na zjeździe w Brześciu Kujawskim w r. 1321*<sup>402</sup>. Kompozycja namalowana jest na desce dębowej o wymiarach 33,5 x 39,5 cm, przechowywana w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 182520).



Il. 37 Jan Matejko, *Król Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami*, 1879, w zbiorach MNW, nr inw. 182520, fot. Krzysztof Wilczyński

Obraz przedstawia moment zerwania układów pomiędzy Władysławem Łokietkiem a przedstawicielami zakonu krzyżackiego. Matejko oparł się na wersji wydarzeń przedstawionej przez Jana Długosza. Długosz opisał zjazd, który miał odbyć się w Brześciu Kujawskim w 1311 r., podczas którego Wielki Mistrz Karol Beffart z Trewiru zaproponował polskiemu księciu odkupienie Pomorza<sup>403</sup>. Łokietek odmówił przyjęcia takich warunków ugody, czego konsekwencją była wojna polsko-krzyżacka i zajęcie Kujaw przez Krzyżaków.

Zagarnięcie Pomorza Gdańskiego przez Krzyżaków w l. 1308-1309 stanowiło poważny problem dla Władysława Łokietka, zmierzającego do zjednoczenia pod swoim panowaniem rozbitych dzielnic i do koronacji. W roku 1306 udało się Łokietkowi objąć swoim władaniem Małopolskę, Pomorze Gdańskie, ziemię sieradzka, łęczycką i kujawską.

<sup>402</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 190. Wymiary i materiał za: MNW.

<sup>403</sup> Tamże.

Utrata Pomorza nie tylko osłabiała jego pozycję, lecz pociągała za sobą liczne problemy. Zaczęły pojawiać się wątpliwości, czy zjednoczenie Polski jest możliwe, oraz pytania, jak utrzymać i obronić połączone dzielnice przed zagrożeniem zewnętrznym.

Walka Władysława Łokietka z Krzyżakami o odzyskanie Pomorza przebiegała kilkietapowo. Początkowo książę próbował rozwiązać tę sprawę prowadząc rokowania z zakonem, ponieważ nie dysponował dostateczną siłą zbrojną i liczył, że uda mu się porozumieć ze swoim wcześniejszym sojusznikiem; sądził nadto, że Krzyżacy próbują jedynie wymusić od niego środki finansowe. Prawdopodobnie spotkał się z nimi w Brześciu Kujawskim co najmniej dwa razy. Podczas tych rozmów stało się dla Łokietka jasne, że zakon nie zamierza zwrócić zagarniętej ziemi. Kolejne kroki w celu odzyskania Pomorza Gdańskiego zostały podjęte przez Władysława po koronacji królewskiej. Jego działania polegały na próbie wywarcia presji dyplomatycznej i skierowaniu sprawy przed sąd papieża, jednak wyrok wydany w 1321 r., choć przychylny dla Polski, nie został uznany przez Krzyżaków. Walka zbrojna również nie przyniosła oczekiwanego rezultatu i doprowadziła nadto do utraty Kujaw, pomimo zwycięskiej bitwy pod Płowcami (1331).

Obraz namalowany został latem 1879 r. w Krzesławicach. Nie są znane bliższe okoliczności i motywy podjęcia tego dzieła. Z pewnością źródłem inspiracji były zapiski Długosza. Niewielka kompozycja z kilkorgiem bohaterów nie zawiera rozbudowanej historiozofii. Jednak podjęty temat wydał się Matejce godny uwagi. Był to jeden z tych pomniejszych obrazów historycznych, które artysta malował pomiędzy lub równoległe z pracą nad wielkimi dziełami historiozoficznymi. *Króla Władysława Łokietka* zakupił Aleksander Krywult, później pozostawał w rękach prywatnych. W 1918 r. trafił do warszawskiego TZSP, po II wojnie światowej w 1945 r. umieszczony w zbiorach MNW, nr inw. 182520<sup>404</sup>.

Kompozycja przedstawia moment rokowań prowadzonych między księciem Władysławem Łokietkiem a Wielkim Mistrzem krzyżackim, jakie miały odbyć się podczas zjazdu w Brześciu Kujawskim w 1311 r.. Na stoliku pomiędzy Łokietkiem a Karolem z Trewiru leży opieczętowany dokument. Gest Wielkiego Mistrza wskazuje, że jest to propozycja rozwiązania konfliktu wysunięta przez zakon. Gest i postawa Łokietka sugerują zerwanie rokowań przez polskiego księcia, urażonego taką propozycją.

Obraz skomponowany został w sposób, który jasno ukazuje strony konfliktu. Po lewej stronie dzieła siedzi Wielki Mistrz krzyżacki Karol Beffart z Trewiru, ponad nim dwaj

---

<sup>404</sup> Tamże.

zakonnicy krzyżaccy pogrążeni w jakiejś cichej dyskusji. Po prawej stronie stoi Władysław Łokietek ze swoim rycerzem trzymającym w ręku chorągiew. Pośrodku kompozycji widnieje stół z dokumentem wyrażającym przedmiot sporu, który rozdziela przeciwników – wyraźnym symbolem jest obnażony miecz wyciągnięty przez Łokietka w stronę Wielkiego Mistrza, ponad tekstem dokumentu.

**Władysław Łokietek** (1259/60-1333), syn Kazimierza I, księcia kujawskiego, i Eufrozyny opolskiej, był księciem łęczyckim i kujawskim, królem Polski. Panując w ziemi kujawskiej, sieradzkiej i łęczyckiej dążył do objęcia kolejnych dzielnic Polski, wysuwając roszczenia o władzę w Małopolsce, Wielkopolsce, na Pomorzu Gdańskim. Przegrał jednak rywalizację z Wacławem II i udał się na wygnanie. W 1306 r. Władysław Łokietek ponownie objął rządy w Polsce – uznany został w Małopolsce, na Pomorzu, ziemi sieradzkiej, łęczyckiej i na Kujawach. Wielkopolska uznała jego rządy w 1314 r. W l. 1308-09 Krzyżacy opanowali Pomorze, a sprawa jego odzyskania oraz ochrona młodego państwa przed zewnętrznymi wrogami należały do głównych problemów panowania Łokietka (w obliczu licznych militarnych porażek zwycięstwo nad wojskiem krzyżackim w 1331 r. pod Płowcami stało się dla Polaków źródłem pocieszenia)<sup>405</sup>.

Władysław Łokietek został koronowany w 1320 r. w katedrze wawelskiej. Choć większość Piastów nie zaakceptowała zwierzchnictwa Władysława, Królestwo Polskie zostało przywrócone, a król Łokietek zapamiętany jako ten, który dokonał dzieła zjednoczenia państwa. Przez ówczesne rycerstwo ceniony był za patriotyzm i oddanie – Łokietek osobiście prowadził polską armię podczas wojny krzyżackiej – a także za umiejętność współdziałania z możnowładcami. Na obrazie Władysław Łokietek (jeszcze jako książę) przedstawiony został jako władca stanowczy, groźny, wzburzony, który nie pozwoli z siebie kpić i jest gotowy do obrony jednoczonej Polski i odzyskania przynależnych jej ziem.

Matejko podkreślił cechy świadczące o rycerskości i powadze Łokietka. Siwe włosy i silna (pomimo niskiego wzrostu) sylwetka podkreślają jego godność i męstwo. Ubiór księcia wyraża jego gotowość do obrony jednoczonych ziem polskich – Łokietek ma na sobie **zbroję**, przepasany jest **rycerskim pasem**, na ramionach ma **paludamentum**, czyli płaszcz wojskowy. Oznaką książęcej godności jest mitra, a symbolem przyszłej walki miecz i tarcza.

Po lewej stronie obrazu ukazany jest **Karol Boffart z Trewiru** (1265-1324), panował jako Wielki Mistrz zakonu krzyżackiego w l. 1312-1324. W zakonie przebywał od ok. 1288 r., pełnił funkcję komtura, później wyniesiony do godności wielkiego mistrza. Podczas

---

<sup>405</sup> J. Baszkiewicz *Władysław I Łokietek*, s. 238-246.

swojego panowania doświadczył buntu komturów pruskich, którzy odwołali go ze stanowiska, później jednak został przywrócony na urząd. Na obrazie przedstawiony jest w pozycji siedzącej, prawą ręką wskazuje Łokietkowi na leżący na stole dokument, lecz odwrócił wzrok w drugą stronę. Ubrany jest w **kolczugę** i biały **płaszcz zakonny** z czarnym krzyżem, na którym umieszczony jest herb wielkiego mistrza, oraz białe nakrycie głowy. Dwaj towarzysze Karola z Trewiru namalowani są w podobnych zbrojach i płaszczach zakonnych; jeden z nich ma na głowie **szyszak z pawimi piórami**, przypisywanymi tradycyjnie Krzyżakom.

Na stole leży **dokument z pieczęcią** z propozycją wysuniętą przez Krzyżaków dotyczącą rozwiązania sprawy Pomorza Gdańskiego. Insignium władzy Władysława Łokietka jest złota **mitra książęca**, podbita kosztownym futrem i wykończona czerwonym aksamitem. W ręku rycerza stojącego za Łokietkiem ukazany jest czerwony **proporzec** z białym orłem. Natomiast na niedużym stoliku pomiędzy Wielkim Mistrzem a księciem polskim rozłożona jest czerwona **chorągiew** z trzema **herbami**, a na niej leży wspomniany krzyżacki dokument.

Symboliczną wymowę ma nagi **miecz**, ostrzem skierowany w stronę Wielkiego Mistrza, który Łokietek trzyma wysunięty nad stołem z dokumentem. Jest to zapowiedź przyszłej wojny polsko-krzyżackiej i zbrojnych prób odzyskania Pomorza. Akcja obrazu rozgrywa się w **Brześciu Kujawskim**, mieście ulokowanym w XIII w. na prawie magdeburskim, które było siedzibą książąt kujawskich i punktem spornym w wojnie polsko-krzyżackiej o panowanie na Pomorzu (tutaj też urodził się Władysław Łokietek). Na obrazie widoczny jest jedynie stolik, czerwone krzesło, na którym zasiada Karol z Trewiru i niewielki fragment pomieszczenia, w którym odbywają się rokowania.

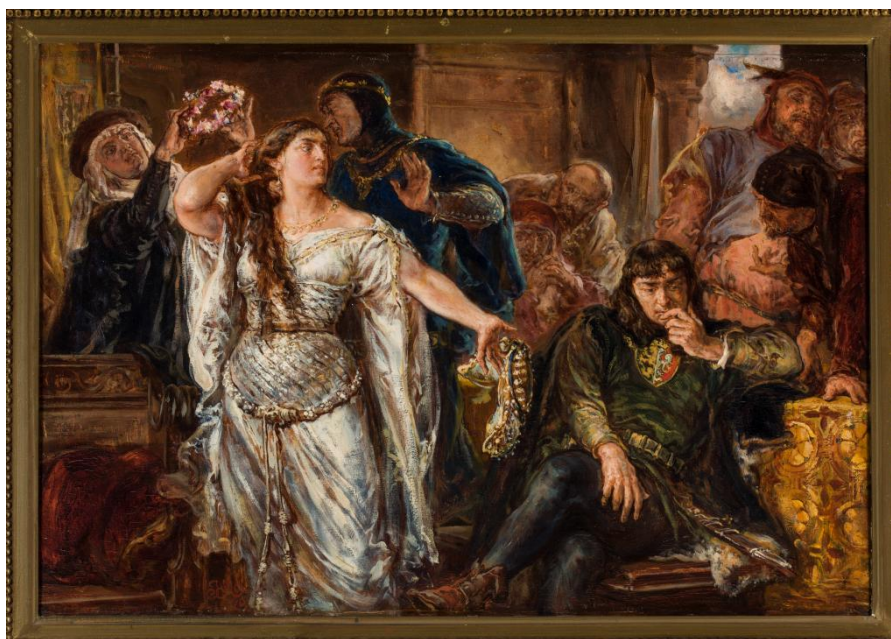
Kompozycja *Król Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami* należy do mniejszych dzieł historycznych. Przedstawia moment konfliktu i zerwania rokowań pomiędzy Wielkim Mistrzem zakonu krzyżackiego a księciem polskim Władysławem Jagiełłą. Gest Łokietka, grożącego Karolowi z Trewiru obnażonym mieczem, i jego groźna, zagniewana mina wprowadzają widza w moment zastanowienia i zaskoczenia, pozwalają zadać sobie pytanie, jak skończy się ta próba sił podczas negocjacji nad dokumentem.

Nie ma jednak wątpliwości co do tego, po czyjej stronie jest sympatia malarza. Zakon krzyżacki, odwieczny wróg Polski, także w tej kompozycji przedstawiony jest w sposób negatywny (obraz malowany był w 1879 r., rok po zakończeniu pracy nad *Grunwaldem*). Zwraca uwagę fałszywa, nieszczerza postawa Wielkiego Mistrza, który odwraca wzrok od Łokietka i nie chce spojrzeć mu prosto w oczy. Otwartość, szczerzy gniew i waleczność

księcia Władysława mają być źródłem nadziei i pokrzepienia – pomimo zakusów wroga i ataków na jednoczone państwo, Łokietkowi udało się odbudować Królestwo Polskie i doprowadzić do koronacji na króla Polski.

### 19) *Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym, 1879, deska, 33,5 x 48 cm*

W zbiorach Fundacji im Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu (nr inw. MNP FR 91) znajduje się niewielki obraz pt. *Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym*, znany również pod tytułami: *Kłótnia małżeńska Leszka Czarnego; Spór Leszka Czarnego z Gryfiną*. Kompozycja pochodzi z 1879 r., wykonana jest na desce o wymiarach 33,5 x 48 cm. Obraz przedstawia małżeński konflikt pomiędzy Gryfiną a księciem sandomierskim Leszkiem Czarnym wywołany przez fizyczne niedopełnienie małżeństwa<sup>406</sup>.



Il. 38 Jan Matejko, *Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym, 1879*, w zbiorach Fundacji im. Raczyńskich przy MNP, nr inw. MNP FR 91, fot. Pracownia Fotografii MNP

Książę Leszek Czarny (1240/42-1288), jako panujący w księstwie sieradzkim i przejściowo w ziemi łęczyckiej, w 1265 r. poślubił Gryfinę, córkę Roścysława (księcia halickiego i czernihowskiego oraz Bana Maczwy Serbskiej i Sławonii). Małżonkowie nie mieli dzieci, a księżna Gryfina oskarżała swojego męża o impotencję. Zgodnie z przekazem Jana Długosza, doszło nawet do sytuacji, gdy Gryfina będąc w krakowskim klasztorze braci mniejszych, zdjęła swój małżeński czepek, zamierzając podjąć starania o rozwiązanie małżeństwa z Leszkiem. Dodatkowym punktem spornym w ich związku stało się poparcie

<sup>406</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 191. Informacje techniczne podane za: MNP.

udzielone przez Leszka Czarnego Bolesławowi Wstydliwemu w 1271 r. podczas jego wojny z księciem wrocławskim Henrykiem IV, który należał do stronników Przemysła Ottokara II, króla czeskiego – a żoną Przemysła Ottokara była Kunegunda, siostra Gryfiny<sup>407</sup>.

Prawdopodobnie małżeństwo Gryfiny i Leszka zostało zawarte za poparciem Bolesława Wstydliwego, który – sam bezdzietny z uwagi na podjęte z żoną Kingą postanowienie życia w czystości – planował przekazanie swojej dzielnicy Leszkowi Czarnemu. On też stał się mediatorem w konflikcie Gryfiny z jej mężem. Nieskuteczne okazało się leczenie księcia przez dominikanina, Mikołaja z Polski, a małżonkowie na kilka lat (1271-74) rozstali się. Pośrednictwo Bolesława Wstydliwego pomogło jednak Gryfinie i Leszkowi dojść do porozumienia i małżonkowie wrócili do siebie. Książę Bolesław usynowił Leszka Czarnego, czyniąc go swoim następcą, a po jego śmierci w 1279 r. elekcja rycerstwa krakowskiego potwierdziła wybór Bolesława.

*Spór małżeński Gryfiny* malowany był w Krzesławicach w 1879 r., a głównym źródłem inspiracji był dla Matejki opis sytuacji zawarty w kronikach Długosza. Kompozycja oparta jest na sensacyjnym wątku historycznym, konstrukcja dzieła nawiązuje stylem do Delaroche'a. Malując suknię Gryfiny Matejko zainspirował się prawdopodobnie francuskim dziełem kostiumologicznym przedstawiającym m.in. posąg królowej w katedrze w Chartres i rzeźbę kobiety w kaplicy grobowej znajdującej się przy kościele w Montmorillon, obie pochodzące z końca XII w. Ten średniowieczny ubiór jest zatem wcześniejszy o ok. sto lat w stosunku do akcji obrazu, nadto – jak zauważa A. Straszewska – Matejko błędnie zinterpretował ubiór postaci ukazanych w tych figurach<sup>408</sup>.

Obraz został zakupiony w 1879 r. przez Aleksandra Krywultra do prowadzonego przez niego salonu sztuki w Warszawie. Następnie pozostawał w rękach prywatnych właścicieli, później w galerii hr. Edwarda Raczyńskiego w Rogalinie, zaginął podczas II wojny światowej. W 1975 r. został odkupiony przez MNP od Władysława Chlebowskiego, należy do zbiorów Fundacji im Raczyńskich przy MNP (nr inw. MNP FR 91/nr inw. Mp 2433).

Wiodącym tematem obrazu jest niedopełnienie małżeństwa pomiędzy Gryfiną a jej mężem Leszkiem Czarnym. Impotencja należała do przeszkód zrywających, które powodowały nieważność zawartego małżeństwa. Matejko w swej kompozycji połączył dwa wydarzenia zaczerpnięte od Długosza – zgromadzenie rycerstwa i pań sieradzkich zwołane przez księżną Gryfinę (na którym obecny był również Leszek Czarny i na którym księżna publicznie zarzuciła mężowi, że po sześciu latach małżeństwa nadal pozostała panną) oraz

<sup>407</sup> J. Mitkowski, *Leszek Czarny*, w: *PSB*, t. XVII, s. 158.

<sup>408</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 276-277.

sytuację z krakowskiego klasztoru (w którym Gryfina miała zdjąć czepek mężatki i chodzić z rozpuszczonymi włosami jak przystało pannie, żądając rozwiązania małżeństwa)<sup>409</sup>.

Na pierwszym planie kompozycji ukazani są główni bohaterowie konfliktu – księżna Gryfina, która zerwała ze swej głowy czepek mężatki, oraz Leszek Czarny, siedzący na ławie w zamyślonej pozie, nieodpierający w żaden sposób zarzutów małżonki. W głębi, pomiędzy Gryfiną a Leszkiem, namalowany jest książę Bolesław Wstydlivy. Na drugim planie obrazu widnieje jeszcze kilka osób – są to przedstawiciele rycerstwa i dworzanie.

Księżna **Gryfina** (ok. 1248-1309) była córką księcia halickiego i czernihowskiego Roścysława i Anny, królowy węgierskiej. W związek małżeński z Leszkiem Czarnym wstąpiła w 1265 r., po sześciu latach publicznie zarzucała Leszkowi niedopełnienie małżeństwa i nastąpiła kilkuletnia separacja między nimi. Na obrazie Matejki ukazana jako wysoka, postawna kobieta, w pięknej sukni i biżuterii, prawą ręką podtrzymuje rozpuszczone włosy, lewą dłonią rzuca Leszkowi ściągnięty z głowy czepek przysługujący mężatce – za chwilę ma nałożyć paniński wianek. Gryfina ubrana jest w białą suknię wzorowaną (choć błędnie) na opisanych wyżej rzeźbach, znanych malarzowi z rycin. Jej ubiór składa się z **sukni** wierzchniej, która jest przecięta w pasie, a gorset ma skrojony oddzielnie, oraz spodniej **tuniki** z szerokimi rozciętymi rękawami. Obnażone ramiona i ręce księżnej nie odpowiadają modzie średniowiecznej<sup>410</sup>.

Na prawo od księżnej Gryfiny namalowany jest jej mąż – książę **Leszek Czarny** (1240/42-1288), syn księcia kujawsko-łęczyckiego Kazimierza i Konstancji, córki Henryka Pobożnego. Był księciem sieradzkim, łęczyckim, sandomierskim i krakowskim. W dzielnicach podległych jego panowaniu dbał o rozwój gospodarczy. Jego działania polityczne ukierunkowane były prowęgiersko i antyczesko. Po śmierci Bolesława Wstydliviego w 1279 r. Leszek Czarny został jego następcą. Rządy w ziemi krakowskiej wymagały od niego zbrojnej obrony przed najezdami innych książąt, a także przed rabunkowymi atakami Jadźwingów, Tatarów i Litwinów. Leszek Czarny doświadczył również trudności wewnętrznych podczas buntu rycerstwa w roku 1285. Zmarł w 1288 r., pochowany w kościele dominikanów w Krakowie<sup>411</sup>.

Na obrazie Leszek Czarny przedstawiony jako mężczyzna z czarnymi długimi włosami i krótką grzywką (stosownie do mody w czasach piastowskich), w ciemnym ubraniu, przepasany pasem rycerskim i mieczem przytroczonym do boku, w skórzanych ciżmach z

---

<sup>409</sup> J. Krawczyk, *Czepek Gryfiny*, w: Z. Gołubiew (red.), *Janowi Matejce*, s. 55-56.

<sup>410</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 276-277.

<sup>411</sup> J. Mitkowski, *Leszek Czarny*, w: *PSB*, t. XVII, s. 157-159.

krótką cholewką. Zapięciem jego czarnego płaszcza jest niewielka **tarcza** z dekoracją heraldyczną. Książę siedzi na ławie bokiem do księżnej, z nogą założoną na nogę, lewą ręką podpierając brodę w geście zamyślenia. Jego postawa – milczenie i brak reakcji na zarzuty stawiane przez żonę – zdają się potwierdzać prawdziwość jej słów.

Pomiędzy Gryfiną a Leszkiem przedstawiony jest Bolesław Wstydlivy, który usynowił Leszka Czarnego. Odegrał on rolę mediatora podczas konfliktu Leszka Czarnego z żoną, a prawdopodobnie przyczynił się w ogóle do zawarcia tego związku. **Bolesław V Wstydlivy** (1226-1279) z dynastii Piastów był jedynym synem księcia Leszka Białego i Grzymisławy, księciem sandomierskim i krakowskim. Po śmierci ojca zamordowanego w Gąsawie Bolesław został adoptowany przez Władysława Laskonogiego. Rządy w dzielnicy krakowskiej objął w 1243 r. po zwycięstwie pod Suchodołem. Ożeniony w wieku 13 lat z Kingą, córką króla Węgier (Beli), pozostawał politycznie ukierunkowany prowęgiersko. Popierał kanonizację biskupa Stanisława ze Szczepanowa, za jego panowania Kraków uzyskał prawa miejskie<sup>412</sup>. Na obrazie ukazany w **mitrze**, pomiędzy zwaśnionymi małżonkami.

Pozostali bohaterowie kompozycji to przedstawiciele rycerstwa i dworzanie, którzy są świadkami i uczestnikami (zakładają księżnej wianek panieński) konfliktu Gryfiny i Leszka. Ich stroje miały wprowadzać widza w epokę średniowiecza. Na obrazie widoczne są: tuniki, suknie spodnie ze zwężanymi rękawami zapinanymi na guzy, podwika (biała chusta zakrywająca policzki i szyję, noszona pod chustą wierzchnią).

Niewielka kompozycja nie zawiera zbyt wielu obiektów ani rozbudowanej symboliki. Uwagę zwraca **mitra** na głowie Bolesława Wstydlivego, oznaka jego książęcej władzy. Tarcza na piersiach Leszka Czarnego, stanowiąca zapięcie jego książęcego płaszcza, zawiera dekorację heraldyczną – jest to **herb** osobisty Leszka Czarnego, połulew-połuorzeł we wspólnej złotej koronie w polu dwudzielnym w słupek, znany z pieczęci przy dokumencie księcia z 1281 r. Godłem tym posługiwali się Piastowie kujawscy, orzeł miał podkreślać ich władzę i dominujące znaczenie. Barwy zostały potraktowane z pewną dowolnością – złoty połulew w czarnym polu i biały orzeł w czerwonym polu, podczas gdy herb Piastów kujawskich przedstawiał się w ten sposób, że połulew był czarny, a połuorzeł czerwony, w polu złotym. Ponadto symboliczne znaczenie ma **czeppek** przysługujący mężatkom, który Gryfina w emocjach zdjęła z głowy i podaje mężowi, oraz **wianek** panieński i rozpuszczone włosy, mające oznaczać niedopełnienie małżeństwa.

---

<sup>412</sup> A. Kłodziński, *Bolesław Wstydlivy*, w: *PSB*, t. II, s. 260-269.

Akcja obrazu łączy w zasadzie dwa wydarzenia, podczas których księżna Gryfina publicznie przedstawiła swoją sytuację i wstydlivy problem współmałżonka. Był to zjazd rycerstwa i możnowładców w **Sieradzu** oraz zdarzenie z **klasztoru braci mniejszych** w Krakowie. Na obrazie widoczne są tylko niewielkie fragmenty wystroju wnętrza, jak filary, rzeźbione ławy.

*Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym* należy do mniejszych kompozycji Matejki malowanych w stylu dzieł Delaroche'a, na co wskazuje sensacyjna, na ówczesne czasy nawet skandaliczna treść obrazu. Jednocześnie artysta zawarł w tej scenie istotny problem prawny dotyczący ważności niedopełnionego małżeństwa. Obecność Bolesława Wstydliwego wśród bohaterów sugeruje dalszą ważną kwestię – bezpotomne małżeństwo Bolesława z Kingą groziło kolejnymi walkami o władzę w krakowskiej dzielnicy. Starania Bolesława Wstydliwego o wyznaczenie następcy uznawane są za przejaw jego działalności mającej na celu przeciwdziałanie dalszemu rozdrobnieniu dzielnicowemu. Konflikt Gryfiny z Leszkiem Czarnym ujawnia podobny problem – usynowienie Leszka przez Bolesława nie zapobiegnie problemom z dziedziczeniem ziemi krakowskiej, jeśli Leszek nie będzie miał własnego potomstwa.

**20) *Grzymisława z synem Bolesławem Wstydliwym w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie, 1879, deska, 32 x 62,5 cm***

Wśród niewielkich kompozycji historycznych Matejki znalazł się obraz pt. *Grzymisława z synem Bolesławem Wstydliwym w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie* pochodzący z r. 1879, znany dziś z reprodukcji (obecne jego losy nie są znane). Namalowany został na desce o wymiarach 32 x 62,5 cm. Inne tytuły dzieła to: *Grzymisława; Grzymisława z Bolesławem Wstydliwym uwięziona w Sieciechowie przez K. Mazowieckiego; Grzymisława z Bolesławem Wstydliwym w więzieniu*<sup>413</sup>. Obraz przedstawia Grzymisławę, żonę Leszka Białego, która wraz ze swoim synem Bolesławem została uwięziona przez Konrada Mazowieckiego, dążącego do przejęcia władzy w dzielnicy krakowskiej.

Losy książąt dzielnicowych, splecione wieloma wątkami z historią ziemi krakowskiej, bliskiej sercu Matejki, stały się treścią wielu jego kompozycji. Dzieje Grzymisławy i Bolesława wchodzą w skład swoistego „cyklu” odnoszącego się do losów tego rodzaju –

---

<sup>413</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 192.

wcześniej artysta namalował *Sejm w Gąsawie* (1866), później wykona jeszcze obraz pt. *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie* (1880).

Tragiczna śmierć Leszka Białego w 1227 r. spowodowała walki i konflikty o objęcie tronu krakowskiego. Żona Leszka Białego, księżna Grzymisława, objęła panowanie w księstwie krakowsko-sandomierskim jako regentka dzięki poparciu małopolskich możnowładców. Dążyła w ten sposób do zabezpieczenia władzy w dzielnicy krakowskiej dla syna Bolesława, a w tym celu – także do ustanowienia odpowiedniej osoby jako opiekuna nad niepełnoletnim Bolesławem. Wśród pretendentów do tronu był Konrad Mazowiecki (brat Leszka Białego), Władysław Laskonogi i Henryk Brodaty.

Z początkiem 1228 r., ze względu na silne próby ingerencji księcia Konrada w sprawy małopolskie, rządy w dzielnicy krakowskiej objął Władysław Laskonogi, biorąc w opiekę Bolesława Wstydliwego. Kilka miesięcy później Grzymisława przekazała opiekę nad synem i panowanie w księstwie krakowskim Henrykowi Brodatemu, sama została już tylko księżną sandomierską. Konrad Mazowiecki nie ustawał jednak w dążeniach do przejęcia władzy, m.in. umieścił na dworze Grzymisławy swojego syna, odsunął ją od rządów, a około 1232/33 r. posunął się do uwięzienia jej wraz z synem Bolesławem Wstydliwym, wówczas około sześciolatnim.

Konrad miał zwabić Grzymisławę z synem pod pretekstem spotkania i uwięzić ich najpierw w Czersku, a potem w zamku w Sieciechowie. Udało im się jednak uwolnić dzięki pomocy Klemensa z Ruszczy oraz opata benedyktynów w Sieciechowie, niejakiego Mikołaja z Galii. Wg różnych źródeł sama Grzymisława bądź Henryk Brodaty w jej imieniu zwrócił się do papieża Grzegorza IX o pomoc, który bullą wydaną 23 grudnia 1233 r. wziął Grzymisławę i Bolesława pod swoją opiekę, nakazując Konradowi zadośćuczynienie krzywd (oprócz uwięzienia Konrad Mazowiecki miał dopuścić się pobicia i ograbienia swojej bratowej). W l. 1235-39 Grzymisława z synem przebywała w Skale, a zarząd nad dzielnicą sandomierską objął Henryk Brodaty. Tron krakowski objął po nim Henryk Pobożny. Bolesławowi Wstydliwemu udało się jednak w 1243 r. odzyskać dzielnicę krakowską, pokonawszy Konrada Mazowieckiego w bitwie pod Suchodołem.

Zachowały się szkice do obrazu *Grzymisława z Bolesławem Wstydliwym w więzieniu* (w DJM), świadczące o szukaniu najlepszego pomysłu i ujęcia dla tej kompozycji. Obraz powstał w 1879 r., malowany był w Krzesławicach. Inspiracją, podobnie jak dla wielu innych pomniejszych dzieł Matejki, był opis zdarzeń zawarty w kronice Długosza. Zakupił go bezpośrednio od malarza Konstanty Skirmunt z Wileńszczyzny. W 1938 r. obraz ten pojawił

się na wystawie zorganizowanej przez TZSP, wypożyczony od Bolesława Skirmunta. Dalsze losy dzieła nie są znane<sup>414</sup>.

Obraz przedstawia moment odwiedzin Konrada Mazowieckiego u jego więźniów – Grzymisławy, żony Leszka Białego, i Bolesława Wstydliwego. Konrad Mazowiecki dopuścił się bezprawnego uwięzienia księżnej i jej syna, oskarżany był również o jej pobicie i ograbienie. Długosz wspominał nawet o tym, że Konrad nastawał na życie Bolesława i poszukiwał okazji do tego, aby pozbyć się swojego bratanka. Światło na te zdarzenia rzuca także bulla papieża Grzegorza IX wzywająca krzywdzicieli do zadośćuczynienia Grzymisławie i Bolesławowi. Głównym motywem działań Konrada było objęcie rządów w dzielnicy krakowskiej.

Kompozycja dzieła jest prosta – po prawej stronie przedstawiona jest księżna Grzymisława, lewą ręką podtrzymująca w obronnym geście syna Bolesława siedzącego u niej na kolanach. W lewej części obrazu namalowany jest Konrad Mazowiecki w swobodnej pozycji, wsparty o kamienny filar, próbujący groźbami i namowami zmusić Grzymisławę z synem do zrzeczenia się praw do dzielnicy krakowskiej. Za księciem stoi mężczyzna – sługa albo zakonnik – który przesyła księżnej porozumiewawcze spojrzenia i znaki. Pojawia się zatem cień szansy dla Grzymisławy i Bolesława, że uda im się uciec przed Konradem.

Na kamiennej ławie siedzi księżna krakowsko-sandomierska **Grzymisława** (zm. 1258), córka księcia łuckiego Ingwara, od 1207 r. żona Leszka Białego, matka Bolesława zwanego później Wstydliwym. Po śmierci męża Grzymisława czynnie uczestniczyła w życiu politycznym, zmierzając do zachowania tronu krakowskiego dla syna Bolesława. Jej rządy ograniczone były przez możnowładców małopolskich oraz przez książąt sprawujących opiekę nad jej synem. Szczególne trudności napotykały księżną i jej syna ze strony Konrada Mazowieckiego, który próbował ją nadzorować, odsunąć od władzy, ostatecznie posuwając się do uwięzienia wdowy z synem w sieciechowskim zamku. Od 1234 r. współwystawcą dokumentów Grzymisławy stał się jej syn Bolesław. Księżna zasłynęła swoją hojnością w obdarowywaniu kościołów i klasztorów przywilejami<sup>415</sup>.

Na obrazie Matejki księżna Grzymisława siedzi na ławie, oparta o ścianę, z synem na kolanach. Prawą otwartą dłoń ma wyciągniętą w kierunku Konrada, prosząc o litość. Lewą ręką podtrzymuje syna w obronnym geście. Jej postawa i gesty wyrażają bezbronność względem księcia, a jednocześnie sugerują gotowość kobiety do obrony dziecka przed złymi

---

<sup>414</sup> Tamże.

<sup>415</sup> J. Wyrozumski, *Grzymisława*, w: *PSB*, t. IX, s. 122-123.

zamiarami Konrada. Grzymisława ubrana jest w ciemną suknię, a głowę ma osłoniętą białą **podwiką**, chustą kobiet zamężnych.

Na kolanach swej matki Grzymisławy siedzi **Bolesław Wstydlivy** (1226-1279), syn Leszka Białego, z dynastii piastowskiej, przyszły małżonek królowny węgierskiej Kingi. Dopóki był nieletni, rządy w dzielnicy sandomierskiej i przejściowo w ziemi krakowskiej sprawowała jako regentka Grzymisława, a książęta Władysław Laskonogi i Henryk Brodaty kolejno odgrywali rolę opiekunów chłopca. Do tej roli pretendował również Konrad Mazowiecki, mając nadzieję, że funkcja opiekuna Bolesława przyniesie mu możliwość zawładnięcia dzielnicą krakowską. Konrad Mazowiecki został jednak pokonany w 1243 r., odtąd rządy w Krakowie sprawował książę Bolesław. Bolesław Wstydlivy podjął decyzję o życiu w czystości ze swoją małżonką, nie miał więc potomstwa i zdecydował się usynowić Leszka Czarnego (do tej kwestii nawiązał Matejko w *Sporze małżeńskim Gryfiny z Leszkiem Czarnym*, wprowadzając również tam na scenę Bolesława Wstydlivego)<sup>416</sup>.

W chwili uwięzienia przez Konrada Bolesław miał sześć, może siedem lat, na obrazie wygląda na nieco starszego chłopca. Młodzieniec ma długie włosy, ubrany jest w jasną tunikę, z herbem na ramieniu. Bolesław spogląda na Konrada, a lewą rękę wyciąga w stronę korony książęcej, która leży na kamiennej ławie za Grzymisławą. Matejko wprowadził go na scenę już w obrazie *Zabicie Leszka Białego*, jako kilkuletniego chłopca, nawiązując w ten sposób do walk o władzę w dzielnicy krakowskiej, jakie rozpętają się po zamordowaniu księcia Leszka. Gest chłopca sięgającego po koronę w kompozycji *Grzymisława z synem* ma podobne znaczenie, wyraża bowiem przyszłe panowanie Bolesława Wstydliviego, które będzie wymagało odparcia ataku innych książąt.

W lewej części kompozycji namalowany jest **Konrad Mazowiecki** (ok. 1187-1247), książę mazowiecki i kujawski, krakowski, sieradzki i łęczycki. Był synem Kazimierza Sprawiedliwego i Heleny, bratem Leszka Białego, żonaty z księżną Agafią. W 1226 r. Konrad zawarł układ z Zakonem Krzyżackim, oddając im ziemię chełmińską w zamian za obowiązek obrony pogranicza pruskiego. Po śmierci brata Leszka książę Konrad dążył za pomocą środków dyplomatycznych i walki zbrojnej do przejęcia dzielnicy krakowskiej i ziemi sandomierskiej, nie cofając się nawet przed uwięzieniem Grzymisławy i jej syna. Książę Konrad wytrwale walczył o wzmocnienie swojej pozycji, szukając wsparcia na Litwie i Rusi oraz nie ustając w dążeniach do zdobycia tronu krakowskiego<sup>417</sup>.

<sup>416</sup> A. Kłodziński, *Bolesław Wstydlivy*, w: *PSB*, t. II, s. 260-269.

<sup>417</sup> J. Mitkowski, *Konrad*, w: *PSB*, t. XIII, s. 584-586.

Na obrazie Matejki książę Konrad ubrany jest w szaty stylizowane na średniowieczne – tunikę, długie nogawice, rycerski płaszcz (wg opisów dzieła barwy purpurowej) zapinany na prawym ramieniu, książęcą czapkę. U boku ma przypasany miecz. Spogląda na swoich więźniów z wyższością i szyderstwem, z prawą ręką na biodrze, a lewą ręką opierając się o kamienny mur. Jego postawa wyraża lekceważenie i pewność swojej przewagi nad uwięzioną księżną i jej synem.

Za plecami Konrada Mazowieckiego ukazany jest mężczyzna wychodzący przez drzwi i dający księżnej Grzymisławie jakieś tajemnicze znaki. Wg przekazów historycznych w pomoc Grzymisławie i Bolesławowi w ucieczce zaangażowany był opat klasztoru benedyktynów w Sieciechowie **Mikołaj z Galii** (Mikołaj Francuz) oraz rycerz Klemens z Ruszczy. Wygolone włosy i **habit** mężczyzny na obrazie sugerują jednak, że jest to zakonnik. Benedyktyni w Sieciechowie w 1252 r. zostali przez księcia Bolesława Wstydlivego obdarowani dobrami (miastem Sieciechów i okolicznymi wioskami) w zamian za pomoc udzieloną Grzymisławie i Bolesławowi w ucieczce.

Kompozycja *Grzymisława z synem* jest niewielkich rozmiarów, zawiera jednak kilka obiektów i symboli wzbogacających jej treść. Na ławie obok Grzymisławy leży insygnium władzy – **korona książęca**, po którą wyciąga rękę młody książę Bolesław. Umieszczenie korony też ma swoje znaczenie – władza w dzielnicy krakowskiej powinna należeć do Bolesława, który w przyszłości pokona swego stryja Konrada i obejmie rządy w Krakowie, a Grzymisława do czasu osiągnięcia pełnoletności przez syna będzie próbowała zabezpieczyć jego prawa do krakowskiej korony.

Na lewym ramieniu młodego księcia Bolesława widnieje **herb** Piastów małopolskich – orzeł. Bolesław Wstydlivy umieścił orła na swojej pieczęci pieszej (poł. XIII wieku). Piastowski orzeł jest fragmentarycznie widoczny pod płaszczem Konrada Mazowieckiego. Natomiast sytuacja uwięzienia Grzymisławy i Bolesława wyrażona została za pomocą kilku przedmiotów – wiązki siana, dzbana z wodą i chleba, otwartej księgi na ławie (może to modlitewnik). Krzyżyk zawieszony na szyi księcia Bolesława wskazuje na to, po czyjej stronie jest słuszność i czyje panowanie jest zgodne z wolą Boga. Pęk kluczy w ręku zakonnika nasuwa myśl o pomocy w ucieczce.

Komnata czy cela w **zamku (bądź klasztorze) w Sieciechowie**, w której zamknięci zostali więźniowie Konrada Mazowieckiego, zbudowana jest w stylu romańskim. Do celi prowadzą kilkustopniowe schody. Za całe wyposażenie tej komnaty służy Grzymisławie i Bolesławowi kamienna ława. Niskie sklepienie wzmaga przygnębiający nastrój prowizorycznego więzienia, lecz promienie słońca padające z okien oznaczają nadzieję na

rychłą ucieczkę. Klasztor Benedyktynów mieścił się w grodzie Sieciecha, który stanowił własność księcia Konrada Mazowieckiego, stąd możliwa była pomoc opata benedyktyńskiego w zorganizowaniu ucieczki dla Grzymisławy i Bolesława.

*Grzymisława z synem Bolesławem Wstydlwym w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie* to obraz niewielkich rozmiarów i o mocno ograniczonej liczbie bohaterów. Dramatyczna sytuacja Grzymisławy i Bolesława kontrastuje z butą i lekceważeniem Konrada Mazowieckiego, za wszelką cenę próbującego zdobyć panowanie w dzielnicy krakowskiej. Postać zakonnika niesie nadzieję na uwolnienie więźniów, akcja dzieła pozostaje jednak niejako w zawieszaniu.

Nieliczne symbole, jak książęca korona, herb piastowski, krzyż na szyi młodego księcia, współtworzą jasny przekaz – Matejko chce w ten sposób wyrazić słuszność postępowania Grzymisławy i Bolesława, a potępić niemoralne zachowanie Konrada Mazowieckiego. Także i ten niewielki obrazek mógł nieść nadzieję ówczesnym widzom, doszukującym się analogii do sytuacji Polaków pozostających pod zaborami. Księżna z synem pomimo trudności swego położenia nie tracą nadziei na uwolnienie i ocalenie swojego dziedzictwa. Kompozycja ta wpisuje się w historiozofię Matejki, poszukującego znaków Bożej Opatrzności – krzyżyk, modlitewnik i pomoc udzielona przez osobę duchowną to symbole wiary i jednocześnie symbole duchowej drogi odrodzenia Polski.

**21) *Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515,*  
1879, deska, 60,5 x 94 cm**

Kompozycją niewielkich rozmiarów, lecz bogatą w treść i przedstawiającą tłum bohaterów był *Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515*, obraz pochodzący z 1879 roku, obecnie stanowiący własność prywatną. Namalowany jest techniką olejną na desce o wymiarach 60,5 x 94 cm. Inne tytuły dzieła to: *Śluby jagiellońskie; Zjazd wiedeński w 1515 r.; Śluby z 1515 r.* Temat dzieła odnosi się do sojuszu zawartego pomiędzy Jagiellonami i Habsburgami w roku 1515 oraz do małżeństw zaaranżowanych przy tej okazji jako potwierdzenie tego porozumienia. Matejko przedstawił moment spotkania przedstawicieli dwóch dynastii, kroczących ku sobie na czele orszaków

dworskich – Jagiellonów nadjeżdżających z lewej i Habsburgów przybywających z prawej strony<sup>418</sup>.

Panowanie Zygmunta I Starego rozpoczęło się w roku 1507. Ówczesna sytuacja Rzeczypospolitej nie przedstawiała się jednak korzystnie. Polsce zagrozili Habsburgowie, Moskwa, zakon krzyżacki i Turcja. Na Węgrzech i w Czechach rządził wówczas król Władysław II Jagiellończyk, brat Zygmunta I, a Habsburgowie dążyli do przejęcia władzy w obu tych państwach. Krzyżacy pragnęli wyzwolić się z lennej zależności od Polski. Dodatkowe pogorszenie sytuacji międzynarodowej nastąpiło w 1512 r., kiedy wybuchła wojna moskiewsko-litewska, a wielki mistrz Albrecht Hohenzollern uzyskał zapewnienie cesarza Maksymiliana, że elektor brandenburski i książę pomorski udzieli mu militarnego wsparcia. Dwa lata później cesarz Maksymilian zawarł układ z Wasylem III, wielkim księciem moskiewskim, skierowany przeciw Polsce i Litwie.

Te wydarzenia spowodowały, że król Zygmunt I wraz z bratem postanowili zawrzeć sojusz z Habsburgami. Rozmowy pomiędzy Zygmuntem Starym, Władysławem II Jagiellończykiem i cesarzem Maksymilianem prowadzone były w Bratysławie i w Wiedniu w 1515 r. Ich owocem było podpisanie traktatu wiedeńskiego 22 lipca 1515 r. oraz zawarcie habsbursko-jagiellońskich zaręczyn pomiędzy dwoma parami – dziećmi Władysława II i wnukami cesarza Maksymiliana.

Układ ten regulował kilka kwestii istotnych dla interesów obu dynastii. Była to m.in. sprawa następstwa tronu w Czechach i na Węgrzech – wygaśnięcie linii jagiellońskiej miało skutkować ich przejęciem przez Habsburgów. Cesarz natomiast zobowiązał się, że nie będzie popierał działań zakonu krzyżackiego i Moskwy skierowanych przeciwko Polsce. Zaręczeni zostali: Ludwik Jagiellończyk z Marią Habsburg oraz Anna, córka Władysława II, z Ferdynandem Habsburgiem.

Zawarty w 1515 r. układ okazał się nie do końca korzystny dla Polski. Wprawdzie udało się zapobiec wspólnemu niemiecko-moskiewskiemu atakowi oraz możliwe było w przyszłości zawarcie traktatu krakowskiego i hołd pruski (który stał się tematem wielkiego historycznego obrazu Matejki), jednak dynastia Jagiellonów straciła tron czeski i węgierski.

---

<sup>418</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 193. Motyw zawierania małżeństwa pojawia się w obrazie *Ślub Kazimierza Jagiellończyka z arcyksiężniczką Austrii Elżbietą* (1890). Było to dzieło wykonane na zamówienie z okazji ślubu arcyksiężniczki Marii Walerii, córki Franciszka Józefa. Przedstawia moment wymiany obrączek przez małżonków i udzielania błogosławieństwa przez kardynała Zbigniewa Oleśnickiego. Inne dzieło to: *Książę Światopełk z żoną, a córką Bolesława Chrobrego i z biskupem Reinbernem w Kijowie* (1892). Matejko namalował zaślubiny księcia kijowskiego Światopełka i jego żony – nieznaney z imienia córki Bolesława Chrobrego (w głębi kompozycji widoczny jest bp Reinbern ze wzniesionymi do błogosławieństwa rękami oraz świadkowie). Obraz namalowany na zamówienie z okazji jubileuszu małżeństwa księżąt Amelii i Heliodora Czetwertyńskich.

Śmierć Władysława Jagiellończyka w 1516 r. i śmierć Ludwika Jagiellończyka w bitwie pod Mohaczem w 1526 r. sprawiła, że oba państwa przeszły w ręce Habsburgów.

*Zjazd królów Jagiellonów* powstał w 1879 roku w Krzesławicach, obraz poprzedziło kilka akwarelowych szkiców z lat 1852-1854. Matejko ofiarował tę kompozycję cesarzowi Franciszkowi Józefowi w 1880 r. podczas jego odwiedzin w pracowni malarza. Dzieło znajdowało się pierwotnie w prywatnej kolekcji cesarza, później we wiedeńskiej Galerii Miethke. Następnie obraz przechodził w ręce kolejnych prywatnych właścicieli w Wiedniu (Emil Merwin, antykwariat Czesława Bednarczyka). Po roku 1986 kompozycja znajdowała się w prywatnych zbiorach, właściciel nie jest znany<sup>419</sup>.

Warto jeszcze krótko wrócić do roku 1880. Kiedy Matejko wręczał obraz cesarzowi to podkreślił spójność tematu dzieła i zaręczyn pomiędzy arcyksięciem Rudolfem (następcą tronu) z księżniczką Stefanią. Malując *Zjazd królów Jagiellonów*, Matejko (wg Gorzkowskiego) chciał podkreślić, że współczesna wielkość Austrii to zasługa Jagiellonów. Jednocześnie obraz miał wysławiać polską dyplomację, dzięki której zakon krzyżacki został pozbawiony sojusznika w osobie cesarza Maksymiliana. Warto też wspomnieć opinię M. Szypowskiej, wg której stańczycy obawiali się reakcji cesarza na gest Matejki, uznając go za niestosowny, gdyż Austria w tym czasie doszła już do porozumienia z Bismarckiem, oddając w niepamięć zwycięstwo Prusaków pod Sadową<sup>420</sup>.

Matejko w swej kompozycji przedstawił spotkanie orszaków dworskich dwóch dynastii, które zawarły traktat w Wiedniu. Konno bądź w lekykach przedstawieni są królowie jagiellońscy, cesarz oraz ich potomkowie, którzy mają zostać ze sobą zaręczeni. Pierwsza istotna kwestia prawna to ww. traktat wiedeński z 22 lipca 1515 r. zawarty między królami Zygmuntem I i Władysławem Jagiellończykiem oraz cesarzem Maksymilianem I. Drugi problem, wyeksponowany w obrazie, to zaręczyny dwóch par. Zaręczyny, które wykształciły się z wcześniejszych zmówin, oznaczały wyrażenie zamiaru wstąpienia w przyszłości w małżeństwo. Jednocześnie mamy tu do czynienia z małżeństwami dynastycznymi, zawartymi w interesie politycznym. Ludwik Jagiellończyk i księżniczka burgundzka Maria w chwili zaręczyn mieli odpowiednio 9 i 10 lat, małżeństwo zawarli mając 15 i 16 lat. Ferdynand Habsburg i Anna Jagiellonka zaręczeni zostali w wieku 12 lat, w związek małżeński wstąpili w wieku 18 lat. Zaręczone w 1515 r. w Wiedniu pary były zatem jeszcze dziećmi, lecz na obrazie Matejki wszyscy czworo zostali przedstawieni jako młode kobiety i mężczyźni.

<sup>419</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 193.

<sup>420</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 342-344.

Kompozycja niewielkich rozmiarów została przez malarza wypełniona tłumem postaci. Najważniejsi bohaterowie dzieła namalowani zostali w lektykach albo konno. Po lewej stronie przedstawiony został orszak jagielloński. Na czele orszaku jedzie król Zygmunt I Stary, a po jego prawej ręce Ludwik Jagiellończyk. Na lewo od Ludwika ukazana jest jego siostra Anna. W lektyce zasiada król Władysław Jagiellończyk prowadzący rozmowę z prymasem Tamásem Bakócz. Wokół nich namalowani są rycerze, jeźdźcy trzymający chorągwie oraz – na pierwszym planie – słudzy prowadzący ogary. Na czele orszaku cesarskiego jedzie konno Ferdynand Habsburg z krzyżem w dłoni. Poniżej niego w lektyce niesiona jest księżniczka Maria. Pod baldachimem, z rękoma rozłożonymi w geście powitania, widnieje cesarz Maksymilian I. Wokół nich znajdują się księżęta świeccy, przedstawiciele duchowieństwa i słudzy.

Orszak jagielloński prowadzony jest przez króla **Zygmunta I Starego** (1467-1548), syna Kazimierza IV Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki. Monarchą Polski obrany został w 1506 r. Do jego zasług należy m.in. odbudowa skarbowości, działania kodyfikacyjne (np. projekt *Correctura iurium* z r. 1532), przebudowa Wawelu w duchu renesansu. Napięcie w kraju wywołała elekcja *vivente rege* królewskiego syna Zygmunta Augusta. Układ wiedeński z 1515 r. pozwolił Zygmuntowi I zażegnać niebezpieczeństwo sojuszu cesarza Maksymiliana z księciem moskiewskim Wasylem III. Król Zygmunt Stary doprowadził do hołdu pruskiego w 1525 r., zawarcia przymierza z Turkami, zwycięstwa nad Mołdawianami. Na obrazie król Zygmunt I przedstawiony jest konno, jadący na siwym koniu na czele pochodu. Ubrany jest w czerwony **królewski płaszcz**, czerwoną mitrę, a zarys jego głowy Matejko malował na podstawie wizerunków znanych z monet.

Przed Zygmuntem I, również konno, namalowany jest **Ludwik II Jagiellończyk** (1506-1526), syn Władysława II Jagiellończyka i Anny de Foix-Grailly. W 1516 r., po śmierci Władysława II, Ludwik został królem węgierskim i czeskim, a rządy w imieniu małoletniego sprawowała Rada Regencyjna. W 1515 r., jeszcze za życia ojca, Ludwik został zaręczony z Marią Habsburżanką, którą poślubił w 1521 r. Zarówno rządy opiekunów Ludwika, jak i późniejsze jego samodzielne panowanie, okazały się nieudolne. Pod adresem Ludwika Jagiellończyka kierowane były oskarżenia o brak wychowania, ambicji i wykształcenia (za winnych uznano możnowładców sprawujących nad nim opiekę). Kres jego panowaniu i jednocześnie kres potędze Królestwa Węgierskiego położył atak armii tureckiej w 1526 r. W bitwie pod Mohaczem zginął wówczas Ludwik II. Na obrazie Matejki przedstawiony jest jako młodzieniec kilkunastoletni, gdy tymczasem miał 9 lat. Ubrany jest w kosztowne szaty, w geście powitania podnosi z głowy czapkę.

Na lewo od Ludwika Jagiellończyka, nieco w głębi kompozycji, namalowana jest jego siostra **Anna Jagiellonka** (1503-1547), córka Władysława II Jagiellończyka i Anny de Foix-Grailly. Jako dwunastoletnia dziewczynka została na mocy układu wiedeńskiego zaręczona z wnukiem cesarza Maksymiliana, Ferdynandem Habsburgiem. Ich małżeństwo zostało zawarte w 1521 r. Jej polityczna rola i zabiegi dyplomatyczne o zawarcie związku małżeńskiego wynikały z jej pozycji społecznej – przyszły małżonek mógł zyskać królestwo węgierskie i czeskie. Jako małżonka cesarza niemieckiego Anna cieszyła się popularnością i sympatią wśród ludu. Na obrazie ukazana jest jako młoda kobieta (w rzeczywistości miała wtedy 12 lat), ubrana w białą długą suknię, z szerokimi marszczonymi rękawami, z rozpuszczonymi włosami.

W ozdobnej lektyce w orszaku jagiellońskim widoczny jest **Władysław II Jagiellończyk** (1456-1516), syn Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki. Był królem węgierskim (od 1490) i czeskim (od 1471), trony te objął jednak po dłuższej walce. Jego panowanie oceniano raczej negatywnie, podkreślając jego ustępliwość i bezwolność względem magnatów. Na mocy układu wiedeńskiego z 1515 r. Władysław Jagiellończyk uznał prawa Habsburgów (z którymi wcześniej rywalizował o władzę) do objęcia tronu Węgier i Czech po wygaśnięciu męskiej linii jego potomków. Szybka śmierć syna Ludwika II doprowadziła do realizacji tego postanowienia. Na obrazie Władysław II przedstawiony jest w ozdobnych szatach i królewskiej czapce, jak wychyla się z lektyki i, obserwując zbliżający się orszak cesarski, dzieli się jakimiś uwagami z prymasem Węgier.

Węgierski prymas stojący przy królewskiej lektyce to **Tamás Bakócz** (1442-1521) – w objaśnieniach do obrazu określony mianem Tomasz Strygoński (the Cardinal of Strigonia). Pochodził z ubogiej rodziny, lecz został zaadoptowany przez krewnego kapłana, który umożliwił mu karierę duchownego. Studiował m.in. w Krakowie. Pełnił funkcję sekretarza w kancelarii króla Macieja Korwina. Odegrał znaczącą rolę w elekcji Władysława II Jagiellończyka. W 1497 r. Tamás Bakócz otrzymał godność arcybiskupa Ostrzyhomia i prymasa Węgier, w cztery lata później został kardynałem. W 1513 r. jako legat papieski ogłosił krucjatę, jednak zakończyła się ona niepowodzeniem, a zgromadzone wojska w wojnie domowej walczyły ze szlachtą. Na obrazie prymas Węgier namalowany został w czerwonych szatach, płaszczu podbitym białym futrem.

Z prawej strony kompozycji ukazany jest orszak cesarski. Na jego czele jedzie **Ferdynand I Habsburg** (1503-1564), syn Filipa I Pięknego i Joanny Szalonej, który utworzył linię austriacką dynastii habsburskiej. W wieku dwunastu lat został zaręczony z Anną, córką Władysława Jagiellończyka. Małżeństwo zawarli w 1521 r. W 1526 r. Ferdynand

I został królem czeskim i węgierskim, w 1531 r. królem niemieckim, w 1556 r. – cesarzem rzymsko-niemieckim. Dzięki niemu religijna wojna w Niemczech została przerwana, a Ferdynand przygotował grunt pod augsburski pokój religijny (ugodę zawartą w 1555 r. pomiędzy wyznawcami katolicyzmu i luteranizmu). Na obrazie Matejki Ferdynand przedstawiony jest jako jeździec w zbroi i hełmie z pióropuszem, trzymający krzyż w wyciągniętej ręce.

Poniżej Ferdynanda namalowana jest jego siostra niesiona w lektyce, księżniczka **Maria Habsburżanka** (1505-1558), córka Filipa I Pięknego i Joanny Szalonej. W dzieciństwie zaręczona z Ludwikiem Jagiellończykiem, została jego żoną mając siedemnaście lat. W 1522 r. Maria została koronowana na królową Węgier i Czech. Po śmierci Ludwika w bitwie pod Mohaczem Maria nie zdecydowała się na ponowne zamążpójście, do końca życia chodząc w szatach wdowy. Dążyła jednak do tego, aby tron węgierski i czeski przeszedł w ręce jej brata Ferdynanda. Na obrazie księżniczka Maria ukazana jest w długiej złotej sukni z trenem.

Na prawo od Ferdynanda, pod baldachimem, znajduje się cesarz **Maksymilian I Habsburg** (1459-1519), syn Fryderyka III Habsburga i Eleonory Aviz. W 1486 r. został królem niemieckim, w 1508 – cesarzem. Przeprowadził reformy ustrojowe w Rzeszy (np. utworzenie sądu apelacyjnego Rzeszy). Liczne prowadzone przez niego wojny nie spełniły jego oczekiwań. Cesarz Maksymilian I zapewnił jednak dynastii Habsburgów objęcie władzy w Hiszpanii, Niderlandach, Czechach i na Węgrzech, dzięki umiejętnie prowadzonej polityce dynastycznej (zaaranżowane małżeństwa). Na obrazie cesarz Maksymilian jest przedstawiony z szeroko rozłożonymi ramionami, z dumą i z pewną serdecznością witając zbliżający się orszak jagielloński.

Uzupełnieniem treści obrazu jest kilka znaków prawnych i symboli. Na złotym płaszczu rycerza w zbroi, jadącego konno w orszaku cesarskim (tyłem do widza, na pierwszym planie w prawej części dzieła) widnieje czarny dwugłowy orzeł – **herb cesarstwa** niemieckiego (czarny dwugłowy orzeł w złotym polu). Na lektyce cesarza Maksymiliana I widnieje herb Habsburgów – srebrny pas na czerwonym polu. Na lektyce Władysława Jagiellończyka umieszczony został **herb Czech** (srebrny lew wspięty na tylnych łapach, w złotej koronie, z dwoma ogonami, w polu czerwonym) oraz **herb Węgier** (tarcza dwupolowa, dzielona pionowo, po lewej stronie cztery czerwone pasy w polu srebrnym, po prawej stronie srebrny krzyż lotaryński, który wyrasta ze złotej korony umieszczonej na szczycie zielonej góry). Rycerze towarzyszący obu orszakom trzymają w dłoniach **chorągwie**. W rękę

Fryderyka I namalowany został **złoty krzyż**, być może malarska aluzja do wprowadzonego później pokoju religijnego.

Akcję obrazu – spotkanie orszaku dwóch królów jagiellońskich z cesarzem i jego świtą – artysta umieścił w plenerze. Nie zdecydował się na ukazanie momentu podpisania układu wiedeńskiego, a zamiast tego pokazał splendor i dostojeństwo rodu Jagiellonów podążającego na spotkanie z Habsburgami. W głębi kompozycji namalowany jest pejzaż, rozłożyste drzewo, stado ptaków na błękitnym niebie.

Malując *Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem* Matejko podkreślił znaczenie rodu panującego w Polsce, w Czechach i na Węgrzech. Niewątpliwym sukcesem polityki Zygmunta Starego było odwiedzenie cesarza Maksymiliana od udzielenia militarnego wsparcia Moskwie oraz rezygnacja z habsburskiej ingerencji w relacje polsko-krzyżackie, dzięki czemu sławny hołd pruski (któremu malarz poświęcił osobny, wielki obraz historyczny z rozbudowaną historiozofią) mógł dojść do skutku. Polityka małżeństw dynastycznych okazała się jednak większym sukcesem dla Habsburgów, którzy po śmierci Ludwika przejęli tron czeski i węgierski. Aczkolwiek w myśl przekonań Matejki, to Jagiellonowie przyczynili się współczesnej wielkości Austrii.

**22) *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461, 1879, deska dębowa, 49 x 63 cm***

W zbiorach MNW (nr inw. MP 4885 MNW) znajduje się obraz Jana Matejki z 1879 r. zatytułowany *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461*. Kompozycja znana jest również pod następującymi tytułami: *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego*; *Śmierć Tęczyńskiego w kościele franciszkanów*; *Śmierć Jana [!] Tęczyńskiego*; *Śmierć Tęczyńskiego*; *Zabójstwo Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie*; *Zabójstwo Tęczyńskiego*. Dzieło namalowane jest farbą olejną na desce dębowej o wymiarach 49 x 63 cm [w ramie: 77,5 x 90 x 8,5 cm]. Mroczny obraz przedstawia moment śmierci starosty rabsztyńskiego Andrzeja Tęczyńskiego – został on zamordowany w 1461 r. w klasztorze franciszkanów przez krakowskich mieszczan<sup>421</sup>.

Tragiczne wydarzenia, które rozegrały się w krakowskim klasztorze, miały swój początek w zamówieniu, jakie Andrzej Tęczyński (brat Jana Tęczyńskiego, kasztelana krakowskiego) złożył u płatnerza Klemensa (bądź Klimunta) na reperację zbroi. Tęczyński,

---

<sup>421</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 194.

niezadowolony z efektu pracy rzemieślnika, powiedział mu, że nie zapłaci umówionej kwoty, gdyż zlecenie nie zostało odpowiednio wykonane. Wobec protestu Klemensa, Tęczyński uderzył go w policzek, po czym złożył w ratuszu krakowskim skargę na płatnerza. Przy ponownym spotkaniu Tęczyński (lub jego służba) miał pobić rzemieślnika do utraty przytomności, czego świadkami byli mieszczanie i rajcy.

Delegacja rajców poinformowała o całej sprawie królową Elżbietę Rakuszanę (wobec nieobecności króla Kazimierza na zamku). Królowa nakazała zachowanie spokoju wobec obu stron sporu (pod karą 80 tysięcy grzywien) i wezwała Tęczyńskiego, aby zjawił się na wawelskim zamku. Starosta nie posłuchał polecenia Elżbiety Rakuszanki. W tym czasie bił już dzwon z wieży kościoła mariackiego, co oznaczało, że władze miasta wzywają mieszkańców, aby stawili się pod ratuszem. Spór Tęczyńskiego z Klemensem uruchomił długo skrywaną niechęć mieszczan do szlachty, spowodowaną rosnącą rolą polityczną szlachty i ograniczaniem pozycji społecznej i przywilejów przysługujących mieszczanom.

Odpowiedzią mieszczan na te wydarzenia było dokonanie samosądu na Tęczyńskim – próbowali go dopaść w domu przy ulicy Brackiej, jednak starosta wraz ze swymi towarzyszami zdołali uciec do kościoła św. Franciszka. Mieszczanie znaleźli Tęczyńskiego uciekającego schodami z zakrystii kościoła do części klasztornej budynku. Tu zamordowali starostę, a następnie na zewnątrz kościoła dokonali jeszcze zbezczeszczenia jego zwłok. Syn Tęczyńskiego zdołał uciec z kościelnej wieży, a dwaj jego przyjaciele (Spytek Melsztyński i Mikołaj Secygniewski) po krótkiej walce poddali się napastnikom i ostatecznie zostali zwolnieni z ratusza przez rajców. Miało to miejsce 16 lipca 1461 r.

Więści te dotarły do szlachty gromadzącej się na pospolite ruszenie przeciwko Krzyżakom – pod ich wpływem rycerze chcieli zawrócić do Krakowa. Król Kazimierz IV Jagiellończyk opanował sytuację, obiecując ukaranie sprawców. Po powrocie króla Kazimierza z wyprawy pruskiej w grudniu 1461 r. w Nowym Korczynie odbył się proces sądowy. Oskarżycielami byli brat i syn zabitego, a oskarżonymi – cechmistrze, rajcy i pospólstwo Krakowa. Stawił się tylko obrońca mieszczan, szlachcic Jan Oraczewski, który podniósł zarzut niewłaściwości sądu. Sam jednak został skazany za brak pisemnego pełnomocnictwa. Na kolejnej rozprawie w imieniu mieszczan stawili się dwaj pełnomocnicy i podobnie jak wcześniej Oraczewski przywołali przywilej Kazimierza Wielkiego z 1358 r., zarzucając niewłaściwość sądu. Sąd jednak nie uwzględnił zarzutu i wszystkich oskarżonych uznał za winnych, skazując zarazem na karę ścięcia osoby najbardziej obciążone winą. Drugim wyrokiem sąd zasądził 80 tysięcy grzywien od miasta na rzecz Jana Tęczyńskiego.

Kara śmierci została wykonana na sześciu skazanych (w tym na burmistrzu), a trzech mieszczan zostało przez Jana Tęczyńskiego zamkniętych w lochu. Kwota zasądzona od miasta na rzecz Tęczyńskiego była zbyt wysoka i dzięki poparciu króla Kazimierza została obniżona. Płatnerz zaś uciekł do Wrocławia. Niewątpliwie konflikt Andrzeja Tęczyńskiego z krakowskim rzemieślnikiem i zabójstwo będące jego konsekwencją stanowiły odzwierciedlenie szerszego problemu społecznego – składały się na niego: zazdrość szlachty, która była przeciwna bogactwu mieszczan, próby ograniczania miejskich przywilejów, a także słabość stanu mieszczańskiego, który był niezdolny do postawienia szlachcie oporu, ale głęboko przeżywał poczucie krzywdy i narastała w nim corza większa niechęć do szlachty.

Ta niewielka kompozycja Matejki powstała w 1879 r. Poszczególne fragmenty dzieła świadczą o tym, że źródłem inspiracji dla malarza był przekaz Jana Długosza upamiętniający te tragiczne wydarzenia oraz *Pieśń o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*, antymieszczański utwór pochodzący z końca XV stulecia. Owa *Pieśń* zapisana została na ostatniej karcie manuskryptu zawierającego *Kronikę* Galla Anonima. Oddaje ona ówczesne nastroje w społeczeństwie, przede wszystkim napięcie pomiędzy mieszczanami a szlachtą. Sensacyjna treść tych opisów zapewne oddziaływała na wyobraźnię Matejki – zamordowanie Andrzeja Tęczyńskiego należało do najgłośniejszych zbrodni, jakie dokonały się w średniowiecznej Polsce.

Matejko sprzedał obraz w 1880 r. niejakiemu Kinelowi z okolic Warszawy. W 1918 r. Państwowe Zbiory Sztuki w Warszawie odkupiły dzieło i złożyły je w MNW jako depozyt. Obraz został wywieziony z Warszawy przez Niemców w 1944 r., rok później rewindykowany. W l. 1966-87 kompozycja znalazła się jako depozyt w galerii w Dreźnie, obecnie w zbiorach MNW (nr inw. MP 4885 MNW)<sup>422</sup>.

Matejko w swej kompozycji zdecydował się uwiecznić sam moment zabójstwa, wprowadzając jednak na scenę poszczególne postaci i malując odpowiednie rekwizyty (np. półbrojek) nawiązał do przyczyn i skutków tragicznego zdarzenia. Ze sprawą Tęczyńskiego związanych było kilka problemów prawnych. Pierwszym z nich było zabójstwo starosty dokonane przez krakowskich mieszczan. Motywacją mieszkańców Krakowa było pobicie rzemieślnika przez Tęczyńskiego oraz ogólna niechęć do szlachty spowodowana ich rosnącą siłą społeczną i próbami ograniczania przywilejów przysługujących mieszczanom. Kolejna kwestia to przyczyna sporu Tęczyńskiego z płatnerzem, czyli niewywiązanie się z umowy przez Klemensa (czy, wg innych przekazów, żądanie przez niego wygórowanej zapłaty). Inny

---

<sup>422</sup> Tamże.

problem to działania podjęte przez starostę – pobicie rzemieślnika, złożenie na niego skargi w ratuszu, niezastosowanie się do polecenia wydanego przez królową Elżbietę.

Zabójstwo osoby stanu szlacheckiego w XIV-XV w. karane było – obok prywatnej główszczyzny – także karą państwową (tzn. grzywną wypłacaną królowi lub sądowi). Jednak pamiętać należy, że w XV-wiecznej Polsce wymiar kary był uzależniony od przynależności stanowej zarówno sprawcy, jak i pokrzywdzonego. Zabójstwo osoby stanu szlacheckiego przez mieszczanina zawsze pociągało za sobą karę śmierci i nie było możliwości zamiany tej kary na główszczyznę. Ponadto morderstwa dokonano w kościele, który w średniowieczu był objęty mirem miejscowym (dokonanie czynu przestępczego z naruszeniem miru, popełnienie przestępstwa w kościołach zawsze pociągało za sobą podwyższenie kary).

Kompozycja przedstawia moment zamordowania Tęczyńskiego we wnętrzu franciszkańskiego kościoła. Pośrodku obrazu namalowany jest nieżywy już starosta i pochylony nad nim zabójca z mieczem. Za nim prawdopodobnie płatnerz Klemens z częścią zbroi w wyciągniętej do góry ręce. Tuż przy nich dalsi oprawcy – ze sznurem, z płonąca żagwią. Wnętrze kościoła wypełnione jest tłumem ludzi – wśród nich są przerażeni zakonnicy, kobiety modlące się w ławkach, wielu wzburzonych bądź zaniepokojonych mieszczan. Wzrok widza kieruje się w stronę światła bijącego z otwartych drzwi – linia kompozycyjna biegnie od prawego dolnego rogu obrazu (zakonnicy i świadkowie zbrodni pogrążeni w mrokach kościoła) przez punkt centralny (który stanowi Tęczyński i jego zabójcy – przed nimi jest fragment pustej przestrzeni) w stronę lewego górnego rogu (tłum wlewający się z zewnątrz do środka kościoła).

W centrum kompozycji przedstawiony jest najważniejszy bohater obrazu – zamordowany **Andrzej Tęczyński** herbu Topór (1412/13-1461), syn kasztelana wojnickiego Andrzeja Tęczyńskiego i Anny z Goraja, brat Jana Tęczyńskiego, jednego z najpotężniejszych polskich możnowładców. Andrzej Tęczyński był starostą rabsztyńskim i chełmińskim, dowódcą podczas wojny trzynastoletniej z zakonem krzyżackim (1454-1466), brał udział w konfederacji Spytka Melsztyńskiego (od której odstąpił). Jego śmierć z ręki krakowskich mieszczan odbiła się w ówczesnej Polsce szerokim echem. Na obrazie Matejki Tęczyński leży zamordowany na posadzce kościoła, w kałuży krwi, w białych i czerwonych szatach zbryzganych krwią.

Nad ciałem Andrzeja Tęczyńskiego pochyla się jeden z jego oprawców – mężczyzna w obcisłych spodniach w pionowe pasy, białej koszuli i brązowym roboczym fartuchu, zapewne krakowski rzemieślnik. W prawej ręce trzyma zakrwawiony miecz, lewą ręką trzyma starostę za ramię, jakby sprawdzając, czy na pewno nie żyje. Tuż za nim stoi

mieszczanin w brązowych szatach, trzymający w wyciągniętej ręce półbrojek, pokazując wszystkim zgromadzonym przedmiot konfliktu. Jest to zapewne płatnerz krakowski **Klemens** (Klimunt), który w pamiętnym 1461 r. wszedł w spór z Tęczyńskim. Po śmierci starosty Klemens uciekł do Wrocławia, a stąd do Żagania, gdzie zmarł.

Wokół tej grupy stoją dalsi oprawcy Tęczyńskiego – jeden z nich trzyma płonąca żagiew, aby spalić staroście włosy, inny wiąże sznurem nogi zmarłego, jeszcze inny wymachuje toporem, kolejny unosi w górę sztylet – w ten sposób artysta nawiązał do kolejnych wątków *Pieśni o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego* i przekazu Długosza, mówiących o zbezczeszczeniu ciała Tęczyńskiego po śmierci (opalono mu włosy, oskalpowano głowę, a skrępowane sznurem ciało ciągnięto ulicznym rynsztokiem aż do ratusza).

Wnętrze kościoła franciszkanów wypełnia tłum krakowskich mieszczan, wylewający się na ulice miasta. Na twarzach ludzi otaczających Tęczyńskiego i jego oprawców widoczne są różne emocje – gniew, zaciętość, przerażenie, wzburzenie czy zaskoczenie. W lewym dolnym rogu obrazu siedzą w ławach trzy przerażone kobiety, a przed nimi, na posadzce, siedzi żebrak. Po prawej stronie namalowanych jest kilku zakonników w czarnych **habitach**, z tonsurą bądź w naciągniętych kapturach. Jeden z nich rozkłada ręce i cofa się w przerażeniu, drugi klęczy z rękami złożonymi do modlitwy, trzeci ze smutkiem przygląda się wydarzeniom.

W kompozycję wplecione są przedmioty dopowiadające treść wydarzeń – część zbroi stanowiąca przedmiot sporu między Klemensem a Tęczyńskim, porzucony na posadzce sztylet, którym być może próbował bronić się starosta, liczne narzędzia służące dokonaniu zbrodni na Tęczyńskim (miecz, topór, sztylety, sznur, płonąca żagiew czy drabina, po której jeden z mieszczan wspinał się na wieżę, w której pierwotnie schronił się starosta ze swymi towarzyszami). Akcja obrazu rozgrywa się w krakowskim **kościelie franciszkanów**. Kościół pogrążony jest w mroku, miejsce zabójstwa rozświetla niewielka wisząca lampa, po lewej stronie widoczny jest fragment ambony, po prawej – gotycki ołtarz w formie tryptyku, mający znaczenie symboliczne. Przez otwarte drzwi kościoła widoczna jest wieża ratuszowa.

Tragiczne wydarzenia, jakie rozegrały się w Krakowie w 1461 r., dotyczyły nie tylko konfliktu między Andrzejem Tęczyńskim a płatnerzem Klemensem, lecz jednocześnie oddawały trudne nastroje panujące w ówczesnym społeczeństwie oraz narastający konflikt pomiędzy interesami mieszczan i szlachty. Postępowanie starosty Tęczyńskiego w stosunku do krakowskiego rzemieślnika wywołało krwawą zemstę mieszczan i wyzwoliło skrywaną nienawiść. Według B. Ciciory gotycki ołtarz z ukrzyżowanym Chrystusem stanowi

komentarz Matejki do przedstawionej sytuacji – symbol zadanego cierpienia i jednocześnie symbol przebaczenia<sup>423</sup>.

### **23) *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie, 1880, deska, 30 x 66 cm***

W roku 1880 Jan Matejko powrócił do tematu podjętego kilkanaście lat wcześniej (1866), podczas malowania szkicu *Sejm w Gąsawie*. Powstał wówczas obraz pt. *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie* (inne tytuły dzieła to: *Śmierć Leszka Białego*; *Zabicie Leszka Białego konno uciekającego z łaźni w Gąsawie*). Kompozycja wykonana jest farbą olejną na desce o wymiarach 30 x 66 cm; przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/16/M)<sup>424</sup>. Obraz przedstawia tragiczne konsekwencje zjazdu w Gąsawie w 1227 r. – zamordowanie księcia Leszka Białego przez rycerzy Świętopełka.



Il. 39 Jan Matejko, *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie, 1880, w zbiorach MNG, nr inw. MNG/SD/16/M, fot. Pracownia Fotografii*

Wiec w Gąsawie (nazwany przez malarza „sejmem”) odbywał się w czasie rozbicia dzielnicowego Polski. Zwołany został przez księcia krakowskiego Leszka Białego, a uczestniczyli w nim m.in.: Henryk Brodaty, Konrad Mazowiecki, przedstawiciele Władysława Laskonogiego (abp Wincenty z Niałka i bp poznański Paweł), polscy biskupi. Nie jest potwierdzona obecność Władysława Odonica. Nie ma także jasności co do celu zjazdu, wśród prawdopodobnych przyczyn wskazuje się propozycję porozumienia i współpracy książąt dzielnicowych oraz decyzja o ukaraniu Świętopełka, księcia pomorskiego, odpowiedzialnego za najazd na Nakło. Inna propozycja historyków dot. tragicznych wydarzeń mówi o upozorowanym konflikcie Świętopełka i Odonica w Nakle, podczas którego

<sup>423</sup> A. Fryz-Więcek (red.), tekst B. Ciciora, *Matejko a średniowiecze*, s. 16-17.

<sup>424</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 200.

Władysław Odonic ściągnął do Gąsawy Leszka Białego i Henryka Brodatego prosząc o pełnienie funkcji rozjemców, a ostatecznie umożliwił Świętopełkowi zaatakowanie tychże.

Niezależnie od przyczyn zjazdu książąt do Gąsawy, ich pobyt zakończył się tragicznie, gdyż o świcie 24 listopada 1227 r. rycerze Świętopełka na jego polecenie (lub wg innej wersji – Świętopełk wraz ze swoimi rycerzami) napadli na Leszka Białego i Henryka Brodatego. Brodaty uszedł z życiem, lecz został ciężko ranny (miał go uratować rycerz Peregryn z Wiesenburga). Leszkowi Białemu udało się uciec z łaźni, w której dopadli go wysłannicy Świętopełka. Książę krakowski dosiadł konia i próbował uciec w stronę Gniezna. Jednak rycerze księcia pomorskiego dopadli go nieopodal wsi Marcinkowo i tam zabili (wg przekazów przeszyty został strzałą z łuku).

Śmierć Leszka Białego miała swoje poważne konsekwencje polityczne – rozpoczęły się walki o władzę w dzielnicy małopolskiej. Układ na przeżycie zawarty między Leszkiem a Laskonogim nie spodobał się możnowładcom krakowskim, którzy dążyli do ustanowienia regencji i powierzenia panowania Grzymisławie, wdowie po Leszku Białym, wraz z wojewodą i biskupem krakowskim. Do przejścia władzy w Krakowie dążyli także inni książęta dzielnicowi, m.in. Konrad Mazowiecki. Zerwano z zasadą senioratu. Natomiast Pomorze pod panowaniem Świętopełka wyzwoliło się spod zwierzchności polskiej.

*Zabicie Leszka Białego w Gąsawie* powstało w 1880 r. Trzy szkice rysunkowe znajdują się w DJM<sup>425</sup>. Wcześniejszy szkic olejny pt. *Sejm w Gąsawie* wskazuje na powracające zainteresowanie malarza tragicznymi wydarzeniami z 1227 r. Obraz *Zabicie Leszka Białego* stanowi wyraz poszukiwań i własnych zainteresowań malarza. W 1882 r. Matejko przekazał go TZSP w Warszawie, później dzieło pozostawało w rękach prywatnych właścicieli. W 1948 r. zakupiony przez Ministra Kultury i Sztuki i przekazany Muzeum Narodowemu w Gdańsku<sup>426</sup>.

Obraz Matejki przedstawia dramatyczny moment śmierci krakowskiego księcia – ukazuje rycerzy (z obnażonym mieczem, łukiem napiętym do strzału) na czele ze Świętopełkiem, którzy próbują dogonić i zamordować Leszka Białego. Zamach się powiódł – książę, przeszyty włócznią, umiera. Czyn rycerzy Świętopełka należałoby zakwalifikować jako mężobójstwo. Już w XII-XIII w. istniały przestępstwa ścigane z urzędu, wśród których wyróżniano przestępstwa przeciwko panującemu i państwu, np. nastawanie na życie księcia. Naruszenie osoby władcy podlegało surowym karom, jak kwalifikowana kara śmierci, kara wygnania, konfiskaty majątku czy utraty czci. Nie zachowały się jednak żadne informacje

<sup>425</sup> E. Homa-Rożek, *Krótką powtórka*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 9-10.

<sup>426</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 200.

odnośnie do tego, czy Świętopełk został ukarany. Brak także źródeł, które mówiłyby o reakcji polskich biskupów na zamordowanie krakowskiego księcia, podczas gdy zachowały się przekazy dotyczące kilkakrotnego obłożenia Świętopełka klątwą z innych powodów.

Kompozycja obrazu jest prosta, dynamiczna, o ograniczonej liczbie postaci. W lewej części widoczni są jadący konno Świętopełk i jego uzbrojeni rycerze, próbujący dogonić i zabić Leszka Białego. Na czele grupy jeźdźców znajduje się Świętopełk z wyciągniętą w górę ręką. Na lewo od niego rycerz ze sztyletem, na prawo – rycerz napinający łuk do strzału. Na pierwszym planie w prawej części kompozycji namalowany jest nago Leszek Biały, uciekający konno w stronę lasu. Włócznia wbita w ciało księcia i spływająca krew świadczą o bliskiej agonii księcia. Dynamikę obrazu wzmacniają biegnące psy i konie słaniające się z wysiłku w ferworze pościgu.

Głównym bohaterem kompozycji jest książę krakowski i sandomierski **Leszek Biały** (ok. 1186-1227), syn Kazimierza Sprawiedliwego i Heleny (córkę kijowskiego księcia). Po śmierci ojca pozostawał wraz z bratem Konradem pod opieką matki, właściwe panowanie sprawowali jednak bp Pełka z wojewodą Mikołajem. Gdy bracia osiągnęli wiek sprawny, podzielili się ojcowizną – Leszek otrzymał ziemię sandomierską i ekspektatywę na ziemię krakowską. Podczas rządów w dzielnicy krakowskiej Leszek Biały musiał zmierzyć się z książętami piastowskiej dynastii, którzy próbowali odnowić zasadę senioratu, jak również z krakowskimi możnowładcami. Poparcia szukał wśród duchowieństwa. W 1207 r. ożenił się z Grzymisławą. Jego wielkksiążęce aspiracje podkreśla fakt, że tytułował się jako „książę całej Polski”. Podejmował walki o wpływy na Rusi halicko-włodzimierskiej oraz o utrzymanie zwierzchności nad Pomorzem Gdańskim. Leszek Biały, zamordowany podczas ucieczki z Gąsawy przez rycerzy Świętopełka, osierocił córkę Salomeę i syna Bolesława (Wstydlivego)<sup>427</sup>.

Na obrazie Matejki przedstawiony nago, uciekający konno przed pościgiem Świętopełka i jego rycerzy. Prawą ręką trzyma się za biodro, gdzie został przesyty włócznią. Powiewające za księciem białe prześcieradło nawiązuje do przekazu, zgodnie z którym Henryk Brodaty i Leszek zostali napadnięci w łaźni. Jednocześnie ma ono znaczenie symboliczne – biel podkreśla niewinność zamordowanego. Wzrok Leszka skierowany jest w stronę Świętopełka, wyprężone ciało wyraża ból agonii.

Drugim bohaterem obrazu jest książę pomorski **Świętopełk** (1190/1200-1266), syn Mściwoja I. Około 1220 r. jego panowanie w charakterze wielkorządcy Pomorza Gdańskiego

---

<sup>427</sup> J. Wyrozumski, *Leszek Biały*, w: *PSB*, t. XVII, s. 155-157.

zostało zaaprobowane przez Leszka Białego, który chciał podkreślić swoją pozycję księcia zwierzchniego. W kolejnych latach Świętopełk uczestniczył w wyprawie chrystianizacyjnej do Prus i zawarł sojusz z Władysławem Odonicem, którego wspierał zbrojnie w walce z Władysławem Laskonogim. Po zamordowaniu Leszka Białego w 1227 r. przez rycerzy Świętopełka, książę pomorski stał się samodzielnym władcą Pomorza Gdańskiego. W czasie swojego panowania dbał o rozwój handlu morskiego, prowadził walki z Krzyżakami, ufundował m.in. budowę klasztoru cystersów w Bukowie koło Sławna. Na obrazie przedstawiony w bojowej postawie, ubrany w zbroję i czerwony płaszcz, w konnym pościgu za Leszkiem Białym.

Umieszczenie akcji dzieła w plenerze i dynamika podjętego tematu nie pozwoliły na zastosowanie bogatej symboliki ani na wykorzystanie obiektów archeologiczno-prawnych. Artysta, operując barwami i światłem, wprowadził jednak nastrój grozy i śmierci – krwawa łuna wschodzącego słońca odbija się w tafli jeziora. Czerwony kolor szat Świętopełka i płaszcza zarzuconego na konia Leszka Białego wskazują na ich książęcą godność, zaś nagość księcia krakowskiego i biel powiewającego za nim prześcieradła symbolizują jego bezbronność w chwili ataku i niezawinioną śmierć.

Wydarzenia rozgrywają się nieopodal Gąsawy, w trakcie ucieczki Leszka Białego z Gąsawy w stronę Gniezna, w pobliżu wsi Marcinkowo. Książę krakowski prawie już dostał się do lasu, w którym zamierzał zgubić pościg. W prawej części kompozycji widoczne są pierwsze drzewa i zarośla, w oddali namalowane jezioro i zabudowania miasta z widoczną wieżą zamku – być może tam w zamyśle malarza odbywał się zwołany przez Leszka Białego wiec (w ten sposób artysta połączył w całość kolejne epizody stanowiące treść dwóch dzieł).

*Zabicie Leszka Białego w Gąsawie* z uwagi na treść i sposób przedstawienia wydarzeń nie pozwoliło artyście na ukrycie w treści kompozycji rozbudowanej historiozofii. Obraz swoją ideą i pomysłem bliższy jest tym płótnom, które powstawały w oparciu o inspiracje dziełami Delaroche'a (dramatyczny, sensacyjny wątek, mniejsza liczba postaci; brak jednak zasady suspensu – śmierć Leszka Białego przesytygo włócznią wydaje się nieuchronna).

**24) *Dymitr z Goraja wstrzymujący Jadwigę od wylamania drzwi na Zamku Królewskim w Krakowie, szkic, 1881, dykta, 46 x 38 cm***

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 128930) znajduje się obraz pt. *Dymitr z Goraja wstrzymujący Jadwigę od wylamania drzwi na Zamku Królewskim w*

Krakowie. Jest to olejny szkic namalowany w roku 1881 na dykcie (sklejce) o wymiarach 46 x 38 cm. Inne tytuły dzieła to: *Królowa Jadwiga uciekająca z zamku krakowskiego; królowa Jadwiga i Dymitr z Goraja; Dymitr z Goraja błagający Jadwigę; Bożydar z Goraja błagający Jadwigę; Dymitr z Goraja i Jadwiga; Dymitr Bożydar z Goraja błagający Jadwigę*<sup>428</sup>. Obraz przedstawia królową Jadwigę z toporem w ręku, którą Dymitr z Goraja powstrzymuje przed ucieczką z Wawelu do zaślubionego jej w dzieciństwie księcia Wilhelma Habsburga.

Sensacyjny wątek znany Matejce z przekazu Długosza dotyczył związku zawartego przez Jadwigę, najmłodszą córkę Ludwika Węgierskiego, z księciem Wilhelmem – zaręczyny zawarte w 1378 r. między czteroletnią dziewczynką i ośmioletnim chłopcem miały zostać dopełnione po uzyskaniu wieku dojrzałego (sprawnego) przez młodą parę, jakim było 12 lat dla kobiet i 14-15 dla mężczyzn. Jadwiga została koronowana na króla Polski w roku 1384, a panowie małopolscy prowadzili rokowania z księciem litewskim Władysławem Jagiełłą w sprawie zawarcia z nią małżeństwa. W czasie trwających pertraktacji do Krakowa przybył książę Wilhelm, prawdopodobnie sprowadzony do miasta przez Gniewosza z Dalewic, a z inicjatywy Władysława Opolczyka. Przeciwniczką dopełnienia związku z Wilhelmem była początkowo matka Jadwigi, Elżbieta Bośniaczka, jednak książę Leopold austriacki wymógł na niej zobowiązanie, iż dojdzie do realizacji zaplanowanego małżeństwa. Jadwiga miała wówczas ok. jedenastu lat, a dzieci miały pozwolenie na widywanie się w pobliskim klasztorze franciszkanów.

Jan Długosz w swojej kronice zawarł sensacyjną wersję wydarzeń, zgodnie z którą książę habsburski został przegoniony z wawelskiego zamku przez panów krakowskich. Jadwiga, której nie pozwolono na spotkanie z Wilhelmem (w celu dopełnienia małżeństwa przez pokładziny), chciała uciec z zamku, aby spotkać się z ukochanym młodzieńcem. W obawie przed związkiem z pogańskim, „dzikim” Jagiełłą z Litwy pragnęła dopełnić małżeństwa z habsburskim księciem. A gdy krakowscy możnowładcy nakazali zamknąć przed nią zamkowe wrota, Jadwiga chwyciła siekierę i samodzielnie usiłowała wydostać się z zamku. Powstrzymał ją dopiero Dymitr z Goraja, który uprosił królową, aby dobro Królestwa Polskiego przedłożyła nad silne uczucie serca – małżeństwo z księciem habsburskim nie wydawało się panom małopolskim dobrym rozwiązaniem politycznym.

Zapewne wersja Długosza jest nieco odległa od prawdy, gdyż trudno spodziewać się takiego zachowania po jedenastoletniej królowej, dobrze wychowanej i wykształconej na elitarnym dworze Andegawenów i raczej nie pałającej gorącą namiętnością do księcia, z

---

<sup>428</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 205.

którym ceremonii zaręczyn (jako czterolatka) nawet nie pamiętała. Sprowokowana przez Gniewosza z Dalewic i jego zwolenników mogła jednak próbować ucieczki za Wilhelmem. Ten znany z dzieciństwa, pełen oglądy książę Wilhelm pewnie miłszy wydawał się Jadwidze niż nieznamy i pewnie nieokrzesany książę z obcego i pogańskiego kraju, starszy od niej o lat dwadzieścia, na temat którego słyszała przerażające wieści. Pomimo to pod naciskiem panów małopolskich Jadwiga zdecydowała się zerwać zaręczyny z Wilhelmem Habsburskim i w roku 1386 zawarła związek małżeński z Władysławem Jagiełłą.

*Królowa Jadwiga i Dymitr z Goraja* to olejny szkic namalowany we wrześniu 1881 r. w drugim domu Matejki w podkrakowskich Krzesławicach. Sensacyjna historia spodobała się artyście już wiele lat wcześniej, gdyż w 1853 r. sporządził rysunkowe studia do tematu (w zbiorach MNW), a rok później przelał swoje pomysły na akwarelę. Pierwszą inspiracją dla malarza (który już u początku swej drogi artystycznej zachwycił się sensacyjnymi anegdotami Paula Delaroche'a) była barwna opowieść Jana Długosza. Nadto historia Jadwigi została w XIX w. przybliżona szerokiej publice przez Karola Szajnochę (w dziele pt. *Jadwiga i Jagiello*, wydane w Warszawie w 1861 r.), a samo wydarzenie próby ucieczki z zamku namalowane również przez Wojciecha Gersona w r. 1869. Kompozycja Matejki została zakupiona przez Katarzynę Adamową Potocką w 1882 r. i pozostawała później w kolekcji Potockich w Krakowie i Krzeszowicach. W zbiorach MNW znajduje się od 1946 roku<sup>429</sup>.

W kompozycji *Jadwiga i Dymitr z Goraja* główne problemy dotyczą związku małżeńskiego, zdolności do jego zawarcia i zerwania zaręczyn. We wczesnym średniowieczu do zawarcia małżeństwa potrzebne były zasadniczo dwa akty – zmówiny i zdawiny. Zmówiny z czasem przekształciły się w zaręczyny. Gdy narzeczeni wyrazili wolę wejścia w małżeństwo, nawet w sposób domniemany (czyli np. przez współżycie fizyczne), zaręczyny przeobrażały się w związek małżeński. Kanoniczna koncepcja małżeństwa (która powstała w oparciu o postanowienia soboru laterańskiego IV w 1215 r.) wymagała wyrażenia zgody na zawarcie małżeństwa oraz jego dopełnienia przez współżycie cielesne (brak dopełnienia małżeństwa był przeszkodą zrywającą). Przeszkodą małżeńską wzbraniającą była m.in. niepełnoletność.

W średniowieczu jednym z ograniczeń zdolności do czynności prawnych był wiek. Dokonywanie czynności prawnych, w tym zawarcie małżeństwa, wymagało osiągnięcia wieku sprawnego. Granica pełnoletności początkowo ustalana była indywidualnie, w zależności od osiągnięcia dojrzałości fizycznej, natomiast od XIV stulecia przyjęto w Polsce

---

<sup>429</sup> Tamże.

granicę 12 lat dla kobiet i 15 lat dla mężczyzn (gdyż taki wiek zwyczajowo przyjmowano w Małopolsce; natomiast zgodnie z układem Ludwika Węgierskiego z Leopoldem III austriackim dopełnienie małżeństwa Jadwigi i Wilhelma miało nastąpić, gdy osiągną odpowiednio 12 i 14 lat). A zatem jedenastoletnia Jadwiga nie miała jeszcze lat sprawnych pozwalających jej na fizyczne dopełnienie małżeństwa z księciem Wilhelmem. Takiej wiedzy prawdopodobnie nie miał Matejko, gdyż w jego czasach wiek królowny nie był znany<sup>430</sup>. Artysta namalował Jadwigę nie jako dziewczynkę, lecz jako młodą kobietę.

Spoglądając na obraz Matejki można zastanowić się nad jeszcze jedną kwestią, a mianowicie zdolnością prawną kobiet. W średniowiecznej praktyce normą było, że zawarcie małżeństwa wymagało zgody rodziny (czemu sprzeciwiał się Kościół, podkreślając znaczenie dobrowolnej zgody narzeczonych) i często to rodziny kojarzyły małżeństwa swoich dzieci. Praktyka ta była szczególnie silna w wyższych warstwach społeczeństwa. Z kolei na dworach królewskich i książęcych powszechną zasadą było zawieranie małżeństw korzystnych z punktu widzenia państwa czy rodu.

Związek Jadwigi i Wilhelma nie został dopełniony, a zaręczyny zerwane. Ponieważ w tych czasach zerwanie zaręczyn mogło rodzić obowiązek odszkodowawczy, Władysław Jagiełło starający się o małżeństwo z Jadwigą zobowiązał się w 1385 r. w Krewie nie tylko do przyjęcia chrztu przez swoją rodzinę i całą Litwę, lecz nadto do wypłacenia Habsburgom odszkodowania w kwocie 200 000 florenów (na mocy układu między Ludwikiem Węgierskim a Leopoldem austriackim obie rodziny miały wpłacić taką sumę). Jadwiga w lutym 1386 r. (prawdopodobnie na polecenie biskupów) odwołała w katedrze wawelskiej i publicznie unieważniła swój ślub z księciem Wilhelmem<sup>431</sup>.

Po odwołaniu związku z Wilhelmem, 18 lutego 1386 r. (czyli po osiągnięciu wieku sprawnego) Jadwiga poślubiła Władysława Jagiełłę, co stanowi doskonały przykład małżeństwa zawartego dla dobra państwa – królowa podporządkowała się woli panów krakowskich, dla których wizja unii w Litwę przedstawiała się jako politycznie korzystniejsze rozwiązanie niż układy z habsburskim księciem. Wybory te nie pozostały jednak obojętne dla porzuconego narzeczonego, zainteresowanych mocarstw oraz opinii publicznej; prędko rozeszły się także plotki o fizycznym dopełnieniu związku Jadwigi i Wilhelma oraz w ślad za tym oskarżenia o bigamię. Nadto starania o unieważnienie małżeństwa Jagiełły podejmowali

---

<sup>430</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 40. Jednak H.M. Słoczyński wspomina, że Jadwiga i Wilhelm zostali zaręczeni w okresie niemowlęcym, tymczasem najprawdopodobniej mieli wówczas odpowiednio cztery i osiem lat. – Por. Tamże.

<sup>431</sup> A. Strzelecka, *Jadwiga Andegaweńska*, w: *PSB*, t. X, s. 293.

Habsburgowie i Krzyżacy, próbując przedstawić swoją opinię w Kurii papieskiej i europejskich dworach monarszych.

Układ szkicu jest prosty, postaci niewiele. Na pierwszym planie kompozycji namalowany jest podskarbi koronny Dymitr z Goraja, klęczący przy Jadwidze i próbujący ją powstrzymać przed wyłamaniem drzwi i ucieczką z zamku do księcia Wilhelma. Ręką złapał za topór, który królowa już podnosiła, przymierzając się do ciosu. Pozostali uczestnicy wydarzenia namalowani są już nie w tak dynamicznej akcji, lecz bardziej jako obserwatorzy zdarzeń, umieszczeni w głębi obrazu. Interpretatorzy dzieła w ślad za M. Gorzkowskim wymieniają następujące osoby: biskup Bodzanta, Zawisza z Kurozwęk i Gniewosz z Dalewic oraz zaciekawione nagłą sytuacją królewskie dwórki i dworzanie.

Najważniejszą bohaterką szkicu jest **Jadwiga Andegaweńska** (Anjou; ok. 1374-1399), najmłodsza córka króla Ludwika Węgierskiego i Elżbiety bośniackiej. W 1378 r. odbyły się zaręczyny Jadwigi z księciem Wilhelmem Habsburskim, na mocy układu zawartego między Ludwikiem Węgierskim a Leopoldem III austriackim. Śmierć drugiej z córek Ludwika, a później samego monarchy spowodowała zmianę pierwotnych planów dynastycznych. Jadwiga została koronowana na króla Polski w 1384 r. Została przychylnie przyjęta w Polsce ze względu na więzy pokrewieństwa, jakie łączyły ją z ostatnim Piastem. Początkowo rządy za małoletnią królową sprawowali małopolscy możnowładcy. Nie dopuścili oni do realizacji małżeństwa z Wilhelmem, doprowadzając do unii z Litwą i ślubu Jadwigi z Władysławem Jagiełłą<sup>432</sup>.

Po ślubie Jadwigi z Jagiełłą zorganizowano małżonkom osobne kancelarie i dwory. Wraz z wiekiem i nabywaniem sprawności politycznej, Jadwiga pragnęła mieć większy i czynny udział w rządzeniu krajem. Angażowała się zwłaszcza w dzieło chrystianizacji Litwy, układy z Krzyżakami, porozumienia z Witoldem. Wokół wykształconej i rozsądnej królowej skupiła się ówczesna elita umysłowa. Działania Jadwigi objęły również fundacje na rzecz kościołów i klasztorów, opiekę nad szpitalami oraz wielkie dzieło odnowienia krakowskiego uniwersytetu (utworzenie wydziału teologii, testamentowy zapis prywatnych kosztowności z przeznaczeniem na odnowienie uczelni). Śmierć królowej Jadwigi wywołała rozwój jej kultu i zabiegi kanonizacyjne<sup>433</sup>.

Bardzo misternie i pieczołowicie zajął się mistrz Matejko postacią i strojem królowej Jadwigi. Zgodnie z przekazem historycznym z włoskich kronik i pomiarami szczątków była ona kobietą wysoką, smukłą, złotowłosą. Piękna suknia z trenem wzorowana była na pieczęci

---

<sup>432</sup> Tamże, s. 291-293.

<sup>433</sup> Tamże, s. 294-297.

majestatycznej Jadwigi (jej odciski znajdują się w archiwum Wawelu i w krakowskim klasztorze dominikanów, a w DJM przechowywany jest rysunek tej pieczęci sporządzony przez Matejkę, nr inw. IX/1555). Stosownie do mody końca XIV stulecia suknia królowej jest jednolicie skrojona, z trenem, nie ma odcięcia w talii. Stanik jest sznurowany, góra ubioru dopasowana do ciała, a od bioder (poniżej metalowego pasa) rozszerzana. Suknia ma dekolt mniejszy niż bywało to w tym czasie. Jednak tym co najbardziej wyróżnia i przyciąga wzrok są **heraldyczne barwy królewskiej sukni** – rzadko spotykane w ubiorach kobiecych, ale w XIV-XVI w. typowe dla strojów rycerskich i dworskiej służby. Na głowie królowa ma **czepiec kornetowy**, który mogły nosić mężatki, i **rozpuszczone włosy** odznaczające panieństwo. W ten sposób artysta zapewne chciał podkreślić, że Jadwiga – choć zaręczona i już nie stanu wolnego – małżeństwa z Willhelmem nie dopełniła<sup>434</sup>. Dopełnieniem ubioru królowej są czerwone buty z wydłużonymi noskami.

W centrum kompozycji namalowany jest również **Dymitr z Goraja** herbu Korczak (ok. 1340-1400), syn wojewody żydaczowskiego Piotra. Rodzina jego pochodziła z Rusi. Dymitr odgrywał ważną rolę przy boku Kazimierza Wielkiego, wykazywał talent do spraw gospodarczych i administracyjnych. W l. 1364-70 i 1377-91 zajmował stanowisko podskarbiego koronnego, a od r. 1390 pełnił urząd marszałka koronnego. Współtworzył statut dla żup solnych. Należał do najbliższych doradców Kazimierza Wielkiego. Zwolennik dziedziczenia tronu polskiego przez jedną z córek Ludwika Węgierskiego, sprzeciwiał się zarazem przyjęciu na polskiego króla księcia z niemieckim rodowodem. Od początku pobytu Jadwigi w Polsce stał się jej kierownikiem, opiekunem i świadkiem wydawanych przywilejów<sup>435</sup>.

Na obrazie Matejki Dymitr z Goraja przedstawiony jest jak klęczy przed Jadwigą, lewą ręką trzyma topór, a prawą położył na piersi. Błagalnym wzrokiem patrzy na królową i próbuje powstrzymać ją przed ucieczką z zamku do księcia Wilhelma. Znając już trochę charakter i wychowanie Jadwigi, będąc jej najbliższym opiekunem, chce nakłonić ją do rezygnacji z powziętego zamiaru i przekonać, że dobro państwa wymaga jej małżeństwa z Jagiełłą. Na przekonania polityczne Dymitra wpłynęła zapewne wierność wobec dynastycznych planów Kazimierza Wielkiego, jak i jego pochodzenie (unia z Litwą pomogłaby ochronić jego rodowe dobra przed najazdami). Dymitr ubrany jest w szarą suknię wierzchnią zapinaną na guzy, z szerokimi i wydłużonymi rękawami, czerwoną szatę spodnią

---

<sup>434</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 278-279. Malując królową Jadwigę w *Pocztę królów polskich* malarz posłużył się już innym strojem – reprezentacyjną suknią dworską *corset fendu*. – Tamże, s. 279.

<sup>435</sup> W. Konopczyński, *Dymitr z Goraja*, w: *PSB*, t. VI, s. 61-62.

(widoczne wąskie rękawy zapinane na guziki), metalowy pas i brązowy płaszcz (zsunięty na prawe ramię – tak w średniowieczu nosili płaszcze mężczyźni, a moda ta wzięła się z potrzeby swobodnego dostępu do broni).

Biskup na szkicu Matejki namalowany jest w ciemnej długiej szacie i czerwonym *camauro* i z pektorałem na piersi, z rękoma złożonymi jak do modlitwy przygląda się rozmowie Jadwigi z Dymitrem. Interpretacje dzieła (np. katalog K. Sroczyńskiej) powtarzając opis M. Gorzkowskiego wśród uczestników wydarzenia wymieniają biskupa Bodzantę; biskupem krakowskim był także wskazany w spisie osób Zawisza z Kurozwęk. Żaden z nich w chwili tego wydarzenia już nie żył. **Bodzanta (Bodzeta) z Jankowa** herbu Poraj (ok. 1290-1366) biskupem krakowskim był w l. 1348-1366, wcześniej dwukrotnie przebywał w Awinionie. Pozostawał w częstych konfliktach z królem Kazimierzem Wielkim. Za jego kadencji poświęcona została na Wawelu nowa gotycka katedra (1364). Jego osoba nie jest w żaden sposób powiązana z sytuacją i trudno uzasadnić jego obecność w szkicu – a Matejko nie malował w swych dziełach osób przypadkowych.

Bardziej prawdopodobne, że na obrazie przedstawiony jest bp Jan Radlica (wielki zwolennik polsko-litewskiej unii) niż bp Bodzanta. **Jan Radlica** herbu Korab (zm. 1392) od 1380 r. zajmował stanowisko kanclerza, a biskupem krakowskim był w l. 1382-1392 (a więc w chwili próby ucieczki Jadwigi za księciem Wilhelmem). On erygował klasztor paulinów w Częstochowie w 1382 r. Jan Radlica, lekarz i bliski doradca króla Ludwika Węgierskiego, był przez monarchę bardzo ceniony. W 1384 r. Radlica już jako krakowski biskup przyjmował Jadwigę w Krakowie, uczestniczył w zaślubinach Jadwigi i Władysława Jagiełły. Za jego kadencji Jadwiga ufundowała klasztor benedyktynów słowiańskich na Kleparzu. On też został przez królową Jadwigę obdarowany słynnym racjonalem (kilkukrotnie malowanym przez Matejkę). Stąd trudno uznać, że Matejko nie wiedział, kto zajmował stanowisko biskupa krakowskiego w czasach królowej Jadwigi.

Wspomniany **Zawisza z Kurozwęk** (zm. 1382), syn Dobiesława z Kurozwęk, w 1371 r. otrzymał stanowisko podkanclerzego, a w 1374 r. kanclerza Królestwa Polskiego. Biskupem krakowskim był krótko – w l. 1380-1382. Popierał wybór Ludwika Węgierskiego na króla Polski i cieszył się później jego zaufaniem. Pracował nad redakcją przywileju koszyckiego (1374). Jego obecność na szkicu mogłaby być uzasadniona i nawiązywać do tego, że Zawisza z Kurozwęk był zwolennikiem dziedziczenia tronu polskiego przez córki Ludwika Węgierskiego. Ponieważ jednak M. Gorzkowski wspomina o „Zawiszy z Kurozwęk – kasztelanie krakowskim”, a Zawisza kasztelanem nie był, zasadne wydaje się przyjąć, iż mamy do czynienia z kolejną pomyłką sekretarza.

Stanowisko kasztelana krakowskiego w l. 1381-1389 – a więc w czasie namalowanego przez Matejkę wydarzenia – zajmował **Dobiesław z Kurozwęk** (zm. 1397), ojciec ww. Zawiszy z Kurozwęk. W 1345 r. otrzymał godność podstolego krakowskiego, w 1368 r. został wojewodą krakowskim, a w 1381 r. – kasztelanem. Należał do bliskich współpracowników Kazimierza Wielkiego, popierał Ludwika Węgierskiego jako pretendenta do tronu polskiego, a po jego śmierci wspólnie z synem Zawiszą podejmował działania zmierzające do przyjęcia polskiej korony przez którąś z monarszych córek. Dobiesław z Kurozwęk miał znaczący wpływ na obranie Jadwigi na króla Polski oraz zawarcie przez nią małżeństwa z Władysławem Jagiełłą – wg przekazów to on wypędził z wawelskiego zamku księcia Wilhelma. Stąd jego obecność w szkicu Matejki (jako bohatera w ciemnozielonym stroju stojącego za biskupem) jest jak najbardziej uzasadniona.

W głębi kompozycji na schodach widoczny jest jeszcze jeden mężczyzna zaangażowany w zaistniałą sytuację – **Gniewosz z Dalewic** herbu Kościeszka (zm. 1406), od 1396 r. podkomorzy krakowski, w 1406 r. kasztelan sandomierski. Gniewosz, wywodzący się z niezbyt zamożnego rodu, znalazł służbę u księcia Władysława Opolczyka, który na polecenie księcia Leopolda austriackiego zaangażował się w doprowadzenie do realizacji związku zawartego przez Jadwigę i Wilhelma Habsburskiego. Pomóc miał mu w tym Gniewosz z Dalewic. Książę Wilhelm po przybyciu do Krakowa zamieszkał w domu Gniewosza, w pobliżu zamku wawelskiego. Po nieudanej próbie dopełnienia małżeństwa przez Wilhelma i późniejszym małżeństwie Jadwigi z Jagiełłą Gniewosz miał dopuścić się względem królowej oskarżeń o zdradę – wg przekazu Długosza został skazany na odwołanie oszczerstw (i nietypową karę: wejście pod ławę i publiczne zaszczekanie). Na szkicu widoczna jest głowa Gniewosza, pomiędzy zaciekawionymi dworzanami i dwórkami, którzy dopełniają całości dzieła, a przez swoje stroje i nakrycia głowy współtworzą średniowieczny nastrój.

Z obiektów wykorzystanych przez Matejkę w szkic wymienić należy **topór** trzymany w ręku przez Jadwigę, za pomocą którego królowa próbowała uwolnić się z zamku. W swoich kronikach Długosz wspominał o siekierze. Natomiast w kolekcji różnych przedmiotów i rekwizytów gromadzonych systematycznie przez Matejkę znalazł się topór katowski (do dziś w zbiorach DJM), zakupiony z ratusza krakowskiego wraz z innymi narzędziami służącymi do wykonywania kary śmierci.

Wśród przedmiotów zaliczanych przez W. Maisla do insygniów znalazł się „**pierścień** godności królewskiej” wymieniany w polskich ceremoniałach koronacyjnych obowiązujących

w XIII-XV stuleciu<sup>436</sup>. Pierścień oznaczający królewską godność namalowany jest na palcu Jadwigi. Jako atrybut władzy związanej z pełnionym urzędem można potraktować złoty **łańcuch** zawieszony na szyi podskarbiego koronnego Dymitra z Goraja. Wspomnieć należy również o **heraldycznych barwach** sukni królowej Jadwigi. W jej stroju przeplatają się barwy godła Andegawenów węgierskich (złote lilie w niebieskim polu) z barwami godła Polski (biały orzeł w czerwonym polu), nadto orzeł haftowany złotą nicią i ozdobiony drogimi kamieniami znajduje się na piersi jako wykończenie dekoltu sukni. Akcja przedstawiona na obrazie rozgrywa się na **zamku wawelskim** przy baszcie Lubranka. Widoczne są drzwi, przez które chciała się wydostać królowa, fragment schodów i baszty.

*Królowa Jadwiga i Dymitr z Goraja* należy do obrazów malowanych na wzór Delaroche'a, z sensacyjną treścią i charakterystycznym zawieszeniem akcji przed punktem kulminacyjnym – postawa Jadwigi i Dymitra nie przesądza jeszcze o ostatecznej decyzji królowej i skuteczności Dymitrowego przekonywania. Pełen ekspresji jest zarówno wygląd Dymitra, błagającego królową z głębi serca o zastanowienie i rezygnację z zamiaru ucieczki, jak też wizerunek Jadwigi, wahającej się co uczynić, łączącej w sobie piękno i słodycz ze stanowczością. Matejko zastosował typowy dla swojego stylu zabieg, wprowadzając na scenę dodatkowe postaci – ich obecność przywodzi na myśl konkretne działania i poglądy, a przez dodane w ten sposób kolejne wątki wydarzenia wzbogaca treść dzieła.

## 25) *Hołd pruski*, 1882, płótno, 388 x 785 cm

- *Szkic do Hołdu pruskiego*, szkic do powyższego obrazu, 1874, deska, 37 x 75 cm
- *Szkic do Hołdu pruskiego*, jw., 1880-1882, płótno, 30,5 x 24,1 cm

Wśród wielkich płócien historycznych Jana Matejki poczesne miejsce zajmuje *Hołd pruski*. Obraz ukończony został w 1882 r., namalowany jest na płótnie o wymiarach 388 x 785 cm. Jest własnością Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. IIa-561; d. 81133), stanowi depozyt Zamku Królewskiego na Wawelu i można go oglądać w ramach ekspozycji stałej Galerii w Sukiennicach<sup>437</sup>. Przedstawia hołd lenny złożony polskiemu królowi

<sup>436</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 229.

<sup>437</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 209. *Hołd pruski* należy do tych dzieł Matejki, którym poświęcono bardzo wiele opracowań i dokonano licznych pogłębionych interpretacji, np. szczegółowy opis obrazu, przedstawionych bohaterów i obiektów wykorzystanych przez Matejkę zawarty został w pozycji: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce*. Zatem w tym miejscu przytoczone zostaną kwestie najważniejsze z punktu widzenia głównego tematu pracy, a zagadnienia poboczne przedstawione zostaną w sposób syntetyczny i skrótowy.

Zygmuntowi I przez księcia pruskiego Albrechta Hohenzollerna 10 kwietnia 1525 r. na Rynku w Krakowie.

Traktat krakowski z 8 kwietnia 1525 r. i hołd złożony 10 kwietnia stanowiły zakończenie serii wojen polsko-krzyżackich. Wspomnieć należy wojnę trzynastoletnią w l. 1454-1466 zakończoną drugim pokojem toruńskim. Prusy Królewskie zostały wówczas wcielone do Korony, a Prusy Zakonne stały się polskim lennem. W l. 1519-1521 miała miejsce ostatnia wojna polsko-krzyżacka. Państwo zakonne uległo sekularyzacji, a Albrecht Hohenzollern stał się pierwszym świeckim księciem Prus. Prusy Książęce zostały lennym księstwem Polski. Akt hołdu z 10 kwietnia 1525 r. przedstawiony przez Matejkę był typowym hołdem lennym.

*Hołd pruski* należy do tych dzieł, o których malarz rozmyślał od lat młodości. Zachowane wiadomości na temat powstawania tego obrazu pozwalają odtworzyć kolejne etapy pracy artysty. Po gruntownym zaznajomieniu się ze źródłami historycznymi i wynotowaniu bohaterów kompozycji, Matejko wykonywał szkice rysunkowe, potem olejne – te olejne pokazywał innym, chcąc zasięgnąć ich opinii, sprawdzić, czy obraz oddziałuje na widzów. *Zarys Hołdu pruskiego* zrobiony węglem powstał już w grudniu 1879 r., a 4 stycznia 1880 r. Matejko płótno zatarł farbą i rozpoczął malowanie pierwszych postaci (w nowej pracowni). Praca nad wielkim dziełem została ukończona 19 kwietnia 1882 roku<sup>438</sup>.

Szkice ołówkowe do *Hołdu pruskiego* powstały w l. 1853-1855, ze szkolnych czasów Matejki pochodzi też szkic akwarelowy (1854). Część szkiców wymieniają katalogi muzealne (w zbiorach DJM, MNW, MNP, MOT). Te pierwsze próby były poszukiwaniem najlepszego układu kompozycyjnego, przede wszystkim ustawienia króla i księcia składającego hołd. W 1874 r. powstał olejny *Szkic do Hołdu pruskiego* (*Mały szkic do Hołdu pruskiego; Hołd Alberta; Hołd księcia pruskiego Alberta*), namalowany na desce o wymiarach 37 x 75 cm. Do r. 1929 pozostawał własnością hr. Róży z Potockich Krasieńskiej (sprzedany przez Heftlera), opis tej kompozycji znany był z opisów zamieszczonych w prasie (krzykliwe barwy, szkic zbliżony do wersji ostatecznej). Podczas wizyty cesarza Franciszka Józefa w domu artysty na Floriańskiej Matejko umieścił ten szkic w salonie. W l. 1880-1882 powstał drugi olejny *Szkic do Hołdu pruskiego*, namalowany na płótnie o wymiarach 30,5 x 24,1 cm. W 1938 r. obraz należał do Czesława Mejro w Warszawie. Przedstawia fragment kompozycji – Zygmunta I, Zygmunta Augusta, Piotra Opalińskiego, Stańczyka, mężczyznę na dalszym planie<sup>439</sup>.

<sup>438</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski*, s. 37-47.

<sup>439</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 209-211.



Il. 40 Jan Matejko, *Szkic do "Holdu pruskiego"*, w zbiorach MNP, nr inw. MNP Gr 553, fot. Pracownia Fotografii

*Hold pruski* to kompozycja będąca owocem wieloletniej pracy, rozmyślań i przygotowań Matejki. Pierwszy zamysł pojawił się w głowie malarza już w latach młodości. Głównym źródłem inspiracji i wiedzy historycznej była w tym przypadku *Kronika Marcina Bielskiego*. Matejko chciał, by jego obraz wywarł wrażenie na odbiorcach, by niósł konkretne przesłanie. Pokazuje to także historia z cesarską wizytą w domu artysty w 1880 r., kiedy malarz świadomie i wbrew zaleceniom krakowskich polityków przyozdobił salon obrazami pokazującymi potęgę dawnej Polski, w tym szkicem *Holdu pruskiego*<sup>440</sup>.

Interpretatorzy dzieła Matejki na przestrzeni lat doszukiwali się malarskich inspiracji i powiązań artystycznych *Holdu pruskiego* z innymi dziełami sztuki. I tak np. układ głównych bohaterów dzieła porównywany był do dzieł włoskiego renesansu czy płaskorzeźby w katedrze wawelskiej (kardynał Fryderyk Jagiellończyk oddający hołd Madonnie)<sup>441</sup>, do dzieła Makarta pt. *Wenecja składająca hołd Katarzynie Cornaro* z r. 1873, a także do XV-wiecznego fresku *Syktus IV mianuje Bartolomeo Platinego prefektem Biblioteki Watykańskiej* autorstwa Melozza da Forlì oglądanego przez malarza w Pinakotece Watykańskiej<sup>442</sup>. Zauważalne są także różne wpływy artystyczne i inspiracje w malowaniu konkretnych postaci, ubiorów czy przedmiotów. I tak np. postać i ubiór Albrechta Hohenzollerna nawiązywał do ryciny z wizerunkiem Bolesława Chrobrego zawartej w kronice Miechowity oraz do ryciny zaczerpniętej z XVII-wiecznego dzieła Christophorusa

<sup>440</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 339-343.

<sup>441</sup> J. Starzyński, *Głos w dyskusji*, w: M. Bonikowa (red.), *Jan Matejko*, s. 237-238.

<sup>442</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 257; przypis 227 na s. 250.

Hartknocha (kopia na kalce pt. *Xiążę Albrecht I Margraff Brandenburski ostatni Hochmeister w Prusach*; DJM, nr inw. IX/2635)<sup>443</sup>.

Historycy i interpretatorzy dzieł Matejki zgodnie przyznają, że *Hold pruski* jest w swoim stylu najbardziej zbliżony do dzieł mistrzów weneckich. Wskazują przy tym na harmonię układu, bogactwo barw (czasem określane nawet jako krzykliwość), dominację różnych odcieni czerwieni i złota, dekoracyjność, teatralność i przestrzenność sceny, ekspresję wielkiej uroczystości, zamysł ukazania potęgi państwa i świetności królowania Zygmunta I. Niewątpliwie malując *Hold pruski* Matejko pozostawał jeszcze pod urokiem podróży do Włoch (która miała miejsce od listopada 1878 do stycznia 1879 r.) – jego obraz przypomina dzieła Paola Veronese, weneckiego malarza późnego renesansu<sup>444</sup>.

*Hold pruski* spotkał się z wielkim entuzjazmem, wręcz zachwytem Polaków, którzy oceniali obraz za doskonały i podkreślali, że Matejko uniknął w nim swoich wcześniejszych „błędów” artystycznych. Obraz jednak nie zyskał przychylnych ocen na paryskim Salonie w 1884 r., gdzie królował już impresjonizm, a wielka kompozycja Matejki została oceniona jako anachroniczna (uważał tak nawet zwolennik tradycji, krytyk Georges Lafenestre). Francuscy krytycy nie cofali się przed kąśliwymi uwagami, ponieważ w Paryżu wartość artystyczną dzieła oceniano już według nowych standardów. W Niemczech *Hold pruski* został przyjęty bardziej pozytywnie, doceniano to monumentalne historyczne dzieło, choć część krytyków uważała jego wystawienie w Berlinie za zuchwałość. O politycznej wymowie i sile kompozycji świadczy fakt, że cesarz nie wyraził zgody na przyznanie Matejce złotego medalu, wbrew opinii jury. Natomiast podczas wystawy w Wiedniu (którą polski malarz traktował jako okazję do wyrażenia historycznych praw narodu i element swojej świadomości podjętej misji) *Hold* spotkał się z pozytywnym odbiorem cesarza<sup>445</sup>.

Losy dzieła pokazują jego wielkie znaczenie dla narodu polskiego. *Hold pruski* został подарowany przez artystę narodowi w r. 1882 – obraz miał być w przyszłości eksponowany w odnowionym zamku wawelskim. Wydział Krajowy złożył *Hold pruski* w MNK jako depozyt; obraz eksponowano w Sukiennicach. Podczas II wojny światowej Polacy dokładali szczególnych starań, aby ocalić dzieło – wielką kompozycję wywieziono do kościoła pw. św.

---

<sup>443</sup> Tamże, s. 251. H. M. Słoczyński dostrzega zamysł Matejki nawet w ornamentyce ramy obrazu, nawiązującej do kaplicy zyguntowskiej na Wawelu będącej dziełem Berrecciego. Salomon przedstawiony w tej kaplicy miał rysy króla Zygmunta Starego, a idea płynąca z wystroju wnętrza miała jasny przekaz – że władza monarsza pochodzi od Boga. – H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 120-121.

<sup>444</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 42-43; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 209; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 335-337.

<sup>445</sup> *Jan Matejko. Mistrz malarstwa*, s. 30; H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 42-43, 45; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 348-350.

Katarzyny w Zamościu, później ukryto ją w Krakowie. Część osób uczestniczących w transporcie dzieła i próbach jego ocalenia zginęła bądź trafiła do obozów<sup>446</sup>. Po wojnie *Hołd pruski* poddano renowacji, obraz jest eksponowany w Galerii w Sukiennicach.

Instytucją prawną przestawioną w sławnym dziele Matejki jest hołd lenny. Hołd taki został złożony przez księcia pruskiego Albrechta Hohenzollerna polskiemu królowi Zygmuntowi I. Jak określił to Stanisław Grodziski, ten akt „był typowym hołdem, zorganizowanym i odbyтым według starodawnych reguł prawa lennego”<sup>447</sup>. Traktat krakowski z 8 kwietnia 1525 r., umocniony hołdem złożonym 10 kwietnia, mówił o sekularyzacji Prus Zakonnych – Albrecht Hohenzollern stał się wówczas świeckim księciem Prus, będących lennem Polski.

Prawne wzory aktu hołdowniczego dotarły do Polski przez łacińską wersję *Zwierciadła saskiego*. Uroczysta ceremonia odbywała się publicznie. Aby zgromadzić publiczność (traktowaną jako prawni świadkowie wydarzenia), posługiwano się różnymi sposobami, jak np. bicie dzwonów, rozrzucanie monet. Wasal podchodził do seniora pieszo (jeśli przybył konno, musiał zostawić wierzchowca i podejść), uprzednio odłożywszy broń, pas rycerski i płaszcz. Matejko odstąpił od tych zasad, przyjmując, że od księcia Albrechta tego nie wymagano. Wasal klękał przed seniorem samodzielnie lub ze świtą (Albrechtowi towarzyszyli Jerzy i Fryderyk), wypowiadał formułę komendacyjną i składał przysięgę na Ewangelię<sup>448</sup>.

Przysięga początkowo dotyczyła tylko wierności, później szczegółowo określano prawa i obowiązki obu stron (np. obowiązek służenia radą, pomoc wojskowa, pieniężna i prawna). Zobowiązania lennika miały dożywotni charakter, co do zasady były dziedziczone wg zasady majoratu. Wygaśnięcie rodu oznaczało przejście lenna na króla i Koronę (co nie doszło do skutku, gdyż prawo dziedziczenia rozszerzono w 1563 roku). Po złożeniu przysięgi następowała inwestytura. Senior nakładał splecione dłonie na lennika albo podawał dłoń do pocałunku, następnie wręczał symbol władania – w przypadku księcia była to chorągiew – oraz przekazywał dokument<sup>449</sup>.

Matejko połączył w swej kompozycji kolejne etapy ceremonii, starając się jednocześnie, aby wszystkie elementy tego aktu zostały ujęte w jedną całość. Dlatego księżę Albrecht składa przysięgę na Ewangelię i jednocześnie odbiera od króla chorągiew (inwestytura). Miecz trzymany w dłoniach przez miecznika koronnego oznacza, że następnym

<sup>446</sup> F.K. Gatlik, *Pieśń Grunwaldu*, s. 65-95.

<sup>447</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski*, s. 58.

<sup>448</sup> Tamże, s. 59-60.

<sup>449</sup> Tamże, s. 61-63.

krokiem będzie ceremonia pasowania księcia pruskiego na rycerza świeckiego. Następnie król przekaze lennikowi dokument trzymany przez bpa Tomickiego. Zakończeniem publicznej ceremonii będzie nabożeństwo w wawelskiej katedrze i uczta dla dostojników<sup>450</sup>.

Kompozycja *Holdu pruskiego* łączyła w sobie charakterystyczne cechy stylu Matejki, często traktowane jako błąd artysty. Były to jednak zabiegi świadome, wynikające z jego historiozofii i założeń oraz rozmachu tego dzieła. *Hold pruski* ma swój zaplanowany układ kompozycyjny, lecz jest to układ wieloplanowy, zbudowany w oparciu o liczne spiętrzenia, załamania, krzyżowanie kierunków diagonalnych, brak perspektywy. Najważniejszą grupą tego obrazu jest król Zygmunt I z księciem pruskim Albrechtem Hohenzollernem – dla jej wyróżnienia wykorzystał Matejko efekty barwne i świetlne, otwarcie perspektywy na błękitne niebo i otoczenie głównych bohaterów gęstym tłumem postaci<sup>451</sup>. Za księciem Albrechtem umieszczona jest mniej wyraźna postać – to Fryderyk von Hejdeck. W tle (na lewo od Albrechta) głowa siwego mężczyzny z długą brodą – Łukasza Górki.

Dwóch bohaterów rozmieszczonych u podstaw dzieła – podskarbi Andrzej Kościelecki w lewej części obrazu (obok niego stoi sługa z tacą złotych monet) oraz rotmistrz królewski Przeclaw Lanckoroński w prawej części (konno) – stanowi symboliczny fundament świetności państwa polskiego<sup>452</sup>. Kolejną grupę kompozycyjną (na prawo od króla Zygmunta I) tworzą: mały królewicz Zygmunt August, Stańczyk na stopniach podium (autoportret Matejki) oraz senatorowie rozmieszczeni na jednej wysokości. W tej grupie wyróżnia się Andrzej Tęczyński z królewską chorągwią. Dalsi bohaterowie tej grupy to (od lewej): Hieronim Jarosław Łaski, bp Piotr Tomicki, Piotr Opaliński (przy królewiczu), Jan Łaski, Olbracht Gasztołd (w głębi), Mikołaj Firlej (z jabłkiem królewskim), Krzysztof Szydłowiecki, Jan Boner.

W ukośnej linii schodzącej stopniowo w dół przedstawieni są towarzysze księcia Albrechta – Fryderyk II, Jerzy (książę Ansbach) i dwaj paziowie. Powyżej paziów – królowa Bona ze swoją dwórką. W lewej części kompozycji wyróżnia się grupa bohaterów skupionych wokół Piotra Kmity (rozmieszczonych na lewo i ponad postacią Kościeleckiego). W lewym rogu na pierwszym planie widnieje Bartolomeo Berrecci (drugi autoportret Matejki) i Seweryn Bethman. Tuż za Kmitą – drabant w zbroi i szyszaku. Na prawo od Kmity – Maurycy Ferber i Kreutzer, a za nimi komtur krzyżacki. Ponad komturem namalowana jest księżna Anna Mazowiecka, jej córka Zofia i syn Janusz oraz Jadwiga (córka Zygmunta I). na

---

<sup>450</sup> Tamże, s. 63.

<sup>451</sup> Tamże, s. 43-44.

<sup>452</sup> H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 110-111. Choć Słoczyński określa Lanckorońskiego mianem hetmana zaporoskiego.

lewo od księżnej Anny ukazani są książę Konstanty Ostrogski i Jan Tarnowski. Oprócz głównych bohaterów artysta umieścił w swej kompozycji kilkadziesiąt innych osób – obserwatorów wielkiego wydarzenia.

Głównym bohaterem *Hołdu pruskiego* jest król Polski i wielki książę litewski **Zygmunt I Stary** (1467-1548), syn Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki. Jego małżonką była Barbara Zapolya (1512), później Bona Sforza d’Aragona (1518). Otrzymał gruntowne wykształcenie, dbał o rozwój sztuki (np. zainicjował przebudowę zamku wawelskiego, budowę kaplicy królewskiej w katedrze, odlanie dzwonu Zygmunta), kodyfikację prawa. W swoich rządach opierał się na radzie senatorów i możnowładcach, co w połączeniu z politycznymi aspiracjami Bony i koronacją syna Zygmunta Augusta dokonaną za życia króla, spowodowało niechęć szlachty (rokosz lwowski, 1537). Bronił państwa przed Moskwą, Tatarami krymskimi, Mołdawią, Turcją. Dużym sukcesem Zygmunta I było włączenie do Polski ziemi czerskiej i warszawskiej. Jego panowanie nierozłącznie przywodzi na myśl hołd pruski i tzw. złoty wiek.

Na obrazie król Zygmunt Stary przedstawiony jest w momencie przyjmowania hołdu od pruskiego księcia – odbiera od niego przysięgę na wierność i przekazuje mu chorągiew. Na stworzenie jego wizerunku przez Matejkę złożyły się: medalion króla z cysterskiego klasztoru w Mogile, rzeźba Berrecciego z Kaplicy Zyguntowskiej, szkic przypadkowej osoby i rysy pozującego (ks. Wincentego Smoczyńskiego), co pokazuje ogrom wysiłku malarza i jego artystyczne poszukiwania. Ubiór Zygmunta I – jego homagialne szaty (w tym okresie zbliżone do stroju koronacyjnego) i odpowiednio dobrane akcesoria – wyróżnia jego postać i ma określone znaczenie symboliczne. Inspiracją dla Matejki był opis hołdu przedstawiony przez Marcina Bielskiego, a prawdopodobnie także rycina z *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (1521), znana artyście z wydawnictwa Muczkowskiego, ukazująca koronację Chrobrego przez Ottona III<sup>453</sup>.

Homagialny strój Zygmunta I nie w pełni naśladował koronacyjny – nie zawierał alby, humerału i manipularza. Monarcha na obrazie ubrany jest we włoską **dalmatykę** w czerwono-złoty barwach (DJM, nr inw. IX/4247), pochodzącą z początku XVI w., wykonaną z altembasu i obszytą galonem (motywy tkaniny są owoce granatu). Zapewne oryginalna dalmatyka króla była bogatsza i zdobiona klejnotami. Spod dalmatyki widoczne są czerwone rękawy od kaftana i fragment koszuli. Na ramiona Zygmunt I ma narzuconą **kapę** ze złotej lamy, przewiązaną na piersiach złotym sznurem, obszytą galonem (zaginiona; z niewielkimi

---

<sup>453</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 249-250.

zmianami była wykorzystana także w *Rejtanie*, *Batorym*, *Grunwaldzie* i *Założeniu Akademii Lubrańskiego*). W rzeczywistości podczas hołdu król prawdopodobnie miał nałożone **pluwiale**, kapę liturgiczną, bardziej okazałą niż rekwizyt będący w posiadaniu Matejki – pluwiale z tego okresu były bogato zdobione klejnotami i perłami, obszywane złotymi frędzlami i zamiast sznura miały drogocenną zaponę<sup>454</sup>.

Uzupełnieniem stroju Zygmunta I są czerwone **rękawiczki kardynalskie** (na prawej rękawicy widoczny jest nadto pierścień) z XVII w., uszyte z jedwabnej dzianiny, haftowane złotą nicią, zdobione napisem IHS i geometrycznymi motywami (DJM, nr inw. IX/4255; wykorzystane w strojach duchownych w innych dziełach: *Unii lubelskiej*, *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta*, *Założeniu Akademii Lubrańskiego*). Na nogach króla namalowane są **koronacyjne trzewiki** Zygmunta Augusta pochodzące z 1530 r. (w tym czasie w zbiorach Czartoryskich)<sup>455</sup>. Zygmunt Stary ma na głowie **koronę** (więcej poniżej, w opisie insygniów).

Kilka słów należy w tym miejscu poświęcić symbolicznie monarszego ubioru, który budził gwałtowne uczucia uczestników wydarzenia – tłum był niezadowolony z faktu, że Zygmunt Stary wystąpił w stroju duchownym wobec ubranego po rycersku księcia Albrechta. H. Słoczyński zwrócił uwagę, że połączenie kapłańskich szat z trzymaną na kolanach ewangelią i białym gołębiem na niebie (potraktowanym przez interpretatora jako znak obecności Ducha Św.) oraz pozbawienie monarchy insygniów (ma jedynie koronę) symbolizuje jego duchową rolę. Zygmunt I na obrazie Matejki to ideał władcy, wydający wyrok o stronie etycznej wydarzeń, który w chwili hołdu nie kalkulował politycznych zysków i strat. Głębszą wymowę ma również korona króla – miała ona kształt korony zamkniętej, oznaczającej suwerenność państwa i władzę monarchy równą władzy cesarskiej. Jej znaczenie odnosiło się do decydowania o dalszych losach świeckiego księstwa pruskiego – król polski miał być uprawniony do zarządzania tymi ziemiami, bez ingerencji papieża i cesarstwa<sup>456</sup>.

Drugim z najważniejszych bohaterów *Hołdu* jest margrabia brandenburski **Albrecht Hohenzollern** (1490-1568), syn Fryderyka księcia Ansbach i Zofii Jagiellonki, siostrzeniec króla Zygmunta I. Odegrał rolę ostatniego wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego i pierwszego świeckiego księcia Prus. Na obrazie przedstawiony jest w rycerskiej zbroi, jak wyprostowany i dumny klęczy przed Zygmuntem Starym i składa hołd lenny – wypowiada przysięgę na wierność, dotykając lekko palcami ewangelii, a w drugiej ręce krzepko trzyma drzewce chorągwi.

<sup>454</sup> Tamże, s. 145-146, 249-250, 312, 315.

<sup>455</sup> Tamże, s. 250-251, 316-317.

<sup>456</sup> H. Słoczyński, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 107-109, 119-120.

Książę Albrecht ubrany jest w **zbroję turniejową** pochodzącą z ok. 1560 r. (która należała do Stanisława Tarnowskiego i znajdowała się w kolekcji Czartoryskich). Matejko domalował ostrogi (podkreślając, że na Rynek krakowski książę wjechał konno), a na **helmie** (trzymanym w ręku przez pazia, gdyż książę ma odkrytą głowę) malarz odtworzył nawet uszkodzenia. Na stopniach przykrytych czerwonym suknem leżą porzucone elementy ubioru Albrechta Hohenzollerna – **rękawica** od zbroi i **czapka** gronostajowa<sup>457</sup>. Albrecht Hohenzollern ma na ramiona zarzucony **plaszcz książęcy** – długi biały płaszcz tkany złotą nicią i podbity gronostajem, spięty złotym łańcuchem. Częścią tego długiego płaszcza jest **mućet** (ze zbiorów Matejki, pochodzący z XIX w., obecnie zaginiony, a wykorzystany wielokrotnie w innych obrazach, jak np. *Kazanie Skargi*, *Unia lubelska*, *Rejtan*, *Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego*). Jest to krótka pelerynka z gronostajowego futra, zapewne kiedyś stanowiąca część rektorskiej togi<sup>458</sup>.

Niewyraźna postać za księciem Albrechtem, często niezauważana przy pierwszym spojrzeniu na kompozycję, to **Fryderyk von Hejdeck**, doradca księcia. Zgodnie z procedurą hołdu lennego Fryderyk stoi tuż obok Albrechta. W głębi kompozycji, za księciem Albrechtem, widoczna jest głowa starszego siwego mężczyzny z długą brodą. Jest to **Łukasz Górka** herbu Łódzia (1482-1542), syn kasztelana gnieźnieńskiego Mikołaja i Barbary Petroneli z Kutna. Książę pruski Albrecht z rodem Górków pozostawał w przyjacielskich relacjach. Łukasz Górka był kasztelanem poznańskim (1511), wojewodą poznańskim (1535), biskupem kujawskim (1538). Należał do wielkopolskich możnowładców, dążył do utrzymania magnackiej oligarchii, współpracował z księciem Albrechtem i Habsburgami<sup>459</sup>. Matejko wprowadził go na scenę, choć Łukasz Górka nie uczestniczył w krakowskim hołdzie, podobnie jak pozostali wielkopolscy senatorowie.

W okazały sposób przedstawiony został kolejny bohater dzieła – podskarbi wielki koronny **Andrzej Kościelecki** herbu Ogończyk (1455-1515), syn wojewody inowrocławskiego Jana, żonaty z Katarzyną Telniczanką (dawną kochanką królewską). Był utalentowanym dyplomatą (funkcję tę pełnił przede wszystkim na Węgrzech), ale zasłynął jako doskonały administrator. Cieszył się zaufaniem Zygmunta I oraz przychylnością szlachty

---

<sup>457</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski*, s. 40; A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 156-159. W *Hołdzie pruskim* wyjątkowo wyraźnie widoczna jest troska artysty, aby strój bohaterów odpowiadał ukazanej epoce bądź był do niej jak najbardziej zbliżony. Zbroja księcia Albrechta, podobnie jak uzbrojenie i akcesoria innych postaci (jedynym wyjątkiem był szyszak i tarcza Przeclawa Lanckorońskiego), były malowane z natury, na podstawie obiektów z kolekcji Czartoryskich udostępnionych Matejce. Wszystkie te elementy opisane zostały dokładnie przez Z. Żygulskiego. – Zob. Z. Żygulski, *Uzbrojenie w „Hołdzie”*.

<sup>458</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 346.

<sup>459</sup> W. Dworzaczek, *Górka Łukasz*, w: *PSB*, t. VIII, s. 409-412.

i duchowieństwa, współpracował z krakowskimi mieszczanami. Za swoje zasługi otrzymał liczne godności, był m.in. marszałkiem nadwornym i koronnym, wielkorządcą krakowskim, kasztelanem bieckim, wiślickim, wojnickim, starostą sądeckim i zatorskim, zarządcą żup wielickich. Od 1509 r. pełnił funkcję podskarbiego wielkiego koronnego. Dzięki swoim działaniom doprowadził do uzdrowienia królewskich finansów i znacząco powiększył dochody państwa<sup>460</sup>.

Andrzej Kościelecki w czasie hołdu pruskiego już nie żył. Jego obecność w kompozycji *Hołdu* posłużyła Matejce do przedstawienia jednego z filarów świetności państwa – potęgi finansowej. Postawa, ubiór, wygląd zewnętrzny i gesty Kościeleckiego (podskarbi sięga ręką po złote dukaty leżące na tacy trzymanej przez służbę, co odpowiadało ówczesnym zwyczajom towarzyszącym hołdom lennym) posłużyły Matejce do ukazania pozycji podskarbiego i bogactwa Korony w epoce „złotego wieku”.

Okazały strój Kościeleckiego składał się z wamsa, pludrów i szuby. Malowany był na podstawie czarnego **wamsa** uszytego wg projektu Matejki na podstawie XVI-wiecznego drzeworytu z wizerunkiem Zygmunta Augusta (DJM, nr inw. IX/4119; wykorzystany w *Unii lubelskiej, Zawieszeniu dzwonu Zygmunta*), czyli kaftana zdobionego złotym sznureczkiem, z szerokimi rękawami w formie pasów zapiętych na guziki, spod których widoczny jest biały batyst. Na potrzeby *Hołdu* wams został przerobiony przez malarza – dekolat został ozdobiony XVIII-wiecznym **żydowskim kołnierzem do kitła**. Dodatkową ozdobą stroju jest XIX-wieczny jedwabny **pas od sutanny** (DJM, nr inw. IX/4097; użyty także w *Sobieskim, Śmierci Zygmunta Augusta w Knyszynie*), w kolorze amarantowym, wykończony frędzlami<sup>461</sup>.

Kościelecki ma na sobie **pludry** (XIX w., zaginione), tj. bufiaste krótkie spodnie, z czarnych pasów materiału, z widoczną białą podszewką, (wykorzystane w innych obrazach w wizerunkach Zygmunta Augusta i Zygmunta III Wazy). Na ramiona ma zarzuconą aksamitną szubę podbitą futrem, z futrzanym kołnierzem (XIX w., zaginiona; także w: *Unii lubelskiej, Zawieszeniu dzwonu*). Oba te elementy stroju były wzorowane na modzie panującej w zachodniej Europie w drugiej poł. XVI w. Nakryciem głowy Kościeleckiego jest dwudzielny **czepiec żydowski** (XIX w., DJM, nr inw. IX/4229), uszyty z koronki szychowej z motywem palmety. Na nogach ma tzw. **trzewiki** Zygmunta Augusta (XIX w., DJM, nr inw. IX/4345), z brązowego aksamitu, wzorowane na modzie renesansowej. Złoty **łańcuch** na szyi (XIX w.) i

---

<sup>460</sup> A. Świeżawski, *Kościelecki Andrzej*, w: *PSB*, t. XIV, s. 398-400.

<sup>461</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 171, 301, 317.

zielona jedwabna **sakiewka** ozdobiona złotym haftem (XVII w., DJM, nr inw. IX/4242)<sup>462</sup> zostały wykorzystane przez artystę, aby pokazać stanowisko podskarbiego.

Obok Kościeleckiego stoi **dworzanin** trzymający tacę ze złotymi monetami. Jego ubiór, inspirowany renesansową modą, ma współgrać z okazałością i przepychem dworu. Sługa ma na sobie obcisły niebieski kaftan (XIX w., DJM, nr inw. IX/4118 – w obrazie Matejko zmienił jego oryginalną czerwoną barwę), wzorowany na jopuli zakładanej w XIV-XV w. pod zbroję. Uzupełnieniem stroju jest **pas** z metalowych ogniw oraz **miecz**, zbliżony do epoki (ze zbiorów Czartoryskich). Sługa ma na głowie **czepiec** siatkowy (XIX w., DJM, nr inw. IX/4064) wykonany z konopnego sznurka, również czerpiący z mody renesansowej<sup>463</sup>.

W prawym rogu obrazu na pierwszym planie przedstawiony został **Przeclaw (Krzesław) Lanckoroński** herbu Zadora (2 poł. XV w.-1531), syn marszałka nadwornego Stanisława i Anny Kurozwęckiej. Był starostą chmielnickim i lanckorońskim, królewskim dworzaninem, rotmistrzem na Podolu. Odbił liczne podróże po Europie i był w Ziemi Świętej, gdzie otrzymał godność Rycerza Jerozolimskiego. W 1520 r. odznaczył się w wojnie pruskiej. Przekaz M. Bielskiego dotyczący walk Przeclawa Lanckorońskiego na południowo-wschodnich kresach państwa budził wątpliwości historiografów XX w., niemniej jednak jego postać wiązano zawsze z obroną pogranicza Rzeczypospolitej przed Tatarami i uważano go za wielkiego wojownika. Lanckoroński zmarł, pełniąc służbę na Podolu<sup>464</sup>.

Lanckoroński na obrazie Matejki jest jedynym bohaterem przedstawionym konno. Ma na sobie pełne **uzbrojenie**. Malując jego postać, artysta posłużył się różnymi częściami zbroi pochodzącymi z okresu XVI-XVIII w., w większości są to elementy uzbrojenia husarskiego<sup>465</sup>. Wg H. Słoczyńskiego, postać Przeclawa Lanckorońskiego, wojownika zasłużonego w wojnie z Krzyżakami i walkach na Wschodzie, to symbol polskiej misji szerzenia chrześcijaństwa na kresach<sup>466</sup>.

Na prawo od króla Zygmunta I przedstawiony jest jego syn (z małżeństwa z królową Boną Sforza), królewicz **Zygmunt August** (1520-1572). W 1530 r. został koronowany, faktycznie rządy objął w 1548 r. Żonaty kolejno z: Elżbietą Austriaczką, Barbarą Radziwiłłówną, Katarzyną Austriaczką. Był ostatnim przedstawicielem męskiej linii Jagiellonów. Jako wielki książę litewski dbał o rozwój gospodarczy, uporządkowanie wymiaru sprawiedliwości, reformę agrarną. Walczył z ruchem egzekucyjnym, później zmienił

<sup>462</sup> Tamże, s. 301, 309, 323, 342.

<sup>463</sup> Tamże, s. 303, 307.

<sup>464</sup> H. Kotarski, *Lanckoroński Przeclaw (Krzesław)*, w: *PSB*, t. XVI, s. 449-450.

<sup>465</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hold pruski*, s. 40.

<sup>466</sup> H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 110-111.

swoją politykę. Za jego panowania utworzona została unia polsko-litewska (1569), będąca tematem innego wielkiego dzieła Matejki – *Unii lubelskiej*.

W *Holdzie pruskim* Zygmunt August przedstawiony jest jako mały chłopiec, wygląda jednak na starszego niż pięć lat. Zgodnie z modą renesansową królewicz na uroczystość hołdu miał uszyty zielony atłasowy **sajan** – stroje dzieci były w tym czasie mniejszą kopią strojów dorosłych. Kopia ryciny z 1524 r. przedstawiającej Zygmunta Augusta, znaleziona przez Matejkę u Muczkowskiego (DJM, nr inw. IX/1751), sugeruje jednak, że malarz błędnie zinterpretował ten wizerunek. Zlecił bowiem uszycie na potrzeby malowania *Hołdu* specjalnej purpurowej **sukienki** z aksamitu, z kwadratowym dekoltem, obszytej u dołu złotą frędzlą (DJM, nr inw. IX/4275). Królewicz ma na nogach szerokie trzewiki na masywnej podeszwie – były to **trzewiki koronacyjne** Zygmunta Augusta (ze skarbcza koronnego, znajdujące się wówczas w kolekcji Książąt Czartoryskich). Na głowie nosi **koronę**, malowaną na wzór korony grobowej Zygmunta I (DJM, nr inw. IX/3623)<sup>467</sup>. Dopelnieniem stroju królewicza jest **pas** zdobiony główkami aniołków, wzorowany na pasie pancernym charakterystycznym dla mody polskiej w XVII w.; **sztylecik** (wzorem była bałkańska pochwa na sztuce ze zbiorów malarza) oraz złoty **łańcuch** z medalem (ten sam, co w ubiorze Kościeleckiego)<sup>468</sup>.



Il. 41 Korona grobowa Zygmunta I Starego, XVI w., wym. wys. 10 x śr. 19 cm, srebro złocone, tkanina złotolita, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-3623, fot. Jacek Świdorski

<sup>467</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 138, 179, 253, 303.

<sup>468</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hold pruski. Matejko Wawelowi*, s. 162-165. Łańcuch, jaki trzyma w dłoniach Zygmunt August, interpretowany był jako symbol książęcej godności, który podkreśla aktywne uczestnictwo młodego królewicza w uroczystości (książę Albrecht miał zamawiać łańcuch u norymberskich złotników) – w ten sposób Matejko być może nawiązał do późniejszych decyzji Zygmunta Augusta i dopuszczeniu linii brandenburskich Hohenzollernów do dziedziczenia pruskiego lenna, co uniemożliwiło szybkie przyłączenie tej ziemi do Korony. – H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 106.

Poniżej króla Zygmunta I, na stopniach podwyższenia, zasiada w swobodnej, ale i zamysłonej pozie (plecami do króla i pruskiego księcia) **Stańczyk**, czyli nadworny błazen króla Zygmunta I, który zasłynął ciętym dowcipem i politycznymi komentarzami. Wg większości interpretatorów Stańczyk w *Holdzie*, podobnie jak w obrazie Matejki z 1862 r., jest jego autoportretem (jednym z dwóch – drugim jest Berrecci). W tym kontekście Stańczyk ma wskazywać na artystę w jego prywatnych rozmyślaniach, ocenie przeszłości, refleksjach o skutkach przestawionych wydarzeń<sup>469</sup>. Ubrany jest w złoto-czerwone szaty błazna, na głowie ma charakterystyczną **czapkę Stańczyka**, na nogach brązowe buty z cholewkami (buty Stańczyka, DJM, nr inw. IX/4349)<sup>470</sup>, a w ręku trzyma flet.

Obecność Stańczyka w *Holdzie pruskim* interpretowana jest jako refleksja i przestroga nad tym, co zdarzy się w przyszłości – hołd złożony przez księcia Albrechta i traktat krakowski będą traktowane w przyszłości jako błąd. Rzeczpospolita straciła wówczas okazję do całkowitego pokonania tego organizmu politycznego, który w XVIII w. stanie się jednym z atakujących ją agresorów<sup>471</sup>. Postawa Stańczyka w pewien sposób współgra z ogólną, podniosłą i poważną atmosferą dzieła, w którym brakuje zewnętrznych przejawów radości. Do tej opinii S. Grodziskiego warto przytoczyć refleksję H. Blak: „W oczach współczesnych nam badaczy postać Stańczyka, błazna-mędrca, nie jest już jednoznacznie pozytywna. Nie wiadomo bowiem, z jakich pobudek działał, gdy przeciwstawiał się zwolennikom polskiej orientacji, walczącej na dworze Zygmunta I z wpływami obcych dynastii”<sup>472</sup>.

W grupie osób stojących za królem Zygmuntem I wyróżnia się postać mężczyzny wymachującego królewską chorągwią – jest to chorąży krakowski **Andrzej Tęczyński** herbu Topór (zm. 1562), syn Gabriela Tęczyńskiego i Anny z Konińskich. Tęczyński był również miecznikiem wielkim koronnym, kasztelanem krakowskim (od 1545). Zasłynął podczas wojny z Krzyżakami. Na obrazie Matejki przedstawiony w **delii** (bądź ferezji) z kremowego aksamitu, szamerowanej na piersiach, z rozcinanymi rękawami, uszytej w 1871 r. na potrzeby *Batorego* (DJM, nr inw. IX/4287) i wykorzystanej ponownie w *Holdzie*<sup>473</sup>. Tęczyński wydaje się być całkowicie pochłonięty swoją czynnością.

Tuż przy królu z obnażonym mieczem stoi **Hieronim (Jarosław) Łaski** herbu Korab (1496-1541), syn Jarosława Łaskiego i Zuzanny, bratanek prymasa Jana Łaskiego, żonaty z

---

<sup>469</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 339. Odmienny pogląd wyraził H. Słoczyński, wg którego stańczyk w *Holdzie pruskim* nie jest autoportretem malarza, a jedynie odniesieniem do ugrupowania, które w bardzo racjonalny sposób dokonuje oceny przeszłości. – Por. H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 42.

<sup>470</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 310.

<sup>471</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hold pruski*, s. 63-64.

<sup>472</sup> Tamże, s. 47.

<sup>473</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 302.

Anną Kurozwęką. Był wykształconym i utalentowanym politykiem i dyplomata, odbył liczne podróże zagraniczne. Hieronim Łaski szybko zdobywał kolejne urzędy i tytuły – został m.in. wojewodą inowrocławskim, sieradzkim i siedmiogrodzkim, żupanem spiskim, banem Chorwacji. Pozostawał w służbie Zygmunta I, od 1530 r. działał na rzecz Jana Zapoły, a pięć lat później na rzecz Habsburgów. Podczas hołdu pruskiego opiekował się młodym królewiczem Zygmuntem Augustem. Wobec księcia Albrechta wykazywał postawę służalczą, przekazywał mu polityczne wieści. Należał do sławnych możnowładców, prowadził jednak dość awanturniczy tryb życia<sup>474</sup>.

Na obrazie Matejki Hieronim Łaski nie opiekuje się królewiczem (podczas hołdu trzymał Zygmunta Augusta na rękach), lecz dzierży w dłoniach obnażony **miecz królewski** (wzorem był miecz ze zbrojowni Książąt Czartoryskich, w XIX w. łączony z osobą króla Zygmunta Starego). Łaski ma na głowie czapkę ozdobioną **szkofią** z XVI w., do której artysta domalował czarne pióra. Szkofia wiązana ze Stefanem Batorym miała nawiązywać do działalności Łaskiego na rzecz Jana Zapoły<sup>475</sup>. Obecność Hieronima Łaskiego i miecz w jego dłoniach interpretowane są jako nawiązanie do projektu Jana Łaskiego, który proponował rozwiązanie problemu krzyżackiego przez przeniesienie ich siedziby i powierzenie im misji krucjaty skierowanej przeciwko wrogom chrześcijaństwa na wschodzie<sup>476</sup>.

Na prawo od Łaskiego stoi zwolennik hołdu bp Tomicki, z którym Hieronim Łaski pozostawał w nienajlepszych stosunkach. **Piotr Tomicki** herbu Łódzia (1464-1535), był synem chorążego poznańskiego Mikołaja i Anny z Szamotuł. Biskupem krakowskim został w 1524 r., wcześniej piastował godność bpa przemyskiego i poznańskiego, sekretarza Zygmunta Starego, dyplomaty. Od 1515 r. zajmował stanowisko podkanclerzego wielkiego koronnego. Należał do zaufanych doradców króla Zygmunta I i zarazem do przeciwników Bony i prymasa Jana Łaskiego. Opowiadał się za stronnictwem pro habsburskim (na czele z kanclerzem K. Szydłowieckim). Zasłużony protektor kultury i sztuki.

W *Hołdzie pruskim* bp Tomicki przedstawiony jest z profilu, widoczny jest fragment **biskupich szat**. Na głowie namalowaną ma **mitrę** – jest to infuła bpa Tomasza Strzemińskiego pochodząca z l. 1455-1460, znana malarzowi ze skarbcza katedry wawelskiej (udostępnił ją Matejce kustosz ks. Ignacy Polkowski, który pozował do postaci Tomickiego). Matejko wykorzystał ją kilkakrotnie (np. w *Unii lubelskiej*, *Założeniu Akademii Lubrańskiego*). Uzupełnieniem stroju są **rękawiczki biskupie** z XVII w. (DJM, nr inw.

<sup>474</sup> W. Urban, *Łaski Hieronim (Jarosław)*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 225-229.

<sup>475</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 160-161.

<sup>476</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 41; H. Słoczyński, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 106-107.

IX/4254), uszyte ze srebrnej lamy, haftowane we wzory kwiatowe<sup>477</sup>, oraz złoty łańcuch. Tomicki trzyma w rękach pastorał i akt inwestytury.

Tuż przy Zygmuncie Auguście znajduje się Piotr Opaliński, który nachylony głową w kierunku chłopca, objaśnia mu dokonujący się właśnie akt hołdu. Do tej postaci pozował Józef Szujski (co ma znaczenie w kontekście interpretacji obrazu, jego przesłania i nawiązań do szkoły historycznej). **Piotr Opaliński** z Bnina herbu Łodzia (Opaleński, Opalenicki, Włoszakowski; zm. przed 1551), syn Piotra i Anny Zbąskiej, był kasztelanem łędzkim i gnieźnieńskim i ochmistrem dworu Zygmunta Augusta (choć dopiero po hołdzie), odgrywał rolę wychowawcy królewicza, odbywał zagraniczne poselstwa. Od samego przyjazdu Bony do Polski cieszył się jej względami<sup>478</sup>. Na obrazie Matejki Piotr Opaliński ubrany jest w granatową **delię** (powtórzoną za strojem Kościeleckiego), ozdobioną futrem i haftem. Na głowie ma dwudzielny **czepiec żydowski** (DJM, nr inw. IX/4213; wykorzystany wcześniej w *Otruciu królowej Bony*), uszyty z lamy i koronki szychowej. Jego obuwie to XIX-wieczne szerokie **trzewiki** naśladowujące modę renesansową (te same co w stroju pazia)<sup>479</sup>.

Za bpem Tomickim, zwolennikiem hołdu, stoi przeciwnik zarówno Tomickiego, jak i pruskiego aktu – prymas **Jan Łaski** herbu Korab (1456-1531), syn Andrzeja i Barbary Skockiej. Pełnił funkcję sekretarza królewskiego, kanclerza wielkiego koronnego, w 1510 r. został abpem gnieźnieńskim. Zapamiętany jako polityk, dyplomata i kodyfikator prawa – autor *Statutu Łaskiego* (zbioru praw polskich). Największy wpływ na politykę państwa miał w okresie panowania króla Aleksandra, jego znaczenie zmalało podczas rządów Zygmunta I. Opowiadał się za bezpośrednim włączeniem Prus do Korony, protestując w senacie przeciw sekularyzacji Zakonu. Podczas hołdu pruskiego Jan Łaski trzymał Ewangelię przed księciem Albrechtem (wspólnie z bpem Tomickim), później jednak usprawiedliwiał swoje uczestnictwo w hołdzie przed papieżem<sup>480</sup>. Na obrazie Matejki umieszczony został za bpem Tomickim, jakby ukryty w cieniu postaci stojących przed nim.

W głębi kompozycji, na prawo od Jana Łaskiego, przedstawiony jest **Olbracht Gasztołd** herbu Awdaniec (1470-1539), syn Marcina Gasztołda i księżnej Trabskiej. Był wojewodą wileńskim, zajmował stanowisko kanclerza litewskiego (1522). Uczestniczył w przygotowaniu statutu litewskiego. Gasztołd jako zdecydowany przeciwnik unii polsko-litewskiej stał na czele separatystów litewskich. Należał do największych magnatów na

<sup>477</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 177-178, 317.

<sup>478</sup> W. Dworzaczek, *Opaliński Piotr*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 100-106.

<sup>479</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 166-167; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 309, 342.

<sup>480</sup> W. Dworzaczek, *Łaski Jan*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 229-237.

Litwie, zgromadził ogromny majątek, a jego konflikt z Radziwiłłami paraliżował litewskie życie polityczne (np. odbywanie sejmów). Jako zwolennik księcia Albrechta zabiegał o zacieśnienie z nim relacji. Przyjazd Zygmunta I z królową na Litwę, a zwłaszcza porządkowanie spraw gospodarczych przez Bonę, położyły kres ambicjom i przewadze Gasztołda na Litwie<sup>481</sup>.

Na prawo od Opalińskiego ukazany jest **Krzysztof Szydłowiecki** (1467-1532), syn Stanisława Szydłowieckiego i Anny z Łabędziów. Wychowywał się na zamku wawelskim w towarzystwie przyszłego króla Zygmunta I. Szydłowiecki był podskarbisem nadwornym koronnym, kasztelanem sandomierskim i krakowskim, od 1515 r. pełnił funkcję kanclerza wielkiego koronnego i doradcy Zygmunta Starego. Wspólnie z bpem Tomickim pracował nad porozumieniem z Habsburgami, zakończonym zjazdem wiedeńskim w 1515 r. Należał do sygnatariuszy traktatu krakowskiego w 1525 r. i inicjatorów hołdu pruskiego. Z księciem Albrechtem pozostawał w przyjacielskich stosunkach<sup>482</sup>. Na obrazie przedstawiony z **jabłkiem królewskim** w dłoniach. Widoczna jest jego wzorzysta szata haftowana złotą nicią i białe rękawy.

Pomiędzy Szydłowieckim a Tęczyńskim widoczny jest starszy, zamyślony mężczyzna – to hetman wielki koronny **Mikołaj Firlej** z Dąbrowicy herbu Lewart (zm. 1526), syn Piotra Firleja i Jadwigi Osmólskiej, wierny sługa dynastii Jagiellońskiej. Wykazywał talent dyplomatyczny i umiejętności wojskowe. Walczył z Tatarami, Krzyżakami, Moskwą i Turcją, choć krytykowany był później za błędną taktykę w wojnie pruskiej czy brak stanowczych działań wobec Tatarów atakujących państwo polskie. Za swoje zasługi otrzymywał liczne godności – był chorążym krakowskim, kasztelanem krakowski, wojewodą lubelskim i sandomierskim, hetmanem koronnym. Uczestniczył w rokowaniach z księciem Albrechtem i w samym hołdzie pruskim, osłabiony już wiekiem i chorobą<sup>483</sup>.

W czasie hołdu Mikołaj Firlej był już w podeszłym wieku, na obrazie ukazany jest jednak nieco młodziej. Widoczne są złote rękawy jego delii zapinanej na guzy i długi płaszcz podbity futrem. Hetman ma na głowie XVII-wieczny **kołpak** z jedwabnego adamaszku, obsyty złotym galonem przy brzegach i na szwach (DJM, nr inw. IX/4232; kołpak był darem Izydora Jabłońskiego dla Matejki, a znaleziono go w grobie w krakowskim kościele Dominikanów), a na nogach żółte **trzewiki** na niewysokim obcasie (tzw. trzewiki Batorego,

---

<sup>481</sup> W. Pocięcha, *Gasztołd Olbracht*, w: *PSB*, t. VII, s. 299-303.

<sup>482</sup> M. Lubczyński, J. Pielas, *Szydłowiecki Krzysztof*, w: *PSB*, t. XLIX, s. 551-566.

<sup>483</sup> W. Pocięcha, *Firlej Mikołaj*, w: *PSB*, t. VII, s. 8-10.

uszyte wg projektu Matejki na podstawie portretu Marcina Kobera – DJM, nr inw. IX/4348)<sup>484</sup>.

Poniżej Tęczyńskiego widoczny jest **Jan Boner** (zm. 1523), bankier, rajca miejski, krakowski żupnik, wielkorządca królewski, właściciel ogromnej fortuny. Był mieszczaninem, później szlachcicem (herb Bonarowa), spokrewniony z Sewerynem Betmanem. Należał do najważniejszych osobistości finansowych w Krakowie. Pożyczał pieniądze kolejnym monarchom (Janowi Olbrachtowi, Aleksandrowi, Zygmuntowi I), ręczył za nich wobec innych wierzycieli. W chwili hołdu pruskiego już nie żył, został jednak wprowadzony na scenę jako postać, która odegrała kluczową rolę w rozwoju gospodarczym w okresie złotego wieku, a nadto jako zaufany doradca finansowy Zygmunta Starego. Jan Boner przeprowadził faktyczne rozdzielanie skarbu państwowego od królewskiego, dwukrotnie finansował królewskie zaślubiny, dostarczał środki na wojnę pruską<sup>485</sup>. Na obrazie przedstawiony jako mężczyzna w ciemnym ubiorze, spoglądający na kogoś ze swojego podwyższenia i żywo gestykulujący, jakby coś objaśniający.

Na lewo od księcia Albrechta, plecami do widza, ukazany jest jego towarzysz – książę legnicko-brzeski **Fryderyk II** (1480-1547) z dynastii Piastów, syn Fryderyka I i Ludmiły (córci Jerzego z Podiebradu). W 1516 r. Fryderyk II został namiestnikiem Dolnego Śląska. Wykazywał się gospodarnością, dbałością o poddanych. W swoich włościach zorganizował kościół protestancki, gorliwie krzewiąc luteranizm. Zawarł przyjazne relacje z margrabiami brandenburskimi, walcząc później o niezawisłość Zakonu. Uczestniczył w rokowaniach z Zygmuntem I dotyczących traktatu krakowskiego. Układ, jaki Fryderyk II zawarł w 1537 r. z Joachimem II odnośnie małżeństw ich dzieci oraz wzajemnego dziedziczenia, co w przyszłości pozwoli Prusom wyrażać pretensje do ziemi śląskiej<sup>486</sup>.

Na obrazie Fryderyk II prawą dłonią dotyka sznurów chorągwi pruskiej, co oznaczało współdziałanie w przysiędze lennej. Ubrany jest w fioletowy **sajan** uszyty na zlecenie Matejki (DJM, nr inw. IX/4108) na wzór sajana z epoki renesansu (być może na wzór miniatur zamieszczonych w *Liber geneleos Szydlowieckich*). Jest to kaftan z aksamitu, składający się z baskiny marszczonej w talii i dopasowanej góry, z bufiastymi rozciętymi rękawami (na obrazie jako zwisające ozdobnie wyloty), przyozdobiony złotym sznureczkiem. Tendencja malarza do wzbogacania ubiorów ujawniła się w tym przypadku w dodatkach do sajana – złotolitej pelerynce i złotym spodnim kaftanie (wzorem był jedwabny żółty rękaw z białym

<sup>484</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 310, 325.

<sup>485</sup> W. Budka, *Boner Jan*, w: *PSB*, t. II, s. 297-299.

<sup>486</sup> W. Pociecha, *Fryderyk II*, w: *PSB*, t. VII, s. 161-164.

mankietem ze zbiorów Matejki – DJM, nr inw. IX/4127). Nakrycie głowy Fryderyka II składa się ze złotej główki (malowanej na podstawie XVII-wiecznej **jarmułki żydowskiej**, haftowanej srebrną nicią – DJM, nr inw. IX/4228) i czerwonego otoka. Na nogach książę ma złote pończochy i tzw. **trzewiki** Zygmunta Augusta (DJM, nr inw. IX/4345), wzorowane na modzie renesansu<sup>487</sup>.



II. 42 Sajjan – spódnica i bluza [przód – tył], XIX w., w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4108/a,b, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

Drugim z towarzyszy Albrechta, który również dotyka chorągwi pruskiej na znak współuczestnictwa w hołdzie, jest margrabia brandenburski **Jerzy Hohenzollern** (1484-1543), syn Fryderyka V Hohenzollerna i Zofii Jagiellonki, brat księcia Albrechta, zagorzały protestant. Jerzy Hohenzollern tytułował się m.in. księciem Ansbach, księciem karniowskim i raciborskim. Za jego przyczyną Albrecht został obrany wielkim mistrzem Zakonu. Uczestniczył również w przygotowaniu tekstu traktatu krakowskiego. Wierzchni ubiór Jerzego został namalowany na podstawie XVIII-wiecznej **jupki** mieszczańskej (DJM, nr inw. IX/4974 i IX/4126), w kolorze niebieskim, uszytej z jedwabnego adamaszku z motywem kwiatowych gałązek<sup>488</sup>. W stroju księcia wyróżniają się wielkie bufiaste rękawy uszyte z białych i granatowych pasów, wykończone marszczonymi mankietami. Typowy dla mody

<sup>487</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 138, 251-252, 303, 306, 309, 345.

<sup>488</sup> Tamże, s. 152, 320.

renesansowej jest kwadratowy dekolt złotej szaty spodniej wraz z białą koszulą marszczoną przy szyi.

Za księciem Albrechtem i jego towarzyszami namalowani są dwaj **paziowie** – jeden z nich trzyma płaszcz Albrechta, drugi ma w rękach jego hełm. Stroje paziów nawiązują do mody renesansu, są jednak wyrazem dość swobodnej twórczości Matejki. Inspiracją mogły być wizerunki paziów zawarte w *Liber geneleos* (kalki w DJM, nr inw. IX/1874 i IX/1888). Paziowie Hohenzollerna ubrani są w krótkie **kaftany** (uszyte z atłasu w kolorze biało-srebrnym, z obfitymi rękawami ułożonymi w bufki i wykończonymi mankietem z falbaną) oraz w bufiaste **spodenki** z atłasu i białe pończochy. Typowy strój renesansowy miały jednak baskinę, kwadratowy lub owalny dekolt z marszczoną koszulą, zapewne bardziej intensywne kolory i inny materiał (stroje dworu były szyte z sukna, niespotykane były szaty z atłasu i tafty). Artysta malował te stroje w oparciu o **jupki** z XVIII w., z szerokim kołnierzem o ściętych polach (DJM, nr inw. IX/4023 i IX/4272) oraz rękaw pазia specjalnie uszyty na potrzeby *Hołdu* (DJM, nr inw. IX/4274). Ubiór paziów uzupełniają trzewiki zdobione nacięciami i dziurkami, z szerokimi noskami wg mody renesansowej (DJM, nr inw. IX/4360)<sup>489</sup>.

Powyżej paziów Hohenzollerna, na podium, przedstawiona jest królowa Bona ze swoją dwórką. **Bona Sforza d’Aragona** (1494-1557) była córką Gian Galeazzo Sforzy, księcia mediolańskiego, i Izabelli Aragońskiej. Żoną Zygmunta I i królową polską została w 1518 r. Jej dwór i fraucymer składał się z towarzystwa włoskiego i polskiego. Bona aktywnie włączała się w życie polityczne państwa, mając na celu wzmocnienie pozycji Polski w Europie oraz umocnienie samej władzy królewskiej, m.in. przez politykę gospodarczą. Stało się to przyczyną niechęci polskich i litewskich magnatów względem królowej. Zmarła w Bari, otruta<sup>490</sup> (co stało się przedmiotem innego dzieła Matejki – *Otrucie królowej Bony*).

Na obrazie Bona umieszczona została w centrum wydarzeń, na podwyższeniu, podczas gdy w rzeczywistości była wówczas w jednej z kamienic i obserwowała hołd z okna<sup>491</sup>. W rękę trzyma **berło** (jest to jedyny obraz, w którym Teodora, żona artysty służąca za modelkę do postaci Bony, otrzymała do ręki to insygnium)<sup>492</sup>. Według H. Słoczyńskiego

<sup>489</sup> Tamże, s. 138, 252-253, 306, 309, 319.

<sup>490</sup> W. Pocięcha, *Bona Sforza d’Aragona*, w: *PSB*, t. II, s. 288-294.

<sup>491</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 147.

<sup>492</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 333-335. W tym miejscu M. Szypowska podkreśla, że berło w rękę Bony-Teodory związane było zapewne z uroczystością, podczas której Matejko otrzymał berło symbolizujące jego panowanie w sztuce, a jego małżonka została w tych okolicznościach pominięta.

umieszczenie Bony po stronie pruskiej miało swoją wymowę – Matejko chciał podkreślić rozdźwięk pomiędzy metodami postępowania Zygmunta I i Bony w życiu politycznym<sup>493</sup>.

Bona ubrana jest w zieloną aksamitną **suknię** z kwadratowym dekoltem, z wąskimi rękawami ozdobionymi nacinanymi bufkami, fałdzystą spódnicą („renesansowa” suknia uszyta na zlecenie artysty została ukazana także w *Śmierci Zygmunta Augusta w Knyszynie i Rzeczpospolitej Babińskiej*). Inspiracją dla Matejki były ubiory kobiet w XVI w., znane z obrazów Paola Veronese. Charakter tej „renesansowej” sukni Bony został nieco zmieniony – Matejko ozdobił ją XIX-wiecznym **żywotkiem cieszyńskim** (DJM, nr inw. IX/4042), założonym jednak tył na przód, aby ukazać piękny złoty haft, oraz **nacinanymi rękawami** z adamaszku (uszytymi na modę renesansu; DJM, nr inw. IX/4130). Bona ma na głowie zdobiony biżuterią wieniec ślubny (pochodzący z XVII w., ale wiązany z osobą królowej), do którego artysta dodał długie, spływające na ramiona złote łańcuszki (wg koronacyjnego portretu Anny Jagiellonki). Takie nakrycie głowy nie było odpowiednie dla męczatki, przeważyła jednak chęć ukazania tego akcesorium<sup>494</sup>.

Za Andrzejem Kościeleckim widoczna jest postać **Piotra Kmity** (Sobieńskiego) z Wiśnicza herbu Szreniawa (1477-1553), syna Stanisława Kmity i Katarzyny z Tarnowskich. Wychował się na dworze cesarza Maksymiliana I, po powrocie do Polski zasłużył się w walce z Moskwą (bitwa pod Orszą) i wojnie z Zakonem w 1520 r. Za zasługi dyplomatyczne i na polu wojny Kmita nagradzany był godnościami (np. starostwami), odgrywał coraz większą rolę w życiu publicznym. Został starostą i wojewodą krakowskim, marszałkiem nadwornym, a w 1529 r. marszałkiem wielkim koronnym. Współpracował z Boną, realizując jej politykę węgierską i turecką, sprzeciwiał się jednak niektórym jej posunięciom w polityce wewnętrznej. Przez XIX-wiecznych historyków Kmita oceniany był negatywnie i oskarżany o liczne błędy tej epoki<sup>495</sup>. Na obrazie przedstawiony jest ze wzniesioną w górę prawą ręką i z **laską** w ręce lewej, w purpurowym wzorzystym **kaftanie** z aksamitu (DJM, nr inw. IX/4276), spod którego widoczne są czarne rękawy spodniej szaty. Wzór kaftana (liście akantu oraz palmety) nawiązywał do XVII-wiecznych materii<sup>496</sup>. Na głowie ma czerwony czepiec ze złotym zdobieniem.

W lewym rogu na pierwszym planie ukazany jest **Bartolomeo Berrecci** (ok. 1480-1537), syn Łukasza Berrecci i Katarzyny z Soglianich, włoski architekt i rzeźbiarz, budowniczy króla Zygmunta Starego. Był także ławnikiem Kazimierza. Jego dziełem była

<sup>493</sup> H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 119-120.

<sup>494</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 136, 160, 280-281, 303, 305, 331.

<sup>495</sup> H. Kowalska, *Kmita Piotr*, w: *PSB*, t. XIII, s. 97-100.

<sup>496</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 305.

m.in. kaplica Zygmuntowska, wschodnia i południowa część zamku na Wawelu i kolumnada dziedzińca. Jego zasługą było przyjęcie się w Polsce stylu włoskiego odrodzenia. Poniósł śmierć z ręki mordercy<sup>497</sup>. Na obrazie Berrecci ukazany jest z profilu, jako zamyślony i poważny mężczyzna w ciemnym ubiorze, trzymający w rękach berło i opieczętowany dokument. Taki sposób przedstawienia Berrecciego podkreśla rangę artystów w epoce renesansu. Berrecci w *Hołdzie* ma rysy Matejki (co do tej kwestii wszyscy interpretatorzy są zgodni) – malarz polski, podobnie jak włoski rzeźbiarz, swoje natchnienie czerpie od Boga<sup>498</sup>.

Ponad Berreccim namalowany jest kupiec, który w chwili hołdu pruskiego już nie żył, malarz jednak zdecydował się go wprowadzić na scenę jako jedną z czołowych postaci epoki – ojciec rodziny kupieckiej Bethmannów, jednej z najbogatszych w Krakowie. **Seweryn (Zygfryd, Zajfret) Bethmann** (Bethman, Betman; ok. 1420-1515) przybył do Krakowa z Wissemburga. Założył spółkę handlową wspólnie z Bonerami, prowadząc handel w kierunku wschodnim oraz z miastami niemieckimi, śląskimi i węgierskimi. Pożyczał złoto monarchom, nadto był rajcą Krakowa i zarządzał finansami miasta. Był również kierownikiem technicznym wielickiej kopalni, który uratował górników podczas pożaru. Kwitnącą sztuką renesansu nie interesował się w ogóle<sup>499</sup>. Bethman w kompozycji Matejki ubrany jest w ciemny strój, na głowie ma czarny okrągły **beret** z aksamitu, z szerokim rondem (XIX w., DJM, nr inw. IX/4065)<sup>500</sup>.

Na prawo od Kmity i Kościeleckiego widnieje postać **Maurycyego Ferbera** (1471-1537), syna Johanna Ferbera. Studia ukończył w Rzymie, był notariuszem Roty Rzymskiej. W 1523 r. został biskupem warmińskim. W kraju otrzymał liczne beneficja. Maurycy Ferber był senatorem polskim, marszałkiem stanów pruskich (względem Polski pozostawał lojalny, lecz bronił odrębności Prus oraz przywilejów ich mieszkańców). Zwalczał luteranizm (luteranie na mocy ordynacji z 1526 r. zostali zobowiązani do opuszczenia jego biskupstwa, bp Ferber wydał zakaz przechodzenia na wiarę protestancką). Dbał o gospodarkę, szkolnictwo, odbudowę kościołów. Uważał, że traktat krakowski ma dla Polski znaczenie negatywne<sup>501</sup>. Na obrazie ubrany w fioletową szatę, w dłoni trzyma takiż beret.

Na prawo od Ferbera ukazany jest **Krzysztof (Andrzej?) Kreutzer** (Kreytzen, Kreytzer; 1512-1578), nadburgrabia, późniejszy kanclerz pruski. Był jedynym z dyplomatów

<sup>497</sup> S.S. Komornicki, *Berrecci Bartolommeo*, w: *PSB*, t. I, s. 467-469.

<sup>498</sup> M. Szybowska, *Jan Matejko*, s. 339. H. Słoczyński dodaje nadto, że berło Berrecciego dotyka ramy obrazu, na której wypisany jest werset *qui Deus nobiscum quis contra nos!*, co ma oznaczać, że historiozofia Matejki wynika z natchnienia Bożego, a to pozwala malarzowi oddalić wątpliwości wynikające z racjonalnej oceny procesu dziejowego ujętego w ramy płótna. – H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 24, 42.

<sup>499</sup> M. Friedberg, *Bethmann Seweryn*, w: *PSB*, t. I, s. 477-478.

<sup>500</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 308.

<sup>501</sup> T. Glemma, *Ferber Maurycy*, w: *PSB*, t. VI, s. 419-420.

księcia Albrechta, należał jednak do opozycji, która była przeciwna doradcom Albrechta. Na obrazie przedstawiony w ciemnym stroju, a na głowie ma ciemnozielony aksamitny beret (XIX w., DJM, nr inw. IX/4067)<sup>502</sup>. Tuż za nim widnieje pochylona postać z długą siwą brodą – to **komtur krzyżacki**, wsparty na mieczu, ubrany w biały **płaszcz zakonny**.

Ponad komturem krzyżackim namalowana jest księżna Anna Mazowiecka z dwójką swoich dzieci i z córką Zygmunta Starego. Księżna **Anna Mazowiecka** (1476-1522), była córką Mikołaja Radziwiłła zw. Starym, żoną Konrada III Rudego. Po śmierci męża sprawowała rządy jako regentka (1503-1518), a w 1519 r. przekazała władzę w ręce synów – Janusza III (również na obrazie) i Stanisława I, którzy byli ostatnimi pochodzącymi z rodu Piastów książętami mazowieckimi. W chwili hołdu pruskiego już nie żyła, przedstawiona jednak na obrazie jako ta, która sprzeciwiała się wcieleniu księstwa mazowieckiego do Korony, zręcznie wykorzystując sprzyjające jej planom okoliczności polityczne. Po śmierci jej synów król Zygmunt I ostatecznie włączył Mazowsze do Korony (1526).

Księżna Anna przedstawiona jest jako starsza kobieta. Jej **korona** została namalowana na wzór dwóch par połączonych **bind żydowskich**. Bindy, stanowiące uzupełnienie kobiecego czepca, wykonane są z czarnego aksamitu, na kształt zaokrąglonych długich zębów, ozdobione koralikami i łańcuszkiem. Pochodziły z XIX w. i należały do zbiorów Matejki (DJM, nr inw. IX/4236). Artysta wykorzystał je także w innych dziełach w roli korony ślubnej (*Ślub Kazimierza Jagiellończyka z Elżbietą Austriaczką*) i diademem książęcego (*Św. Kinga*, 1892)<sup>503</sup>.



Il. 43 Bindy żydowskie [sterntichel], XIX w., 15,0 x 32,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4236, fot. Paweł Czernicki

<sup>502</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 308.

<sup>503</sup> Tamże, s. 170, 344.

Na prawo od księżnej Anny stoi jej córka **Zofia** (ok. 1498-1542), narodzona z małżeństwa Anny Mazowieckiej z Konradem III Rudym jako najstarsze dziecko. Matka chciała wyswatać ją z królem Zygmuntem I, mając poparcie abpa Jana Łaskiego, dostrzegającego w tym szansę na zbliżenia Mazowsza z Koroną. Ten projekt upadł, a księżniczka Zofia została poślubiona palatynowi węgierskiemu Stefanowi Batoremu z Ecsed (często mylonemu z wojewodą siedmiogrodzkim o tym samym imieniu, który był ojcem polskiego króla Stefana Batorego). Po śmierci męża Zofia powtórnie zawarła małżeństwo (z Lajosem Pekry)<sup>504</sup>. Na obrazie Zofia przedstawiona jest z rozpuszczonymi włosami (przysługującymi pannie, choć w 1525 r. była już żoną palatyna Batorego), ubrana jest w fioletowo-złotą suknię z kwadratowym dekoltem, we włosy ma wpięty niewielki diadem.

Na lewo od księżnej Anny widoczna jest głowa jej syna **Janusza** (ok. 1502-1526). Janusz III był ostatnim księciem mazowieckim z rodu Piastów, Matejko poświęcił mu osobny szkic w 1865 r. (*Otrucie ostatniego księcia mazowieckiego Janusza*). Po śmierci ojca Konrada III Rudego formalnie objął władzę w księstwie z bratem Stanisławem, lecz rządy sprawowała księżna Anna jako regentka. Po śmierci brata w 1524 r. Janusz rządził sam przez kolejne dwa lata. Część źródeł przekazuje informacje o bezmyślnym i gorszącym stylu życia. Książę Janusz zmarł z nieznanego powodu, a dochodzenie przeprowadzone na zlecenie Zygmunta I nie potwierdziło podejrzeń o otrucie<sup>505</sup>.

Pomiędzy komturem krzyżackim a księżną Anną z Radziwiłłów widoczna jest **Jadwiga** (1513-1573), córka króla Zygmunta I i Barbary Zapolya, późniejsza żona elektora brandenburskiego Joachima. Otoczenie Jadwigi od wczesnego dzieciństwa zajmowało się planowaniem jej małżeństwa, podporządkowując je polityce zagranicznej. Małżeństwo Jadwigi z margrabią Joachimem zostało zawarte za porozumieniem kanclerza Jana Chojeńskiego i księcia Albrechta<sup>506</sup>. W chwili hołdu pruskiego Jadwiga miała dwanaście lat. Na obrazie ukazana jej głowa z jasnymi rozpuszczonymi włosami.

Na lewo od księżnej Anny widoczni są książę Ostrogski i Jan Tarnowski. Książę **Konstanty Iwanowicz Ostrogski** (1460-1530), ojciec Konstantego Wasyla Ostrogskiego, był hetmanem wielkim litewskim. Piastował nadto wiele innych godności – starosty braclawskiego, kasztelana wileńskiego, wojewody trockiego. Książę Ostrogski zapamiętany został jako wielki dowódca, zwycięzca nad wojskami moskiewskimi pod Orszą (1514) czy nad Tatarami pod Olszanicą (1527). Politycznie Ostrogski związany był ze stronnictwem

---

<sup>504</sup> W. Urban, *Pekry Zofia*, w: *PSB*, t. XXV, s. 545-546.

<sup>505</sup> B. Sobol, *Janusz III*, w: *PSB*, t. X, s. 583.

<sup>506</sup> J. Dworzaczkowa, *Jadwiga Jagiellonka*, w: *PSB*, t. X, s. 305.

skupionym wokół Bony Sforza<sup>507</sup>. W rzeczywistości Konstanty Ostrogski nie uczestniczył w hołdzie pruskim, jego obecność usprawiedliwiona jest rolą wielkiego hetmana. Przedstawiony został jako starszy, ale postawny i silny mężczyzna, z długą siwą brodą. Widoczny jest biały rękaw spodniej szaty i brązowy futrzany płaszcz, rękawica na lewej dłoni.

Na prawo od księcia Ostrogi ukazany jest drugi wielki wódz – Jan Tarnowski, zasłużony w bitwach z Tatarami, Turkami, Wołochami, autor *Consilium rationis bellicae*. **Jan Amor Tarnowski** herbu Leliwa (1488-1561) był synem Jana Tarnowskiego i Barbary z Rożnowa. Otrzymywał kolejno godności: kasztelana wojnickiego, hetmana wielkiego koronnego (w l. 1527-1559), wojewody ruskiego, wojewody krakowskiego, kasztelana krakowskiego. Uczestniczył m.in. w bitwach pod Wiśniowcem (1512), Orszą (1514), przez pewien czas przebywał za granicą i odbył pielgrzymkę do Ziemi Świętej. Zwyciężył nad wojskiem mołdawskim pod Obertynem (1531), dowodził podczas wojny moskiewskiej w 1535 r. Po objęciu władzy przez Zygmunta Augusta Tarnowski powoli wycofał się z życia politycznego<sup>508</sup>.

Jan Tarnowski w *Hołdzie pruskim* przedstawiony jest jak przygląda się scenie z założonymi rękoma, z **bulawą** w ręku. Ubrany jest w **zbroję**, na głowie ma hełm. Ukazany jest jako hetman, choć godność tę otrzymał dopiero dwa lata po hołdzie. Do postaci hetmana Tarnowskiego pozował Stanisław Tarnowski, co H. Słoczyński odczytuje jako dowód na to, że „osoby modeli mogły być włączone w system elementów znaczących w obrazie – tak i Józef Szujski w *Hołdzie*”<sup>509</sup>.

Wokół głównych bohaterów dzieła, znanych z imienia, Matejko wprowadził na scenę  **tłum postaci**,<sup>510</sup> rozmieszczonych na pierwszym planie (stojących przed podium, na którym odbywa się hołd) oraz obserwujących scenę z krążanków Sukiennic. Są wśród nich osoby różnego pochodzenia, profesji i stanu – rycerze, szlachcic trzymający na ręku dziecko, młodzi żacy, mieszczki. Ich obecność spowodowana była nie tylko z ciekawością. Publiczny hołd,

<sup>507</sup> Z. Wojtkowiak, *Konstanty Iwanowicz Ostrogski*, w: *PSB*, t. XXIV, s. 486-489.

<sup>508</sup> J. Sperka, *Tarnowski Jan Amor młodszy*, w: *PSB*, t. LII, s. 416-423.

<sup>509</sup> H. Słoczyński, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 114. Podobną uwagę Autor czyni w odniesieniu do postaci szlachcica, który spisuje słowa Wernyhory głoszącego swoją przepowiednię – modelem w tym przypadku był Marian Gorzkowski, piszący komentarze do dzieł Matejki. – Tamże.

<sup>510</sup> Osoby z tłumu, będące obserwatorami i świadkami wydarzenia, są nieznanne z imienia i ich rola jest odmienna od bohaterów pełniących w czasie hołdu określone funkcje i historycznie powiązanych z wydarzeniem. Zostały one jednak przez malarza potraktowane bardzo starannie, co widoczne jest w ich postawie, gestach i mimice (często wyrażającej niezadowolenie), a także w ich ubiorze. Matejko zaznaczył różnice w strojach osób różnych stanów oraz nadał im cechy charakterystyczne dla mody renesansu. Także te ubiory były malowane „z natury” – np. w stroju dziecka trzymanego na rękach przez stojącego przy podium mężczyznę wykorzystany został złoto-srebrny stanik żydowskiej sukni (DJM, nr inw. IX/4195), a w ubiorze obserwatora na pierwszym planie – granatowy kaftan bez rękawów przywieziony z podróży artysty do Konstantynopola w 1872 r. (nr inw. IX/4106). – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 335-336, 338.

któremu towarzyszyły działania takie jak np. ujęte w obrazie rozrzucanie złotych monet, służyły zgromadzeniu jak największej liczby prawnych świadków zdarzenia. Nadto można tu mówić o specjalnym zabiegu artystycznym – wprowadzenie w kompozycję licznej widowni sprawia, że współcześni obserwatorzy dzieła głębiej odczuwają związek z przedstawionymi wydarzeniami.

Według H. Słoczyńskiego wyraz niezadowolenia malujący się na niektórych twarzach odpowiadał temu, co o hołdzie pisał bp Andrzej Krzycki w liście do Pulleona (a o czym wspominał J. Szujski w 1880 r. podczas swoich odczytów „Odrodzenie i reformacja w Polsce”). Tłum wyrażał swoją niechęć spowodowaną tym, że książę Albrecht wystąpił w pełnym uzbrojeniu, a polski król Zygmunt Stary w szatach przypominających ubiór duchownego. Zachowanie widzów doskonale przy tym koresponduje ze sceptyczną postawą Stańczyka. Postawa tłumu mogłaby sugerować negatywną ocenę zdarzenia – zmarnowaną szansę, niewykorzystanie okazji i posiadanej siły. Dwa elementy znaczeniowe mogą jednak kierować interpretację dzieła na inne tory – biały gołąb będący symbolem Ducha Świętego oraz napis na ramie obrazu *Si Deus nobiscum quis contra nos!* (obecnie już usunięty). W połączeniu z szatami królewskimi mogą one wskazywać na sakralność władzy mającej swoje źródło w Bogu<sup>511</sup>.

Wśród obiektów zamieszczonych na obrazie w pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na dokument lenna (**akt inwestytury**) bezpośrednio odnoszący się do przedstawionego w kompozycji wydarzenia – składania hołdu lennego. Trzyma go w ręku bp Piotr Tomicki. Dokument zwinięty w rulon widoczny jest także w rękach Kreutzera, późniejszego kanclerza pruskiego, dyplomaty Albrechta Hohenzollerna. Opieczętowany dokument trzyma w dłoniach również Bartolomeo Berrecci. Być może to odniesienie malarza do największego dzieła włoskiego architekta, kaplicy Zygmuntońskiej – Berrecci zjawił się w 1517 r. w Wilnie u króla Zygmunta I, przedstawiając mu plany kaplicy, budowę rozpoczął w czerwcu 1519 r.

W kategorii sprzętów zwraca uwagę **tron**, na którym zasiada król Zygmunt I. Trony wznoszone podczas hołdów lennych (podobnie jak przy okazji np. sejmów) były to trony prowizoryczne, w odróżnieniu od tronów stałych znajdujących się w zamku królewskim<sup>512</sup>. Fragmenty przedstawionego przez Matejkę tronu przypominają tron biskupi z katedry wawelskiej pochodzący z XVII w. (tron bpa Gembickiego, rysowany wcześniej przez artystę). Obok tronu królewskiego ustawione jest krzesło, na którym stoi królewicz Zygmunt

---

<sup>511</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 41-42, 107-110.

<sup>512</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 154.

August przypatrujący się uroczystości (tu wzorem było krzesło z domu malarza)<sup>513</sup>. Przyborem wykorzystanym do złożenia przysięgi lennej przez księcia Albrechta była **księga Ewangelii**, którą trzyma na kolanach król Zygmunt, a której koniuszkami palców dotyka Albrecht.

Do insygniów królewskich przedstawionych w *Hołdzie pruskim* należy późnogotycka **korona** grobowa pochodząca z poł. XVI w. (DJM, nr inw. IX/3623). Jest to korona „ze złożonego srebra, w formie obręczy wyciętej w osiem niskich lilii, oddzielonych od siebie trzema zębami, z których środkowy ma zwieńczenie w formie gałki. Koronę wypełnia kopulasta czapka z purpurowego złotogłowiu z naszytymi dwoma paskami galonu imitującego metalowe obłęki, na których skrzyżowaniu znajduje się srebrny glob z krzyżem”<sup>514</sup>. Matejko ukazał ją w stroju króla Zygmunta Starego i na głowie młodego królewicza (pojawiała się też w innych dziełach: *Ślub Kazimierza Jagiellończyka z Elżbietą Austriaczką* oraz *Poczet królów polskich* – na głowie Zygmunta Starego). Koronę tę otrzymał artysta od nieznannej osoby w 1874 r. Jest prawdopodobne, że była to korona Zygmunta I, lecz nie ma co do tego pewności. Właściwie to Matejko, malując ją dwukrotnie na głowie Zygmunta Starego, przekonał współczesnych i późniejszych widzów do swojej wizji<sup>515</sup>.

**Korona księżęca** została przedstawiona na głowie księżnej Anny Mazowieckiej. Artysta w tym przypadku nie posłużył się żadną autentyczną koroną, lecz namalował swoją wizję w oparciu o połączone ze sobą dwie żydowskie bindy z XIX w. (DJM, nr inw. IX/4236), stanowiące część nakrycia głowy żydowskich kobiet. Podobnie Matejko postąpił malując inne kompozycje (ślubną koronę Elżbiety Rakuszanek, diadem księżęcy św. Kingi)<sup>516</sup>.

W ręku Hieronima Łaskiego ukazane jest kolejne insygnium – wzniesiony w górę, obnażony **miecz królewski**, który miał zostać wykorzystany do pasowania księcia oddającego hołd. Tu wzorem dla Matejki był miecz znajdujący się w zbrojowni książąt Czartoryskich, w czasach artysty wiązany z osobą Zygmunta I (Z. Żygulski wykazał jednak, że był to XIX-wieczny falsyfikat)<sup>517</sup>. Bliższe epoce było złote **jabłko królewskie** zwieńczone krzyżem, które na obrazie trzyma w dłoniach kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki (pochodziło z XVI/XVII stulecia).

<sup>513</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 152-155, 162-165.

<sup>514</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 346.

<sup>515</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 88-89.

<sup>516</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 170, 344.

<sup>517</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi*, s. 160-161.

**Laska marszałkowska** z ciemnego drewna, ozdobiona na końcu i w dwóch miejscach poniżej złotem i drogimi kamieniami, została przedstawiona w ręku marszałka wielkiego koronnego Piotra Kmity. Odznaką godności marszałków wielkich i nadwornych były laski paradne, wykonane z drzewa hebanowego, wykończone skówkami i ozdobione w połowie długości złotymi plakietami. W zbiorach Czartoryskich znajdowała się taka laska, pochodząca z okresu Zygmunta Augusta<sup>518</sup>. Z kolei odznaką władzy wojskowej hetmanów była **buława**. Buławę taką trzyma w ręku Jan Tarnowski, choć podczas hołdu pruskiego hetmanem wielkim koronnym jeszcze nie był (został nim dopiero w r. 1527).

W *Holdzie pruskim* pojawia się dwukrotnie jeszcze inna odznaka władzy – jest to **berło**. Jedno z nich widoczne jest w dłoni Bartolomeo Berrecciego. Kształtem podobne jest ono do gotyckich berel rektorskich przechowywanych w Krakowie. Berło w ręku Berrecciego miało podkreślać wysoką pozycję artystów w epoce odrodzenia. Odczytywano je zwykle jako symbol panowania w sztuce i doszukiwano się w nim aluzji do berła, jakie prezydent Zyplikiewicz uroczyście wręczył Matejce. H. Słoczyński wskazuje jednak, że berło, którym Berrecci dotyka ramy obrazu, oznacza, że Matejko swoją historiozofię tworzy dzięki natchnieniu mającemu swe źródło w Bogu<sup>519</sup>.

Berło trzyma w dłoni także Bona Sforza, dla której modelką była żona artysty, Teodora. Tu mamy do czynienia z ciekawym zabiegiem artystycznym – berło królowej związane jest z historią z prywatnego życia malarza. Po uroczystym wręczeniu Matejce berła jego małżonka wybuchła gwałtownym gniewem, ponieważ czuła się pominięta. „Wręczenie” jej berła na obrazie miało na celu zadośćuczynienie ambicjom Teodory i poprawę małżeńskiej relacji. Berło beztrząsownie trzymane w ręku Stańczyka, o którym wspomina M. Szypowska jako podobnym do berła wręczonego przez Zyplikiewicza<sup>520</sup>, nie jest jednak berłem, lecz fletem. Wśród obiektów na uwagę zasługuje także **złoty łańcuch** trzymany w rękach przez królewicza Zygmunta Augusta oraz (ten sam) łańcuch zawieszony podwójnie na piersiach Andrzeja Kościeleckiego. Drobniejszym szczegółem jest **pierścień** założony na rękawiczkę króla Zygmunta.

Insignium kościelnym jest **pastorał** widoczny w ręku bpa krakowskiego Piotra Tomickiego. W tym przypadku Matejko wzorował się na pastorałach z 1445 r., który był własnością sufragana Zbigniewa Oleśnickiego – franciszkanina Jerzego. Malarz wprowadził

---

<sup>518</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 235.

<sup>519</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 42.

<sup>520</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 333-335.

nieznaczną zmianę w stosunku do wzoru, wprowadzając dodatkową ozdobę krzywaśni<sup>521</sup>. Do kościelnych insygniów zaliczana jest niekiedy również **infuła** (np. K. Bogacka, *Insygnia biskupie w Polsce*) – na obrazie infułę ma na głowie bp Piotr Tomicki. Wzorem dla niej była XV-wieczna mitra bpa Tomasza Strzemińskiego, kilkakrotnie wykorzystywana przez Matejkę w jego dziełach (opisana powyżej).

Kolejnym ważnym obiektem w *Holdzie* jest **chorągiew z herbem Prus Książęcych** przedstawiającym czarnego orła z koroną na szyi, na którego piersi widoczna jest litera S (*Sigismundus*) – monogram Zygmunta I. Takie wyobrażenie pokazuje lenną zależność Prus od Korony. Bławat chorągwi pruskiej malowany był na podstawie znanych z historii opisów. Ideowe znaczenie ma również **drzewce** wykorzystane w pruskiej chorągwi – wykonane zostało wg projektu Matejki na potrzeby *Grunwaldu* (tam posługuje się nim Zawisza Czarny, jako kopią bojową). Ten zabieg odczytywany bywa jako obrazowa przenośnia - Polska zrezygnowała z użycia siły i z całkowitego zniszczenia sąsiada, który przez wieki stanowił dla niej poważne zagrożenie<sup>522</sup>. Ponadto na stopniach podium, pod gronostajową czapką księcia Albrechta, leży porzucony **herb zakonu krzyżackiego** w czarno-złoty barwach, z czarnym orłem – jako symbol organizmu politycznego, który już przeminął. Z kolei w prawej części obrazu namalowana jest **chorągiew królewska**, biały orzeł na czerwonym tle. Chorągwią tą wymachuje z pietyzmem Andrzej Tęczyński.

Obok czapki i herbu zakonu, na stopniu poniżej, leży porzucona **rękawica** od zbroi książęcej. Jej sens jest symboliczny. Odczytuje się ją jako wyzwanie, które książę Albrecht – zmuszony do chwilowego ustępstwa – rzuca królowi. Jest to prawdopodobnie nawiązanie do anegdoty Stańczyka (zapisanej w *Kronice Bielskiego*) – błazen królewski zadrzył z Zygmunta I, że schwytanego niedźwiedzia wypuścił z klatki<sup>523</sup>. Innym istotnym symbolem, jakim posłużył się Matejko w *Holdzie pruskim*, była wspomniana już **sentencja *qui Deus nobiscum quis contra nos!*** (występująca również w *Wernyhorze*), która pierwotnie zamieszczona została na ramie obrazu. Napis ten w połączeniu z **homagialnym ubiorem króla**, przypominającym strój sakralny, odnosi się do wpływu Bożej Opatrzności w dziejach narodu polskiego<sup>524</sup>.

<sup>521</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hold pruski. Matejko Wawelowi*, s. 168-169.

<sup>522</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 41; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 251.

<sup>523</sup> A. Janczyk, „Między działaniem wyobraźni”, w: *Hold pruski. Matejko Wawelowi*, s. 156-159.

<sup>524</sup> H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 110. Matejko przeciwstawił tutaj – podobnie jak w *Wernyhorze* – dwie siły: moralną (Zygmunt I) i brutalną (Albrecht). H. Słoczyński dostrzega w tym ponadto nawiązanie do ewangelicznych mów św. Pawła o usprawiedliwieniu ułomności osób powołanych przez Boga do realizacji Jego planów. Uważa również, iż Matejko w tym miejscu wyraża przekonanie o duchowej misji Polski oraz nawiązuje do wizji Mickiewicza, łączącej politykę z wiarą. – Zob. Tenże, *Jan Matejko*, s. 24, 42.

Miejszem akcji jest **krakowski rynek**. Matejko przedstawił w tle Sukiennice i wieżę kościoła Mariackiego, a chcąc wzmocnić poczucie więzi współczesnych mu widzów obrazu z przedstawionymi na nim wydarzeniami i bohaterami, zdecydował się wprowadzić dwa anachronizmy, łącząc aktualny widok (restauracja Sukiennic miała miejsce w 1879 r.) z kształtami z przeszłości. Niższa wieża kościoła otrzymała hełm taki, jaki miała w 1592 r., natomiast Sukiennice mają postać taką, jaką na początku drugiej poł. XVI stulecia nadał im włoski architekt Jan Maria Padovano<sup>525</sup>. Miejsce hołdu zostało też powiązane z postacią św. Wojciecha, który głosił naukę ludowi krakowskiemu, a później został męczennikiem jako apostoł Prus<sup>526</sup>.

Matejkowski *Hołd pruski* był wielką apoteozą świetności ówczesnej Polski. Artysta położył akcent na ukazanie potęgi państwa, siły moralnej władcy i najważniejszych dostojników państwowych, wspaniałego rozkwitu kultury i sztuki, silnych materialnych podstaw jego istnienia. Dla odbiorców współczesnych Matejce *Hołd* miał jasne przesłanie – było to w pewnym sensie ostrzeżenie dla pruskiego zaborcy i pokrzepienie dla narodu polskiego. W *Hołdzie* miesza się jednak pierwiastek optymistyczny z pesymistycznym.

Hołd lenny Prus (z odniesieniem do aktualnej dla Matejki sytuacji zaborów), podobnie jak „złoty wiek” i rozkwit Polski mają przekaz pozytywny. Silnie jednak został zaakcentowany motyw straconej szansy, często pojawiający się w twórczości Matejki. Tryumf Zygmunta I i Korony jest pozorny – kompromis z księciem Albrechtem zapewni chwilowy spokój, ale tylko całkowita likwidacja państwa zakonnego i wcielenie jego ziem do Korony dawałoby pewność politycznego sukcesu (podczas malowania *Hołdu* prowadzono ożywione dyskusje na ten temat pod wpływem dzieła Michała Bobrzyńskiego pt. *Dzieje Polski w zarysie*)<sup>527</sup>. Tę interpretację wspomaga nastrój dzieła – na twarzach bohaterów nie widać objawów radości, atmosfera jest podniosła i poważna, w szczególności postawa Stańczyka świadczy o tym, że na temat odbywającej się właśnie uroczystości ma zupełnie odmienne zdanie.

---

<sup>525</sup> H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski*, s. 42.

<sup>526</sup> H. Słoczyński, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 118.

<sup>527</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 41; Tenże, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 101-105. W tym miejscu Autor powraca kolejny raz do roli Bożej Opatrzności w historycznych kompozycjach Matejki, do znaczenia autoportretu Matejki – architekta Berrecciego oraz napisu: *Si Deus nobiscum, quis contra nos!*, który pierwotnie był umieszczony na ramie dzieła. Ten sam napis Berrecci umieścił na portalu dekorującym bramę wjazdową na Wawel. Autor traktuje go „jako autorski komentarz, swoiste uzupełnienie treści kompozycji, przekraczające przy tym granice malarstwa”. – Tamże. Taka interpretacja zwraca odbiorców dzieła w stronę bardziej optymistyczną i mesjanistyczną – ponad historycznymi, politycznymi i prawnymi uwarunkowaniami istnieje Opatrzność, która czuwa nad losami wybranego narodu.

Istnieje jeszcze jeden aspekt, którego nie można pominąć. *Hołd pruski* został przez Matejkę potraktowany jako dar dla narodu, z przeznaczeniem, aby w przyszłości umieścić go na zamku królewskim na Wawelu. Dość przypomnieć, że na zamku stacjonowały wówczas wojska austriackie. Podkreślić również należy propagandową siłę obrazu, którą dostrzegał wróg podczas II wojny światowej – dzieła Matejki, przede wszystkim takie jak *Grunwald* czy *Hołd*, prowokowały do poszukiwań i prześladowań, a w Polakach wyzwały gotowość do oddania własnego życia za uratowanie obrazu dla przyszłych pokoleń<sup>528</sup>.

Wszelkie zabiegi artystyczne zastosowane w *Hołdzie pruskim* zmierzały do zaakcentowania moralnej i duchowej siły Zygmunta Starego i Korony (której źródłem jest Boża Opatrzność), a zarazem do przeciwstawienia jej brutalnej, zbrojnej siły księcia Albrechta i państwa pruskiego – wierzących w moc oręża i armii. Odpowiedni dobór postaci i obiektów pozwolił artyście ukazać prawość i sprawiedliwość polskiego króla, potraktowanego tu jako Boży pomazaniec, wyrzekający się stosowania przemocy. Motyw utraconej szansy i zasygnalizowanie konsekwencji politycznego błędu traci na znaczeniu w obliczu tego nadrzędnego przesłania – nad Polską, która realizuje swoją misję w historii, czuwa Opatrzność. To dawało nadzieję narodowi pogrążonemu w niewoli.

Dokonując interpretacji *Hołdu pruskiego*, ostatniego dzieła Matejki dotyczącego epoki Odrodzenia, nie sposób nie odnieść się do poglądów przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej. Dodatkową wskazówkę w tym względzie stanowi fakt, że J. Szujskiego uczynił Matejko jednym ze swoich modeli – jego rysy ma Piotr Opaliński. Zarówno J. Szujski, jak i M. Bobrzyński hołd pruski oceniali krytycznie. W obrazie Matejki ściera się zatem jego zachwyty nad pięknem i siłą „złotego wieku” z krytyką politycznych posunięć. Z historiozofii malarza wynikało zatem wprowadzenie na scenę bohaterów, którzy w czasie hołdu nie byli obecni bądź już nie żyli, jak również przypisanie kilku osobom godności i funkcji, których w tym okresie nie pełniły. Z tego powodu zaznaczone są różnice w przedstawieniu zwolenników i przeciwników aktu (np. bpa Tomickiego i abpa Łaskiego)<sup>529</sup>. Postawa, gesty i mimika bohaterów (np. Stańczyk), obiekty (np. rozmieszczenie insygniów królewskich) oraz inne środki artystyczne (np. biały gołąb, napis na ramie) zostały wykorzystane dla przekazania bogatej w treść matejkowskiej wizji historiozoficznej.

Rozwijając wątek przekonań J. Szujskiego na temat hołdu pruskiego i szerzej „złotego wieku”, należałoby wspomnieć, iż konsekwencje traktatu krakowskiego zostały przez niego ocenione krytycznie. Szujski wspominał nadto o wyjątkowej roli Polski, która postępuje wg

<sup>528</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 338, 346-347.

<sup>529</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 23, 29; K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 209.

zasad etyki chrześcijańskiej i jako taka, miałyby stać się moralnym przywódcą świata chrześcijańskiego. Wspomnieć trzeba, że podczas pracy nad *Hołdem* wydana została *Historia Polski* Szujskiego oraz jego prelekcje *Odrodzenie i reformacja w Polsce*. Rządy ostatnich Jagiellonów ocenione zostały wówczas jako czas kryzysu, negatywnych zmian ustrojowych, odstępstwa (w traktacie krakowskim) od zasad chrześcijańskiej moralności. Pisma Szujskiego z różnych okresów wykazują odmienne spojrzenie na hołd i rządy Jagiellonów, co dodatkowo wzmacnia przekaz Matejki o trudnościach w jednoznacznej ocenie tych wydarzeń i całej epoki<sup>530</sup>.

Przyglądając się interpretacjom obrazu dokonywanym przez odbiorców współczesnych Matejce i przez kolejne pokolenia można dostrzec nawiązanie do *Dziejów Polski w zarysie* M. Bobrzyńskiego – sam autor tego dzieła sygnalizował, że Matejko, malując Stańczyka, potwierdził jego tezę o pozornym zwycięstwie strony polskiej. Wyraźne jest również nawiązanie do dramatu *Kopernik* autorstwa J. Szujskiego (który przybrał postać monologu królewskiego błazna). W tym kontekście obecność w obrazie księżnej Anny Mazowieckiej i jej potomstwa należy odczytać jako analogię – Prusy Zakonne powinny być zostać wcielone do Korony, tak jak Mazowsze. Z kolei ukazanie królewicza Zygmunta Augusta w koronie, uczestniczącego w uroczystości, ma wskazywać na jego późniejsze zaniedbania polityczne i bezpowrotną utratę okazji do wcielenia Prus<sup>531</sup>.

**26) *Bolesław Chrobry ze Światopelkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, 1884, deska, 159 x 109 cm**

**– *Szkic do Bolesława*, szkic do powyższego obrazu, 1884, deska, 24,5 x 34 cm**

W 1884 r. powstał obraz pt. *Bolesław Chrobry ze Światopelkiem [Świętopelkiem] przy Złotej Bramie w Kijowie*. Namalowany jest olejem na desce wymiarach 159 x 109 cm. Inne tytuły dzieła spotykane w literaturze są następujące: *Bolesław Chrobry*; *Bolesław Chrobry w Złotej Bramie*; *Złota Brama*; *Bolesław Chrobry z zięciem swoim kniazem Światopelkiem pod Złotą Bramą w Kijowie*; *Bolesław Chrobry w Złotej Bramie w Kijowie*; *Chrobry wjeżdżający do Kijowa*; *Bolesław Chrobry uderzający w Złotą Bramę w Kijowie*;

<sup>530</sup> H. Słoczyński, *Hołd pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 114-119.

<sup>531</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 41.

*Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*. Kompozycja przedstawia uroczysty wjazd Bolesława Chrobrego i Świętopelka do Kijowa w roku 1018<sup>532</sup>.

W 1018 r. Bolesław Chrobry zawarł pokój w Budziszynie z cesarzem Henrykiem II, kończąc polsko-niemiecką wojnę. Dzięki temu zyskał możliwość uderzenia na księcia kijowskiego, Jarosława Mądrego. Korzystając z pomocy wojsk cesarskich i oddziału przysłanego przez Stefana węgierskiego, Chrobry odniósł swoje wielkie zwycięstwo – pokonał Jarosława, zdobył Kijów, zajął Grody Czerwieńskie, a Predysławę, siostrę Jarosława, uczynił swoją nałożnicą (wcześniej bezskutecznie starał się o uzyskanie jej ręki). Nadto Bolesław osadził swojego zięcia Świętopelka na tronie kijowskim.

Prawdopodobnie wyprawa Bolesława Chrobrego na Kijów miała istotne znaczenie dla budżetu młodego państwa i to stało się głównym źródłem motywacji księcia i celem wojennych działań – zamożne miasto stanowiło doskonałe miejsce dla zdobycia łupów, a wojowie Bolesława słynęli z grabieży. Konsekwencje zwycięstwa Chrobrego nie były jednak trwałe – po ustąpieniu wojsk polskich Świętopelk został wkrótce pokonany przez Jarosława, a w 1031 r. Grody Czerwieńskie powróciły do Rusi.

Bolesław Chrobry przedstawiony jest na obrazie jak wjeżdża konno do miasta, a w wyciągniętej ręce trzyma miecz, którym uderza w Złotą Bramę. Matejko nawiązał w ten sposób do znanej z polskich kronik legendy o królewskim Szczerbcu – mieczu Chrobrego, który miał wyszczerbić się podczas uderzenia nim o kijowską Złotą Bramę (która w 1018 r. jeszcze nie istniała, powstała bowiem w 1037 r., lecz stanowiła wspólny symbol nowego grodu wzniesionego przez Jarosława w Kijowie i nierozłącznie kojarzyła się z tym księciem). Malarz przedstawił wjazd Chrobrego do Kijowa zgodnie z przekazem kroniki Galla Anonima, mówiącym o tym, że do Kijowa król polski wkroczył bez oporu. Dzieło pełne blasku i żywych kolorów, rozświetlone promieniami słońca, podkreśla majestat, radosny nastrój i spektakularne zwycięstwo polskiego władcy.

*Bolesław Chrobry ze Świętopelkiem* powstał na zamówienie pod koniec 1884 r., namalowany jako dzieło o charakterze dekoracyjnym, przedstawiające widowiskową chwilę. Inspiracją i źródłem wiedzy o tym wydarzeniu była dla Matejki kronika Galla Anonima, dzieła współczesnych mu historyków oraz obrazy innych twórców (temat wjazdu Chrobrego przez Złotą Bramę był chętnie podejmowany przez wielu malarzy). Z jesieni 1884 r. pochodził pierwszy szkic pt. *Szkic do Bolesława*; znany też jako *Szkic Bolesława Chrobrego pod Kijowem* bądź *Bolesław Chrobry przy Złotej Bramie w Kijowie*. Szkic namalowany został

---

<sup>532</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 239.

w Krzesławicach na desce o wymiarach 24,5 x 34 cm i podarowany Bogdanowi Gorzkowskiemu, który pozował artyście do *Dziewicy Orleańskiej*<sup>533</sup>.

Obraz zamówił książę Heliodor Czetwertyński z Krakowa. Jego córka Oktawia została na nim uwieczniona – pozowała do postaci księżniczki ruskiej Predysławy. Była to dla Matejki pierwsza okazja – jeszcze przed malowaniem *Dziejów cywilizacji w Polsce* – do przedstawienia zdarzenia z początków istnienia państwa polskiego. *Bolesław Chrobry ze Świętopełkiem* został namalowany w tradycyjnym stylu, jako wjazd przez kijowską Złotą Bramę, wielokrotnie przedstawiany w malarstwie i pracach graficznych<sup>534</sup>.

Dzieło zamówił i zakupił książę Heliodor Czetwertyński. W roku 1929 obraz był w posiadaniu jego wnuka Jana Mazarakięgo na Podolu, a w 1939 r. w Krakowie rękach książąt Czetwertyńskich<sup>535</sup>. Przez wiele lat obraz uważany był za zaginiony bądź zniszczony w czasie wojny, wpisano go nawet do *Katalogu strat wojennych*. W 2004 r. okazało się jednak, że kompozycja pozostaje nadal własnością prywatnej osoby, a właściciel zdecydował się udostępnić dzieło publiczności podczas obchodów stulecia DJM w Krakowie (obraz można było podziwiać w Sukiennicach w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku).

Głównym motywem obrazu jest wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa, jako zwycięskiego władcy, który pokonał księcia ruskiego Jarosława i doprowadził do objęcia tronu kijowskiego przez swojego zięcia Świętopełka. Wyeksponowani zostali biskup Atanazy oraz bojarzy ruscy składający przybyłemu władcy hołd i dary. Postać Predysławy nawiązuje do bezskutecznych starań Chrobrego o otrzymanie jej za małżonkę oraz informacji zawartej w kronice Galla Anonima, że stała się nałożnicą księcia. Nadto Bolesław Chrobry przedstawiony jest z mieczem w ręku, legendarnym Szczerbcem – scena upamiętniona przez Matejkę stała się dla niego okazją do przypomnienia o insygnium koronacyjnym przechowywanym na Wawelu. Wprawdzie nie było ono oryginalnym mieczem Chrobrego, ale stanowiło przedmiot dumy i przywodziło na myśl czasy dawnej świetności Królestwa Polskiego.

W centrum kompozycji przedstawiony jest konno Bolesław Chrobry, z mieczem wzniesionym w stronę bramy, a na prawo od niego – książę Świętopełk (Światopełk). Za Chrobrym jedzie jego córka, żona Świętopełka, a za nią, w głębi obrazu, widać głowę biskupa Reinberna. Pomiędzy głównymi bohaterami namalowani są wojowie Chrobrego tworzący jego orszak. Po prawej stronie dzieła, na pierwszym planie, ukazana jest grupa bojarów i

---

<sup>533</sup> Tamże, nr kat. 239-240.

<sup>534</sup> B. Ciciora, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, w: A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, s. 56-61.

<sup>535</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 239.

diaków na czele z biskupem Atanazym, a tworzące ją osoby klęczą przed zbliżającym się księciem polskim bądź pochylają się w uniżonym pokłonie. Po lewej stronie namalowana jest księżniczka Predysława w lektyce i dwie towarzyszące jej kobiety. Wokół kobiet i na blankach murów znajduje się kilku mężczyzn, wśród nich są żołnierze i strażnicy miasta.

Głównym bohaterem obrazu jest **Bolesław Chrobry** (967-1025), syn Mieszka I i Dobrawy, pierwszy król Polski. Po śmierci Mieszka I objął jego państwo. W 1000 r. podczas zjazdu gnieźnieńskiego Chrobry został przez cesarza Ottona III zwolniony z płacenia trybutu dla niemieckich królów. W l. 1002-1018 prowadził kolejne wojny z cesarzem Henrykiem II zakończone pokojem budziszyńskim, a w 1018 r. pokonał Jarosława, księcia Rusi. Za jego panowania powstawały wielkie budowle (kościół, grody), co w połączeniu z koniecznością utrzymania stałej drużyny wojów i rozbudowy aparatu państwowego generowało duże koszty, a to wymagało większych obciążeń gospodarczych poddanych i wywoływało napięcia społeczne. Zwieńczeniem działalności politycznej Bolesława Chrobrego była jego koronacja w 1025 r.

Na obrazie Matejki Bolesław Chrobry przedstawiony jest jako zwycięski władca, który konno wjeżdża przez Złotą Bramę w Kijowie i przyjmuje hołd i dary od mieszkańców miasta. Ubrany jest w **zbroję**, ze złotym medalionem na piersi, a na ramionach ma brązowy futrzany **plaszcz**, rycerskim zwyczajem zapięty na prawym ramieniu, co dawało swobodę we władaniu bronią. W prawej ręce książę Bolesław dzierży miecz, którym zamierza się do uderzenia w Złotą Bramę – stąd wzięła się późniejsza legenda o Szczerbcu. Chrobry na głowie ma **koronę**, do której przypięte są dwa skrzydła.

Na prawo od Chrobrego, w czerwonych szatach, przedstawiony jest jadący konno książę **Świętopełk** (Światopełk zw. Przeklętym; ok. 979-1019), syn Włodzimierza Wielkiego i Greczynki nieznaney z imienia; zięć Bolesława Chrobrego. W l. 988-1015 był księciem turowskim, w l. 1015-1019 – wielkim księciem kijowskim. Po śmierci ojca przejął władzę w Kijowie, zginęło wówczas trzech jego braci. W 1016 r. Świętopełk został pokonany przez swojego brata Jarosława Mądrego. W 1018 r. władzę w Kijowie, lecz na krótko, przywrócił mu Bolesław Chrobry.

Świętopełk ubrany jest w czerwone szaty i mitrę, które mają podkreślać jego książęcą godność. Wzorem dla jego stroju był **czechman** z końca XVIII w. (DJM, nr inw. IX/4265) – wierzchni męski ubiór wschodni w kolorze karmazynowym, uszyty z jedwabnego atłasu, z wykładanym kołnierzem, ze zwężającymi się rękawami i wykończony złotą nicią. Natomiast nakrycie głowy księcia Świętopełka malowane było na podstawie **mitry książęcej** uszytej ok. 1872 r. wg wzoru znalezionego w *Starożytnościach państwa rosyjskiego* (czerwona mitra z

wysoką główką, ozdobiona złotym haftem, obszyta na dole białym futrem; w zbiorach DJM, IX/4234). Matejko wykorzystał ją wielokrotnie, np. w *Batorym* (na głowie władcy Cypriana) czy w *Grunwaldzie* (w ubiorze Witolda)<sup>536</sup>.

Za Bolesławem Chrobrym podąża konno jego córka pochodząca z małżeństwa z trzecią żoną Emnildą, nieznana z imienia. Była ona **żoną Świętopełka**. Ubrana jest w ciemnozieloną suknię haftowaną złotem, na głowie ma **książęcą mitrę**, podkreślającą jej godność jako córki polskiego władcy i małżonki Świętopełka, który obejmie władzę w Rusi. W głębi kompozycji, za córką Chrobrego, widoczna jest głowa biskupa Reinberna, w **mitrze biskupiej** (resztę postaci zasłaniają ww. bohaterowie).

**Biskup Reinbern** (ok.960/970-1015) pochodził z Turyngii i był pierwszym biskupem diecezji w Kołobrzegu, a zakres jego jurysdykcji obejmował całe Pomorze. Jego działalność chrystianizacyjna (niszczenie miejsc i przedmiotów kultu pogańskiego oraz szerzenie wiary chrześcijańskiej) nie trwała jednak długo. Od ok. 1008 r. bp Reinbern przebywał w Kijowie wraz z Świętopełkiem i jego małżonką, córką Chrobrego. Włodzimierz kijowski, podejrzewając Świętopełka o spisek, zdecydował się uwięzić księcia z żoną oraz bpa Reinberna, który zmarł w więzieniu ok. 1015 r. (zatem podczas wyprawy Chrobrego na Ruś w 1018 r. już nie żył, został jednak umieszczony na obrazie przy córce Bolesława jako towarzysz jej wyjazdu na Ruś, a prawdopodobnie także spowiednik księżniczki).

Po prawej stronie obrazu namalowana jest delegacja mieszkańców miasta – na czele grupy bojarów i diaków (mężczyzn posługujących w cerkwi) klęczy **biskup Atanazy**, trzymając w dłoniach złotą tacę z darami dla króla Chrobrego. Biskup ubrany jest w niebieską **kapę** i złotą **mitrę**. Mężczyzna w prawym dolnym rogu kompozycji, pochylony w niskim ukłonie, ubrany jest w szatę z purpurowego aksamitu – wzorem dla niej była tzw. jopula Witolda, czyli długi kaftan z rozcinanymi rękawami, zapinany na guzy, uszyty ok. 1875 r. na podstawie ubioru dworskiego Władysława Jagiełły przerysowanego przez Matejkę z jego nagrobnej tumbi<sup>537</sup>.

Na pierwszym planie po lewej stronie przedstawiona jest grupa kobiet i otaczający ją mężczyźni – słudzy i żołnierze. W czerwonej lektyce zasiada młoda i przerażona księżniczka **Predysława**, córka Włodzimierza kijowskiego, siostra Jarosława i Świętopełka. Chrobry bezskutecznie starał się o jej rękę u kniazia Jarosława, a po zdobyciu Kijowa w 1018 r. Predysława stała się jego nałożnicą. Ubrana jest w złotą suknię, na głowie ma diadem

<sup>536</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 306, 327.

<sup>537</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 302.

wysadzany klejnotami. Lektyka *vinaigrette*, w której zasiada Predysława, wzorowana była na lektykach z początku XVIII stulecia<sup>538</sup>.

Natomiast malując strój dwórki towarzyszącej księżniczce Predysławie Matejko wykorzystał **mitrę książęcą** ze swoich zbiorów (DJM, nr inw. IX/4233) – uszytą z liliowego atłasu, który uformowany jest w dwie bufy, a pośrodku przesyty szeroko złotą nicią; z czarnym wełnianym otokiem, ozdobiony koronką (malarz zmienił w obrazie kolory mitry)<sup>539</sup>. Ponadto pomiędzy głównymi bohaterami obrazu rozmieszczone są postaci drugorzędne – są to wojowie tworzący drużynę Chrobrego, żołnierze i strażnicy tworzący załogę Kijowa, słudzy Predysławy czy ciekawscy mieszkańcy miasta obserwujący wjazd polskiego władcy z blanków muru.



Il. 44 Mitra, XIX wiek, 12 x 26 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4233, fot. Karol Kowalik

Bolesław Chrobry ma na głowie **koronę**, a jego córka oraz książę Świętopełk noszą **mitry** oznaczające ich władzę i godność, natomiast biskupi mają **mitry** (infuły) odpowiednie dla ich wyznań. Natomiast w ręku Chrobrego namalowany został miecz, który miał wyszczerbić się na Złotej Bramie – legendarny **Szczerbiec**. Miecz zwany Szczerbcem traktowany był jako dar z nieba, a kolejni monarchowie polscy mieli go zabierać ze sobą na wojnę jako gwarancję tryumfu nad wrogiem (*Kronika Wielkopolska*). Szczerbiec stał się polskim mieczem koronacyjnym (i dzielił losy innych insygniów królewskich)<sup>540</sup>. Być może przekaz Galla Anonima o wyszczerbieniu miecza przez Chrobrego na kijowskiej Złotej Bramie zawiera w sobie ziarno prawdy – jak zauważył J. Lileyko: „w obyczaju rycerskim, uderzenie mieczem o bramę zdobytego miasta oznaczało wzięcie go w posiadanie”<sup>541</sup>.

W swoją malarską opowieść o wjeździe Chrobrego do Kijowa Matejko wplótł subtelnie jeszcze kilka elementów. Nawet na końskiej uprzęży wierzchowca, którego dosiada

<sup>538</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 239.

<sup>539</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 303-307.

<sup>540</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 16-18.

<sup>541</sup> Tamże, s. 16.

król Bolesław, umieszczony został polski **orzeł**. Wojownik z orszaku Chrobrego trzyma w dłoni czerwoną **chorągiew** z białym orłem. Diakowie towarzyszący biskupowi Atanazemu trzymają w dłoniach dwa symbole wiary – **ikonę** (przedstawiającą Maryję ze wzniesionymi rękoma i medalionem, w którym umieszczony jest wizerunek Zbawiciela – ten typ ikony to tzw. „Znak” bądź ikona Wcielenia) oraz **krzyż**<sup>542</sup>. Symboliczne znaczenie ma gest Atanazego składającego zwycięskiemu władcy **hołd** i przynoszącego **złotą tacę z darami** oraz, opisany już wyżej, gest Chrobrego **uderzającego mieczem w bramę** do miasta.

Miejszem akcji obrazu jest wejście do **Kijowa** przez **Złotą Bramę** – wprawdzie ta konkretna brama powstała później niż miał miejsce pamiętny wjazd króla Bolesława Chrobrego, jednak Matejko malując swoją kompozycję wzorował się na opisie Galla Anonima. Niewątpliwie jednak Kijów miał już w owym czasie wzniesione bramy do miasta, gest Chrobrego jest więc bardzo prawdopodobny. W głębi kompozycji, za orszakiem króla Bolesława wkraczającego do miasta, widoczny jest fragment zabudowań cerkwi (pierwsza kamienna cerkiew w Kijowie powstała w X wieku).

Namalowany na zamówienie obraz *Chrobry ze Światopełkiem* w zamyśle artysty miał nie tylko przypomnieć wydarzenie z zamierzonej przeszłości państwa polskiego. Zwycięstwo Chrobrego w wojnie z ruskim księciem przywracało nadzieję Polakom pod zaborami – składały się nań: podniosła atmosfera dzieła, hołd składany przez bojarów i diaków, wspomnienie Szczerbca czy upokorzenie ruskiego księcia Jarosława (którego siostra Predysława została nałożnicą Chrobrego<sup>543</sup>). Warto zwrócić uwagę na zabieg typowy dla malarza – wprowadzenie na scenę bpa Reinberna, który w chwili wjazdu Chrobrego do Kijowa już nie żył.

## **27) Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu, 1886, płótno, 105 x 126 cm**

– ***Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w Poznaniu, szkic do powyższego obrazu, 1886, tektura, 23,8 x 17,8 cm***

Obraz *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu* – w opozycji do wielkoformatowych historycznych płócien – nie był malowany na podstawie własnej inicjatywy i pomysłu Matejki, lecz należy do dzieł malowanych na zamówienie. Pochodzi z

---

<sup>542</sup> Wzorem dla malarza był krzyż utworzony ze złotych koron książęcych, pochodzących z 2. ćwierci XIII wieku – diademy na tzw. krzyżu Kazimierza Jagiellończyka. – Tamże, s. 19-21.

<sup>543</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 40.

1886 roku, wykonany został techniką olejną na płótnie o wymiarach 105 x 126 cm. W literaturze napotkać można tytuły: *Poświęcenie Akademii Lubrańskich w Poznaniu*; *Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w Poznaniu*; *Założenie Akademii Lubrańskiej w Poznaniu*<sup>544</sup>. Znajduje się on w Muzeum Narodowym w Poznaniu, aczkolwiek jest własnością Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (nr inw. MNP Mp 57). Tematem dzieła jest podniosłe wydarzenie z 1519 roku – moment utworzenia Akademii Lubrańskiego poprzez wręczenie przez biskupa dokumentu erekcyjnego.



Il. 45 Jan Matejko, *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu*, 1886, w zbiorach PTPN, nr inw. MNP Mp 57, fot. Pracownia Fotografii

Szkoła ta ufundowana została przez biskupa Jana Lubrańskiego (1456-1520). Jan Lubrański jako wykształcony humanista i prawnik zdecydował się założyć nowoczesną szkołę na akademickim poziomie nauczania i kształcąca wychowanków w duchu renesansowego humanizmu. Jego marzeniem było zapewnienie polskiej młodzieży możliwości zdobywania wiedzy w kraju, a kandydatom na kapłanów – lepszego przygotowania. W roku 1518 biskup uzyskał od Zygmunta Starego przywilej na wykup określonych dóbr koronnych (dochody z nich wykorzystywane miały być na utrzymanie akademii). Budynek szkoły wzniesiony został w latach 1518-1530 na Ostrowie Tumskim, składał się z czterech skrzydeł i wewnętrznego dziedzińca<sup>545</sup>.

<sup>544</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 258.

<sup>545</sup> E. Kleczewska-Witt, S. Korczak, A. Wajroch, *Wiedza i sztuka*, s. 13, 143-145.

Śmierć Lubrańskiego w rok po utworzeniu akademii spowodowała, że nie zdążył zrealizować swojej misji, ideę jednak przejęli następcy (wśród nich Piotr Tomicki, Jan Latański). Akademia Lubrańskiego była kościelną instytucją, nad którą zarząd sprawowała kapituła katedralna. Początkowo nazywana była po prostu kolegium bądź akademią, a od XVII w. funkcjonowała jako *Collegium Lubranscianum* bądź *Academia Posnaniensis*. Istniało w niej pięć katedr (retoryki i dialektyki, gramatyki, teologii, matematyki i astronomii, poezji), nie miała jednak statusu uniwersytetu. W gronie wykładowców znaleźli się Tomasz Bederman i Jan ze Stobnicy. Przez pierwsze lata (1519-1535) szkoła przeżywała rozkwit, m.in. dzięki Krzysztofowi Hegendorferowi sprowadzonemu z Lipska. Wyjechał on jednak z Poznania wskutek konfliktu z rektorem Grzegorzem z Szamotuł, scholastykiem. Sytuacja poprawiła się w latach 1562-1571 dzięki biskupowi Andrzejowi Czarnkowskiemu. Ponowny kryzys uczelni związany był z utworzeniem kolegium jezuickiego, nad którym pieczę sprawował Jakub Wujek. Od roku 1619 Akademia Lubrańskiego pozostawała w zależności od Akademii Krakowskiej jako jej filia (założenie uczelni w Krakowie było przedmiotem innego szkicu i obrazu Matejki – *Założenie szkoły głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane*). Kasata zakonu jezuitów w 1773 r., a następnie reformy Komisji Edukacji Narodowej sprawiły, że uczelnia założona przez Lubrańskiego została zlikwidowana (1780), a jej majątek umieszczono w budynku po kolegium jezuickim, gdzie krótką chwilę działała szkoła wydziałowa (podległa krakowskiej Szkole Głównej). W gmachu pozostałym po Akademii Lubrańskiego mieściło się seminarium duchowne i biblioteka kapitulna, a obecnie znajduje się tam Muzeum Archidiecezjalne. Wśród jej słynnych absolwentów wymienić można Józefa Strusia, Wacława z Szamotuł czy Klemensa Janickiego<sup>546</sup>.

Obraz przedstawiający wręczenie dokumentu erygującego Akademię Lubrańskiego malowany był przez dwa miesiące – według przekazu Gorzkowskiego od 3 października do 4 grudnia 1886 r. Sekretarz przypisywał też malarzowi niechęć do wykonania tego dzieła, zgodnie z jego wspomnieniami Matejko narzekał, że treść „niewdzięczna”, „sucha”<sup>547</sup>. Praca nad dziełem objęła studia ołówkowe postaci i szkic olejny. Wśród rysunków wyróżnia się szkic postaci ukazujący mężczyznę z prawego profilu, w pozie jak na ostatecznej wersji obrazu (stojący na lewo od biskupa Lubrańskiego, lewa noga wsparta na stopniu, dłoń oparta o rękojeść miecza, ubiór w postaci obcisłych pończoch i wierzchniego zielonego okrycia)<sup>548</sup>. Szkic olejny (noszący różne tytuły: *Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w*

<sup>546</sup> Tamże, s. 14-19; B. Zgodzińska, *Rysunki Jana Matejki*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 21-22.

<sup>547</sup> M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od 1861 r.*, s. 313, 316.

<sup>548</sup> B. Zgodzińska, *Rysunki Jana Matejki*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 19-20.

*Poznaniu; Biskup Lubrański funduje Akademię Poznańską; Biskup Lubrański zakłada Akademię w Poznaniu; Biskup Lubrański zakłada seminarium w Poznaniu*) z 1886 r., namalowany został na tekturze o wymiarach 23,8 x 17,8 cm. Znajduje się on w MNW (nr inw. MP 1249), został zakupiony od Bogdana Gorzkowskiego w 1939 r. Szkic ten wykonany był w pionowym formacie, przedstawia głównych bohaterów – Jana Lubrańskiego i Jana ze Stobnicy. W ostatecznej wersji obrazu Matejko zmienił jednak układ kompozycyjny<sup>549</sup>.



Il. 46 Jan Matejko, *Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w Poznaniu*, szkic, 1886, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1249, fot. Krzysztof Wilczyński

Geneza płótna sięga planów Wielkopolan, aby uczcić 25-lecie kapłaństwa księdza Edwarda Likowskiego. Dotychczas Jan Matejko znany był tam jedynie z reprodukcji swych dzieł. Zamówiony u krakowskiego mistrza obraz miał być prezentem dla zasłużonego prałata Likowskiego, a jednocześnie w sytuacji zaborów przypominać o polskiej tożsamości narodowej i doniosłym wydarzeniu z przeszłości Wielkopolski. Osoby wchodzące w skład komitetu przygotowującego obchody jubileuszu (m.in. ks. Antoni Kantecki) zapewniły malarzowi wskazówki dotyczące tematu płótna oraz zapewne dostarczyły także fotografie postaci, które miały zostać na nim uwiecznione<sup>550</sup>.

Obraz został przyjęty przez Wielkopolan z entuzjazmem, o jego nadejściu do Poznania doniosła od razu prasa. E. Likowski określił go mianem „królewskiego daru”. Wkrótce rozpowszechniły się fotografie dzieła. Jego pozytywną ocenę wzmacniało poczucie dumy z przedstawienia przez uznanego malarza ważnego wydarzenia z dziejów Wielkopolski. *Założenie Akademii Lubrańskiego* zostało wręczone jubilatowi 24 grudnia 1886 r. podczas ceremonii, w której wzięli udział przedstawiciele duchowieństwa i PTPN. Po śmierci arcybiskupa Likowskiego płótno przeszło na własność PTPN, zgodnie z wolą zmarłego.

<sup>549</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 259.

<sup>550</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 49-56; B. Zgodzińska, *Rysunki Jana Matejki*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 21-22.

Podczas wojny w 1943 r. został wykradzony ze składnicy muzealiów. Udało się go odzyskać w 1948 r., przez pewien czas wystawiony był w Muzeum Historii Miasta Poznania mieszczącym się w ratuszu. Pozostaje własnością PTPN, wystawiony jest w gmachu głównym Muzeum Narodowego<sup>551</sup>.

Analizy ikonograficznoprawnej obrazu Matejki *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu* dokonał A. Gulczyński<sup>552</sup>. Za Eugeniuszem Iwanoyko przyjął, że krakowski malarz nawiązał do fresku Melozza da Forli z 1477 r. mieszczącego się w Muzeach Watykańskich, na którym ukazane zostało powołanie Bartolomeo Platiny przez papieża Sykstusa IV na prefekta biblioteki. Mistrz wykorzystał też rozwiązania przyjęte w *Holdzie pruskim* w aspekcie kompozycji oraz zewnętrznego wyglądu biskupa (Tomicki a Lubrański). Wzorem mógł też być drzeworyt ze Statutu Łaskiego (1506)<sup>553</sup>.

Przedstawiona przez Matejkę scena koncentruje się na akcie fundacji uczelni, a dokładniej na chwili wręczenia przez biskupa Lubrańskiego dokumentu fundacyjnego. Centralną postacią kompozycji jest właśnie biskup zasiadający na fotelu, wyróżniający się na tle pozostałych postaci złocistym ubiorem oraz atrybutami kościelnej władzy, sygnalizującymi jego pozycję. Wokół niego zgromadziło się około dwudziestu osób towarzyszących dokonywanej czynności.

Identyfikacja bohaterów *Założenia Akademii Lubrańskiego* najwyraźniej dostarczała badaczom pewnych trudności, sądząc po odmiennych poglądach co do wizerunków poszczególnych postaci. A. Gulczyński za najbardziej wiarygodne źródło informacji uznał przekaz z redagowanego przed ks. Kanteckiego „Kuriera Poznańskiego”, dokonując jednocześnie porównania interpretacji Eugeniusza Iwanoyko, Doroty Suchockiej, Barbary Kuczała i Krystyny Sroczyńskiej oraz opisu z przewodnika wydanego dla galerii obrazów PTPN (*Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk*, 1919)<sup>554</sup>.

W centrum kompozycji widnieje postać biskupa **Jana Lubrańskiego** (1456-1520) herbu Godziemba, humanisty epoki renesansu, dyplomaty, mecenasa i notariusza królewskiego, fundatora licznych kościołów. Był biskupem płockim (od 1497) i poznańskim (od 1499). W pamięci Poznania zapisał się m.in. zainicjowaniem przebudowy kościoła katedralnego<sup>555</sup>. Matejko wyeksponował w swoim obrazie przede wszystkim jego rolę jako

<sup>551</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 56-57, 67-68.

<sup>552</sup> Zob. Tamże, s. 47-72; Tenże, *A legal-iconographic analysis*, s. 389-430.

<sup>553</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 57-58; Tenże, *A legal-iconographic analysis*, s. 407.

<sup>554</sup> Tenże, *Z Janem Matejką*, s. 59-62.

<sup>555</sup> E. Homa-Rożek, *Krótki powtórka*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 16.

założyciela akademii, jednak życie biskupa obfitowało w szeroką działalność. Jan Lubrański był synem Ruperta (Lamberta) pochodzącego z Lubrańca i Barbary Boleścicówny herbu Jastrzębiec. Kształcił się kolejno w Krakowie (1478 – magister sztuk wyzwolonych), Bolonii i Rzymie, skąd powrócił w 1485 r., uzyskawszy tytuł doktora prawa (dekretów). Rozwijał się pod opieką swojego stryja Grzegorza, który był podkanclerzem koronnym. Dostawał kolejne beneficja kościelne, czyli prawo dożywotniego czerpania dochodów w kanoniach (gnieźnieńskiej, krakowskiej, poznańskiej i wrocławskiej). Od roku 1489 Jan Lubrański pracował w kancelarii królewskiej (na rzecz Kazimierza Jagiellończyka, Jana Olbrachta, Aleksandra, Zygmunta Starego), odbył też wiele podróży dyplomatycznych. Otrzymanie godności biskupa płockiego, a następnie poznańskiego zaowocowało dalszą aktywnością duszpasterską i humanistyczną<sup>556</sup>.

Jako zaufany doradca królewski Jan Lubrański uczestniczył w licznych misjach poselskich i podejmowaniu ważnych decyzji państwowych, właściwie do końca swych dni pozostawał powiernikiem Zygmunta Starego. Po roku 1505 ograniczył jednak swój udział w sprawach państwowych, więcej uwagi poświęcając obowiązkom duszpasterskim i sprawom poznańskiej diecezji. Jego działalność objęła m.in. rewizję uposażenia (*Księgi uposażenia biskupstwa poznańskiego*), zwołanie jedenastu synodów diecezjalnych, prace budowlane (remont katedry, budowa muru obronnego na Ostrowie Tumskim i gmachu akademii, wyposażenie Ostrowa w wodociągi i brukowane ulice), fundację psalterii, nadawanie praw miejskich osadom biskupim. Współpracowali z nim: Piotr Tomicki, Mikołaj Kotwicz, Andrzej Krzycki i Jakub Wedelicki. Biskup Lubrański zmarł w 1520 roku<sup>557</sup>.

Jan Lubrański, podobnie jak inne osoby przedstawione na obrazie, noszą ubiory mające wskazywać na epokę, w której rozgrywa się akcja oraz określające pełnione przez nich role (biskup, rektor). Przy malowaniu Matejko posługiwał się rekwizytami zgromadzonymi w swojej pracowni bądź korzystał z dostępnych mu wzorników. Widocznymi na obrazie elementami stroju biskupa Jana Lubrańskiego są: dalmatyka, kapa, rękawiczki i infuła. **Biskupia kapa** z XVII lub XVIII w. (zaginiona) wykonana jest ze złotej lamy, obszyta wzdłuż brzegów galonem (w *Założeniu Akademii Lubrańskiego* dodatkowo ozdobionym perłami) i nadto wykończona jeszcze frędzlą. Złoty sznur wraz z chwastami służył do zawiązywania kapy na piersiach. Matejko wykorzystywał ją wielokrotnie, m.in. jako homagialny strój króla w *Batorym pod Pskowem* i *Holdzie pruskim* czy przykrycie

---

<sup>556</sup> E. Kleczewska-Witt, S. Korczak, A. Wajroch, *Wiedza i sztuka*, s. 142.

<sup>557</sup> L. Hajdukiewicz, *Lubrański Jan*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 81-84; E. Kleczewska-Witt, S. Korczak, A. Wajroch, *Wiedza i sztuka*, s. 13, 143-145.

wierzchowca Konrada Białego w *Bitwie pod Grunwaldem*. Biskup Jan ma na dłoniach **rękawiczki kardynalskie** (DJM, nr inw. IX-4255) pochodzące z początku XVII w., sporządzone z jedwabnej dzianiny w kolorze czerwonym, dodatkowo przesyte złotą nicią, z napisem „IHS” otoczonym gałązkami na wierzchu dłoni (również kilkakrotnie malowane, np. jako element ubioru biskupa Jana Chojeńskiego w *Zawieszeniu dzwonu Zygmunta czy Zygmunta Starego w Hołdzie pruskim*)<sup>558</sup>.

Wątpliwości wśród badaczy obrazu nie wzbudzała postać stojąca za tronem i za mężczyzną w zielonym okryciu – to kanonik krakowski i poznański **Bernard Lubrański** (ok. 1460-1499), który był młodszym bratem Jana Lubrańskiego. Wychowywali się wspólnie, a nad ich edukacją czuwał ich styj Grzegorz Lubrański, podkanclerzy koronny. Jan w roku 1493 odstąpił na rzecz Bernarda kanonię skalbmierską. Obaj bracia uczestniczyli w zatwierdzeniu w roku 1496 statutów piotrkowskich<sup>559</sup>.

Ów wspomniany powyżej mąż w zielonej **dalmatyce** i złotym **łańcuchu**, stojący na lewo od biskupa Lubrańskiego, interpretowany bywa jako wojewoda poznański Mikołaj Lubrański<sup>560</sup> (także młodszy brat Jana) bądź Łukasz Górka, choć zdarzają się też przypuszczenia, że jest to wojewoda Jędrzej Szamotulski. A. Gulczyński przyjął, że najbardziej prawdopodobna wersja jest taka, iż Matejko ukazał na obrazie **Łukasza Górkę** (zm. 1475). Jako starosta generalny Wielkopolski był reprezentantem monarchy. Za taką identyfikacją przemawia też fakt, iż Łukasz Górka należał do najbardziej wpływowych i znaczących postaci w Wielkopolsce, a jego płyta nagrobna znajduje się w katedrze poznańskiej<sup>561</sup>.

Na obrazie *Założenie Akademii Lubrańskiego* malarz nadał Mikołajowi Lubrańskiemu rysy **Augusta Cieszkowskiego** (1814-1894), prezesa PTPN<sup>562</sup>. Z kolei przy malowaniu stroju

<sup>558</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 312, 315-317.

<sup>559</sup> L. Hajdukiewicz, *Lubrański Jan*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 81-82.

<sup>560</sup> **Mikołaj Lubrański** (ok. 1460-1524) herbu Godziemba (noszący przydomek Gardzina), został wprowadzony na dwór królewski przez Grzegorza Lubrańskiego. Zasłużył się w walkach z Tatarami, szybko rozwijała się też jego kariera w państwie. Otrzymywał kolejne godności i urzędy: m.in. kasztelanię spicymierską i gnieźnieńską, starostwo łęczyckie i przedeckie, był wojewodą kaliskim, później poznańskim, świadczył na królewskich dokumentach. Osiągnięcia polityczne łączył z pomnażaniem majątku, otrzymując liczne nadania królewskie i skupując kolejne królewszczyzny. Kiedy Jan został biskupem poznańskim, a Mikołaj wojewodą, rodzina Lubrańskich osiągnęła w Wielkopolsce wyjątkowo silną pozycję polityczną. – J. Bieniak, *Lubrański Mikołaj*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 84-85.

<sup>561</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 59-62; Tenże, *A legal-iconographic analysis*, s. 414.

<sup>562</sup> **August Cieszkowski** był filozofem, politykiem i ekonomistą, autorem licznych rozpraw. Założył w Berlinie Towarzystwo Filozoficzne, udzielał się w życiu politycznym, głosił potrzebę utworzenia uniwersytetu w Poznaniu. Od 1860 r. przewodniczył Kołu Polskiemu, odznaczając się pracowitością i wytrwałością w staraniach o respektowanie praw narodu polskiego. Prezesem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu został w 1872 r., w jego prace angażował się do końca swego życia. – A. Żółtowski, *Cieszkowski August*, w: *PSB*, t. IV, s. 62-65. Matejko często w swoich obrazach nadawał postaciom historycznym rysy współczesnych mu osób – czasem przypadkowych (ponieważ ktoś spodobał mu się jako „model” odpowiadający jego wizji), a czasem świadomie

Mikołaja Lubrańskiego (wg A. Straszewskiej Jędrzeja z Szamotuł) Matejko posłużył się **dalmatyką** (DJM, IX-4268) z herbem ziemi przemyskiej i z rękawem obszytym złotym galonem<sup>563</sup>, tworząc na jej podstawie zielony strój ze złotym obszyciem na rękawach i u dołu szaty, uzupełniony charakterystycznym nakryciem głowy.

Dokument erygujący akademię odbiera jej pierwszy rektor – Jan ze Stobnicy (błędnie wskazywano, że na obrazie malarz umieścił postać Tomasza Bedermana, który w 1523 r. został rektorem akademii, zastępując Jana). **Jan ze Stobnicy** (ok. 1470-1519/1530), inaczej Jan Stobniczka, był uczonym i filozofem w okresie przełomowym, kiedy krzyżowały się poglądy scholastyczne z humanistycznymi. Jako profesor Uniwersytetu Krakowskiego i autor licznych rozpraw wykładał m.in. etykę, logikę, geografę, gramatykę. Pod koniec życia zrezygnował z kariery uniwersyteckiej, wstępując do zakonu bernardynów. Został pierwszym rektorem Akademii Lubrańskiego<sup>564</sup>.

Postać kanonika klęczącego obok Jana ze Stobnicy z księgą i kałamarzem przypomina wyglądem księdza **Antoniego Kanteckiego**, a interpretowana była najczęściej jako jeden z pierwszych profesorów Akademii Lubrańskiego – **Bonamik** bądź **Grzegorz z Szamotuł** (inne propozycje pojawiające się w literaturze to: Krzysztof Hegendorfer, Jan Corvinus, Walenty Wróbel „Passerinus”). Antoni Kantecki (1847-1893) to konserwatywny działacz polityczny i ksiądz. Był redaktorem „Kuriera Poznańskiego”, a także autorem prac z zakresu filologii, tłumaczył łacińską poezję. Działał m.in. w Towarzystwie Przyjaciół Nauk, pisał polityczne broszury i przemawiał na wiecach. Kilkukrotnie został skazany na kary pieniężne i więzienie, ponieważ w okresie Kulturkampfu walczył z rządem i głosił hasła narodowe, dotyczące też nauki religii w języku polskim<sup>565</sup>. Należał do komitetu, który zajmował się przygotowaniem jubileuszu ks. Likowskiego, dostarczając Matejce niezbędne wskazówki do wykonania dzieła.

Za Janem ze Stobnicy widnieje w fioletowym stroju ksiądz **Edward Likowski**, malowany na podstawie przesłanego portretu. Ks. Likowski (1836-1915) pochodził z Wrześni. Przyjął święcenia, uzyskał doktorat z teologii w Münster, wykładał prawo kanoniczne i historię kościoła w poznańskim seminarium duchownym, w latach 1867-1873 był jego regensem. Wraz z arcybiskupem Mieczysławem Ledóchowskim uczestniczył w I

---

wybranych. Tak było np. przy malowaniu *Chrztu Władysława Warneńczyka* (1881), gdzie Matejko jako bohaterów historycznych sportretował członków rodziny Jana Kantego Głębockiego, którego przodek bp Mikołaj Głębocki rzeczywiście uczestniczył w uroczystości chrztu Władysława Warneńczyka. – K. Sroczyńska, *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 203.

<sup>563</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 312.

<sup>564</sup> I. Tarnowska, *Jan ze Stobnicy*, w: *PSB*, t. X, s. 480-481.

<sup>565</sup> M. Wojciechowska, *Kantecki Antoni*, w: *PSB*, t. XI, s. 614-616.

Soborze Watykańskim. Podobnie jak on został uwięziony (oskarżony o działalność antypaństwową). Pełnił funkcję biskupa, później arcybiskupa diecezji poznańskiej. Od roku 1895 był Prezesem PTPN, od 1887 – członkiem Akademii Umiejętności w Krakowie<sup>566</sup>. Za Edwardem Likowskim artysta ukazał grono przyszlých uczniów i profesorów uczelni, wśród których znajduje się **Klemens Janicki** (1516-1543), uważany za wybitnego przedstawiciela poezji łacińskiej i humanizmu.

W stosunkach prawnych istotne znaczenie mają dokumenty – na obrazie Matejki biskup Lubrański wręcza pierwszemu rektorowi Janowi ze Stobnicy **dokument erygujący akademię**, co miało miejsce w roku 1518. Nieznany jest dziś akt fundacyjny ani statut założonej szkoły (w dokumencie fundacyjnym określano ustrój uczelni i jej podstawy materialne). Znany jest fakt, że od Zygmunta I Starego biskup Jan uzyskał przywilej pozwalający na wykup koronnych dóbr stawiszyńskich – dochody z tych dóbr miały zapewniać byt materialny uczelni. Sama akademia była instytucją kościelną, zarządzała nią i sprawowała nad nią nadzór poznańska kapituła katedralna. Dokument na obrazie opatrzony jest **pieczęcią** będącą znakiem uwierzytelnienia (sprawy dotyczące kościelnych pieczęci regulowały przepisy prawa kanonicznego; warto też nadmienić, iż pieczęcie biskupów miały czasem walor pieczęci autentycznych<sup>567</sup>). Odcisk pieczęci jest wytłoczony w wosku i przytwierdzony do aktu fundacji.

Wśród bohaterów obrazu tylko biskup Lubrański jest namalowany w postawie siedzącej – zasiada na **krześle tronowym**, pozostali uczestnicy wydarzenia stoją wokół niego. Krzesło ustawione jest na podwyższeniu, a stopnie pokryte są czerwonym materiałem, stosownie do podniosłego charakteru tej uroczystej chwili. Wśród obiektów wyróżnia się także złoty **łańcuch**, w jaki Matejko wyposażył wojewodę Mikołaja Lubrańskiego, traktując go jako atrybut jego władzy.

Insignium przynależnym dostojnikom kościelnym jest **pastorał** symbolizujący zakres jurysdykcji biskupa i jego władzę duszpasterską nad wiernymi. Biskup otrzymuje go w czasie konsekracji oraz uroczystego obejmowania danej diecezji. Bez zgody miejscowego ordynariusza albo Stolicy Apostolskiej biskup nie może posługiwać się pastorałem poza granicami własnej diecezji. Pastorał namalowany przez Matejkę w ręku biskupa Lubrańskiego nie jest tym, którego ów biskup używał. Artysta posłużył się w tym przypadku późnogotyckim pastorałem Andrzeja Krzyckiego (1482-1537), biskupa płockiego i następnie

---

<sup>566</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 49-56; B. Zgodzińska, *Rysunki Jana Matejki*, w: *Jan Matejko z wizytą w Człuchowie*, s. 21-22.

<sup>567</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 286-287.

arcybiskupa gnieźnieńskiego, który przez pewien czas był sekretarzem Lubrańskiego. Pastorał ten wykonany został w warsztacie w Krakowie ok. 1522/1527 roku. Charakterystyczną jego cechą jest krzywaśń, pośrodku której znajduje się figurka Madonny w koronie z Dzieciątkiem na ręku – stoi ona na sierpie księżycy otoczona promienistą mandorłą. Matejko w ślad za wzornikiem A. Przeddzieckiego i E. Rastawieckiego namalował pastorał z późniejszymi, XVII-wiecznymi poprawkami i dodatkami, jak tarcze herbowe. W powyższym wzorniku znajdowała się również **infuła** biskupa Tomasza Strzemińskiego, którą Matejko znał także z tego względu, że zachowała się w skarbcu wawelskiej katedry – i wykorzystał przy malowaniu *Założenia Akademii Lubrańskiego*. Bogato zdobiona, o plastycznych dekoracjach i haftowana perłami infuła biskupa Strzemińskiego pasuje jednak do przekazów źródłowych o drogocennej, zdobnej drogimi kamieniami infule Jana Lubrańskiego<sup>568</sup>.



Il. 47 Jan Matejko, *Infuła biskupa Tomasza Strzemińskiego - kopia z Wzorów sztuki średniowiecznej... A. Przedzieckiego, E. Rastawieckiego, 1855-1860, akwarela, piórko, kalka, 22,5 x 15 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-2142, fot. Paweł Czernicki*

Na pokrytych dywanem schodach namalowany został **herb rodowy Godziemba** – herb rodu Lubrańskich z umieszczonymi po bokach tarczy literami: „I L E P”, oznaczającymi: *Ioannes Lubranski Episcopus Posnaniensis* oraz z insygniami godności biskupa (pastorał i infuła). Herb Godziemba to złota sosna z trzema konarami i pięcioma korzeniami, w zielonym polu – według legendy herb ten był nagrodą przyznaną rycerzowi Godziembie, który utracił broń, pokonał

wroga wyrwaną z korzeniami sosną<sup>569</sup>.

Miejscem wydarzenia jest gotycka komnata, przypominająca niektóre elementy charakterystyczne dla Wielkiej Sieni w ratuszu w Poznaniu – jak wskazuje napis na ścianie jest to **budynek Akademii Lubrańskiego** (w rzeczywistości gmach nie został wtedy jeszcze

<sup>568</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 63-66.

<sup>569</sup> E. Kleczewska-Witt, S. Korczak, A. Wajroch, *Wiedza i sztuka*, s. 21, 140-141.

wzniesiony, jednak dla zaakcentowania wymowy dzieła malarz posłużył się właśnie takim zabiegiem). Z okien widoczny jest **kościół Najświętszej Marii Panny**. Rozmijanie się z prawdą historyczną dotyczyło jednak nie tylko miejsca. Podobnie jak w wielkoformatowych płótnach historycznych także w omawianym obrazie pojawiły się osoby, które nie mogły w danym wydarzeniu uczestniczyć, jednak mistrz zdecydował się je wprowadzić, ponieważ informowały o istotnych dla wymowy dzieła kwestiach (Bernard Lubrański w czasie utworzenia szkoły już nie żył, Klemens Janicki był wówczas nazbyt młody)<sup>570</sup>.

Dla odczytania intencji Matejki ważną kwestią był również dobór modeli pozujących do obrazu – malarz nie tylko wprowadził na scenę postać księdza Likowskiego, lecz nadto bohaterom historycznym nadał rysy współcześnie żyjących osób. H. M. Słoczyński podkreślił, że dobór modeli u krakowskiego mistrza nie wynikał tylko z pragnienia znalezienia fizjonomii odpowiadającej jego wizji – „osoby modeli mogły być włączone w system elementów znaczących w obrazie”<sup>571</sup>. Takie zestawienie bohaterów obrazu i pozujących osób w połączeniu z wykorzystanymi obiektami i rekwizytami oraz wykreowanym miejscem zdarzenia tworzą wizję historiozoficzną artysty. Malarz pokazuje w ten sposób, że założenie Akademii Lubrańskiego (podobnie jak utworzenie uniwersytetu krakowskiego przedstawione w obrazie *Założenie szkoły głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane* wchodzącym w skład cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce”) to złożony proces, na który składa się wielość osób, czynności, aktów prawnych.

## **28) *Konstytucja 3 Maja 1791 r., 1891, płótno, 274 x 446 cm***

### **– *Konstytucja 3 Maja, szkic do powyższego obrazu, 1891, deska, 52 x 72 cm***

Dzieło Jana Matejki *Konstytucja 3 Maja 1791 r.* ukończone w roku 1891 należy do cyklu wielkich płócien historycznych. Malowane olejem na płótnie o wymiarach 274 x 446 cm, znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/1105). W literaturze i źródłach spotykane jest również pod tytułami: *Trzeci Maj* bądź *Ogłoszenie Konstytucji 3 Maja*. Temat obrazu odnosi się do uchwalenia pierwszej w Europie i drugiej na świecie Konstytucji. Zdecydowana większość narodu powitała ustawę z entuzjazmem, jednakże grupa magnatów była jej przeciwna i pragnęła doprowadzić do unieważnienia aktu (z czym wiązało się później zawiązanie konfederacji targowickiej w 1792

<sup>570</sup> A. Gulczyński, *Z Janem Matejką*, s. 57, 59.

<sup>571</sup> H. Słoczyński, *Hold pruski*, w: M. Bogucka, K. Zernack, *Sekularyzacja Zakonu*, s. 114.

roku)<sup>572</sup>. Różnorodność odczuć i ocen przypisywana ówczesnym odbiorcom Konstytucji znalazła swoje odzwierciedlenie również w treści matejkowskiego dzieła.



Il. 48 Jan Matejko, *Konstytucja 3 maja 1791*, 1891, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1105, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

Uchwalenie pamiętnej Konstytucji spłotło się w czasie z przeobrażeniami cywilizacyjnymi, zagrożeniem bytu Rzeczypospolitej, zderzeniem sarmackich przekonań z europejską nowoczesną myślą polityczną. Już prace Stanisława Leszczyńskiego i Stanisława Konarskiego ujawniły potrzebę głębokich przemian społecznych i ustrojowych. Elekcja Stanisława Augusta, konfederacja barska (1768-1772), pierwszy rozbiór Polski i narzucenie jej praw kardynalnych (gwarantujących niezmiennosc ustroju) znamionowały rozkład suwerenności kraju. Początkiem poważniejszych reform stało się zwołanie w 1788 roku sejmku (tzw. Sejm Czteroletni), na co wyraziła zgodę caryca Katarzyna, potrzebująca silniejszego sojusznika w związku z wybuchem wojny rosyjsko-tureckiej w 1787 r. Prace sejmku zaowocowały podjęciem licznych uchwał, m.in. o podwyższeniu podatków i liczebności wojska, a przygotowanie koncepcji ustrojowych powierzono deputacji pod kierunkiem marszałka wielkiego koronnego Ignacego Potockiego. Stronnictwo patriotyczne, złożone ze szlachty i mieszczan oraz dążące do poważnych reform i pełnej suwerenności państwa, zostało jednak zdominowane przez obozy prorosyjskie (dworski zmierzający do przemian, które zaakceptuje Rosja, i hetmański na czele z Janem Klemensem

<sup>572</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281.

Branickim, zwolennikiem ustrojowego *status quo*). Konsekwencją powyższego był kompromis stronnictwa patriotycznego i królewskiego<sup>573</sup>.

Prace konstytucyjne zaplanowano na wiosnę 1791 r. Ostateczny projekt został sformułowany w oparciu o tekst sporządzony przez Hugona Kołłątaja. Przygotowania do uchwalenia Ustawy rządowej prowadzono w tajemnicy, w obawie przed stronnictwem hetmańskim, wyznaczając termin na początek maja, tuż po wielkanocnej przerwie. W pamiętny dzień wokół Zamku Królewskiego zgromadzili się mieszczanie i pułk piechoty Działyńskiego. Sesję sejmu otworzył marszałek sejmowy Stanisław Małachowski. W czasie obrad przedstawiono m.in. wieści deputacji zagranicznej dotyczące zagrożenia dalszego losu Rzeczypospolitej, czemu próbował przeszkodzić poseł kaliski Jan Suchorzewski. Po przeczytaniu projektu ustawy i głosowaniu król Stanisław August wezwał biskupa krakowskiego Feliksa Turskiego, by dokonać zaprzysiężenia konstytucji. Następnie wraz z posłami i senatem udał się do kościoła, aby tam powtórzyć złożoną przysięgę<sup>574</sup>.

Autorzy tekstu ustawy przyjęli oświeceniową koncepcję źródeł władzy (wola narodu), uchwalając postanowienia dotyczące kolejno: religii panującej, społecznego statusu szlachty, mieszczan oraz chłopów, trójpodziału władzy i jej zadań. Integralną częścią Konstytucji stały się dwie wcześniejsze regulacje (wydane 24 marca i 17 kwietnia): „Prawo o sejmikach” i „Miasta nasze królewskie wolne w państwach Rzeczypospolitej”. Wśród celów ustawy znalazło się m.in. przejście od państwa szlacheckiego do społeczeństwa obywatelskiego. Zasada wolnej elekcji zastąpiona została tzw. elekcyjnością przez familie. Parlament składał się z izby poselskiej (204 posłów szlacheckich i 24 przedstawicieli miast) oraz senatu (102 kasztelanów i wojewodów oraz 30 ministrów i biskupów). Król kierował Strażą Praw, w skład której wchodził pięciu ministrów, marszałek sejmowy i prymas. Regulacje odnoszące się do poszczególnych stanów oraz zmiany ustrojowe wytyczyły drogę do nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego i państwa prawa. Reformy te w odczuciu absolutystycznych krajów, w szczególności Rosji, Austrii i Prus, nie były pożądane. Następujące po sobie wydarzenia: konfederacji targowickiej, sejmów grodzieńskiego w 1793 roku, upadku insurekcji kościuszkowskiej, doprowadziły jednak do klęski Rzeczypospolitej i jej zniknięcia z mapy świata – pomimo dostrzeżenia wad dotychczasowego systemu i podjętych prób reformowania i ratowania państwa<sup>575</sup>.

---

<sup>573</sup> M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 7-10.

<sup>574</sup> Tamże, s. 10-13.

<sup>575</sup> Tamże, s. 10, 13-17.

Obraz *Konstytucja 3 maja* malowany był od stycznia do października 1891 r., zaplanowany jako dar dla narodu na uroczyste obchody stulecia uchwalenia ustawy. Kolejne etapy powstawania dzieła wyglądały następująco: szkicowanie bohaterów z żywych modeli, podmalowanie brązem, szkic i korekta Zamku i kolegiaty (stosownie do przysłanych z Warszawy zdjęć), dopracowanie strojów i twarzy postaci. Na dzień 3 maja prace zostały przerwane, a nieukończony obraz wystawiony w Sukiennicach. Od maja do października Matejko wykańczał detale płótna. Podkreśla się jednak, iż artysta próbował modyfikować technikę malowania, poszukiwał nowych rozwiązań, jakby pragnąc nadażyć za zmieniającymi się prądami w sztuce<sup>576</sup>. Matejko sporządził szkic olejny do dużego obrazu oraz pomniejsze rysunki poszczególnych osób i grup. Szkic olejny powstał on na początku 1891 roku, malowany olejem na desce dębowej (wym. 52 x 71 cm, MNW, nr inw. MP 4358). Scena, złożona z figur ukazanych na tle warszawskiego Placu Zamkowego, co do zasady odzwierciedla układ ostatecznej kompozycji. Postaci są stłoczone, niewyraźne, czasem różnią się postawą, gestem, od dużego płótna, nadto w końcowej wersji jest więcej osób (na szkicu nie ma np. Józefa Poniatowskiego), a zgodnie z nadesłanymi fotografiami poprawiona została architektura. Pospieszna praca sprawiła jednak, że w stosunku do wcześniejszych wielkoformatowych płócien artysta wykonał jeden kompozycyjny szkic i nieliczne studia figur, podczas gdy wcześniej wykonywał ich dziesiątki, rozważając różne możliwości układu postaci i drobiazgowo opracowując detale<sup>577</sup>.

Z pewnością inspiracją dla stworzenia *Konstytucji* była setna rocznica jej uchwalenia – obchody uroczystości dla zniewolonego narodu miały doniosłe znaczenie, wszak była to ostatnia, przedrozbiorowa szansa na zreformowanie państwa<sup>578</sup>. Nie można jednak stwierdzić, iż Matejko przystępował do tej pracy z zachwytem – czynił to raczej z poczucia obowiązku, wewnętrznej misji, odgrywając rolę malarza historycznego. XVIII-wieczna estetyka wydawała się mistrzowi bez wyrazu, wątpła, sztuczna, obca, oparta na francuskiej modzie – krępująca. Sam wybór odpowiednich treści, postaci i kompozycji dostarczył artyście wielu rozterek. Chwile uwiecznione na płótnie pełne są sprzeczności – *Konstytucja* nie ma na celu niesienia otuchy, raczej przypomina o doniosłym reformatorskim osiągnięciu, jednocześnie skłaniając do pokuty i naprawy dawnych błędów<sup>579</sup>.

---

<sup>576</sup> Tamże, s. 21.

<sup>577</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281, 282; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 44.

<sup>578</sup> K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, s. 40.

<sup>579</sup> M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 17, 21-23.

Znamienne, że – jak wspomniano wyżej – Matejko pomimo nieukończenia dzieła pozwolił na wystawienie go nieodpłatnie w Sukiennicach w dniu setnej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja. Podkreślić należy, iż 7 kwietnia 1892 roku Matejko przybył na sejm do Lwowa i tam wobec księcia Eustachego Stanisława Sanguszko (marszałka Sejmu Krajowego) wyraził swoją wolę, że obraz ofiarowuje na własność narodu – dla Warszawy, a zanim stosowna chwila do zawieszenia go (w Sali Sejmowej w królewskim Zamku) nadejdzie, prosi o przechowanie go pod opieką sejmu. W 1892 roku *Konstytucja* została jeszcze wystawiona w Monachium, potem przechowywana była w lwowskim gmachu sejmu, MNK, Sukiennicach, by ostatecznie trafić do Warszawy. W czasie wojny obraz ukryty został w budynku Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, później włączony do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, a w roku 1984 przekazany (na własność) do Zamku Królewskiego i – zgodnie z życzeniem mistrza Jana – umieszczony w pomieszczeniu, w którym uchwalono ustawę<sup>580</sup>.

*Konstytucja 3 maja* jako schyłkowe dzieło twórcy bez wątpienia jest świadectwem i wyrazem jego poszukiwań. Podjęte przez Matejkę próby znalezienia nowych środków malarskich i sprawdzania odkryć współczesnych mu artystów w odczuciu odbiorców obrazu nie zdały egzaminu – *Konstytucja* raczej nie cieszyła się wielkim uznaniem widzów ani krytyki. Oczekiwaniem publiczności było ujrzeć płótno w duchu dotychczasowych wielkoformatowych dzieł, z drobiazgowo opracowanymi detalami, noszące „piętno” charakterystycznego już, matejkowskiego stylu. Efekty podjętych przez mistrza prób i eksperymentów malarskich przyjęto jako widomy znak schyłku jego twórczości, wyczerpania talentu, osłabnięcia warsztatowej biegłości<sup>581</sup>.

W porównaniu do wcześniejszych dzieł *Konstytucja 3 maja* nie wywołała entuzjazmu. Doceniono dobrze wykreśloną i zachowaną perspektywę, lecz skąpe wyrazy uznania płynęły raczej z szacunku dla mistrza niż rzeczywistego zachwyty nad obrazem. Wśród przyczyn tego stanu wymieniane są m.in. późne podjęcie decyzji o malowaniu płótna i ograniczone możliwości czasowe, choroba, wiek i konflikty rodzinne, negatywne oceny projektowanej i wykonywanej w tym czasie polichromii w kościele mariackim, trudne nastroje w SSP, malowane równocześnie obrazy (portrety, wizerunki do „Pocztu królów polskich”). Wobec *Konstytucji* podnoszono zarzuty nieczytelnej kompozycji, nadmiernego stłoczenia figur, niezaznaczenia hierarchii poszczególnych epizodów, zbytnie wyeksponowanie postaci

---

<sup>580</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281; M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 483; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 19-20.

<sup>581</sup> M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 21.

drugorzędnych (podczas gdy bohaterowie pierwszoplanowi nie są tak charakterystyczni i sugestywni jak w innych dziełach), zmianę dotychczas stosowanej skali (wielkość postaci to ok. 100 cm, mniej niż we wcześniejszych wielkoformatowych płótnach)<sup>582</sup>.

Charakterystyczne dla malarstwa Matejki konstruowanie obrazów w postaci procesu: geneza – wydarzenie – skutki znajduje zastosowanie także w *Konstytucji 3 maja*. Malarz połączył zatem różne wątki z pamiętnego dnia, umieszczając swoich bohaterów na ulicy Świętojańskiej w Warszawie. Stosownie do przekazów historycznych obrady trwały od godziny 11 i zajęły około siedmiu godzin – stąd pochód króla i posłów wychodzących z Zamku i zmierzających do kolegiaty św. Jana Chrzciciela ukazany został jako oświetlony promieniami słońca chylącego się już powoli ku zachodowi. Matejko zdecydował się na **przedstawienie chwili ogłoszenia Konstytucji na ulicy, po uchwaleniu jej w sali sejmowej, a przed zaprzysiężeniem w kościele**. W tłumie postaci połączył wydarzenia i osoby, które – wbrew prawdzie historycznej i chronologii – kojarzyły się z pracami nad konstytucją oraz regulowanymi w niej zagadnieniami ustrojowymi i społecznymi<sup>583</sup>.

Płótno wypełnione jest kilkudziesięcioma postaciami. Pomiedzy wyróżniającymi się bohaterami Konstytucji i wielkich wydarzeń pojawiają się wiwatujący mieszczanie, niosący chorągwie oraz uzbrojeni wojskowi. Całościowe spojrzenie na obraz pozwala wyszczególnić istotne punkty kompozycji i powiązane wzajemnie grupy figur. W lewej części płótna przedstawiony został król Stanisław August, który wyciągnął dłonie do całowania, oraz grupa mieszczan. Do pocałunku schyla się córka Jana Dekerta i Róży z Martynkowskich – Marianna. Na lewo od niej namalowany został Jan Dekert. Kobieta wręczająca wieniec laurowy Stanisławowi Augustowi identyfikowana jest dwojako – bądź jako żona Jana Dekerta, bądź jako księżna kurlandzka Dorota. Postać nad Janem Dekertem to Elżbieta z Szydłowskich Grabowska. Czarno odziana postać z ręką wyciągniętą nad królem to francuski rojalista<sup>584</sup>.

Na prawo od króla – pod figurą świętego w niszy kościoła – ukazana jest dalsza część pochodu, w tym współtwórcy Konstytucji oraz przeciwnicy ustawy i późniejsi targowiczanie. Frontalnie ujęta postać w ciemnym stroju to podkanclerzy koronny Hugo Kołłątaj. Powyżej, z Biblią w ręku, kroczy biskup krakowski Feliks Paweł Turski (lub Wojciech Turski), za nim podąża Scipione Piattoli. Pomiedzy Kołłątajem a Piattolim widoczny jest Tadeusz Matuszewicz, a na prawo od niego – marszałek wielki litewski Ignacy Potocki. Na lewo od

---

<sup>582</sup> Tamże, s. 40-44.

<sup>583</sup> Tamże, s. 23-24.

<sup>584</sup> Jeżeli chodzi o identyfikację poszczególnych postaci – zob.: K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 24-25, 30-39.

Kołłątaja i Turskiego dostrzec można grupę targowiczian. Spoglądając od dołu są to: hetman wielki koronny Franciszek Ksawery Branicki, nad nim poseł podolski Antoni Złotnicki oraz chwytający się za głowę Światopełk Antoni Czetwertyński (lub Antoni Stanisław Czetwertyński).

W centrum obrazu znajdują się postaci Stanisława Małachowskiego oraz Kazimierza Nestora Sapiehy, niesionych na rękach. Małachowski jest niesiony przez posłów: Ignacego Wyszogotę Zakrzewskiego i Aleksandra Linowskiego, a Sapięhę niosą na ramionach posłowie inflancy: Julian Ursyn Niemcewicz i Michał Zabiełło. Pod prawym ramieniem Małachowskiego przedstawiony został Tadeusz Kościuszko trzymający chorągiew, a tuż przy nim książę Adam Kazimierz Czartoryski. Niepewna jest lokalizacja na płótnie dwóch kolejnych bohaterów – sekretarza królewskiego Stanisława Badeniego i kasztelana krakowskiego Antoniego Barnaby Jabłonowskiego. Za niesionymi na ramionach marszałkami podąża dalsza część pochodu. Po prawej stronie posła Zabiełło stoi Kazimierz Józef Konopka. Dalej widoczny jest kanclerz wielki koronny Andrzej Zamoyski (ten do pochodu wciąga chłopca), wsparty na ramieniu Stanisława Staszica. Opisy obrazu wspominają o postaciach Pawła Ksawerego Brzostowskiego, Józefa Stępkowskiego i Antoniego Tyzenhauza (lokalizacja tych bohaterów jest niepewna).

Po lewej stronie Staszica widoczna jest twarz biskupa smoleńskiego Tymoteusza Gorzeńskiego. Pomiędzy Zabiełłem a biskupem Gorzeńskim przypuszczalnie namalowany jest Pius Kiciński. Ponad Zamoyskim ukazał Matejko prawosławnego duchownego. Bohater na koniu to książę Józef Poniatowski, a po jego prawej stronie – generał Stanisław Mokronowski. Niezlokalizowane postaci w tej grupie figur to: Joachim Litawor Chreptowicz oraz Antoni Józef Lanckoroński. Ponadto pośrodku płótna namalowany został protestujący poseł Jan Suchorzewski, grożący zabiciem synka. Obezwładnić próbuje go poseł Stanisław Kublicki, zareagował także Hugo Kołłątaj, powstrzymując wspomnianego już Kazimierza Konopkę od interwencji. Na lewo od nich, poniżej Marianny Dekert, przedstawiony został z wyciągniętą ręką Jan Kiliński. Na prawo od Kilińskiego, u dołu obrazu, widnieje redemptorysta Klemens Maria Hofbauer (vel Dworzak). W prawym narożniku obrazu umieścił artysta dwóch Żydów.

Postać **Stanisława Augusta Poniatowskiego** (1732-1798), króla Polski, została ukazana na czele pochodu. Według niektórych badaczy takie umiejscowienie króla miało podkreślać jego rolę w tworzeniu Konstytucji. Wchodzący na stopnie katedry król wyciąga dłonie do całowania. Został on przez Matejkę namalowany w **płaszczu koronacyjnym** i prążkowanym **habit**. Płaszcz królewski nie był jednak używany od dnia koronacji i w 1791

roku nie prezentował się już najlepiej, jakkolwiek rzeczywiście planowano, że Stanisław August wystąpi w koronie i płaszczu koronacyjnym w czasie uroczystości rocznicy uchwalenia aktu. Płaszcz z czerwonego aksamitu, z gronostajowym kołnierzem i haftowanymi srebrnymi orłami przekazany został w 1818 r. do skarbcza wawelskiej katedry przez Jana Pawła Woronicza. Krakowski artysta malował go z natury, dostarczony bowiem został do pracowni przez sekretarza Gorzkowskiego<sup>585</sup>.

Pozostała część stroju króla nie wzbudza zastrzeżeń – choć Stanisław August zazwyczaj przyodziewał mundur Szkoły Rycerskiej, to *habit á la française* wykonany z kremowego, prążkowanego jedwabiu w srebrne listki, w jakim Matejko namalował monarchę, stanowi klasyczny przykład mody końca XVIII w. Był to męski ubiór wierzchni popularny na zachodzie Europy, ze ściętymi połami, długi do kolan, stanowiący komplet z krótką kamizelką, pończochami i spodniami typu *culotte* (wąskie, sięgające kolan). Strój malowany przez mistrza pochodził z lat 90. XVIII w. (DJM, nr inw. IX-4283) i wykorzystany został kilkakrotnie w *Konstytucji*<sup>586</sup>.



II. 49 Frak [przód], XVIII w., 85 x 94 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4283, fot. Karol Kowalik

II. 50 Gorset sznurowany z tyłu, około połowy XVIII wieku, 78 x 38 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4036, fot. Paweł Czernicki

Do pocałunku schyla się córka Jana Dekerta i Róży z Martynkowskich – **Marianna Dekert**. Jej strój, podobnie jak pozostałych kobiet na obrazie, nawiązuje do mody końca

<sup>585</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 178, 269. Warto dodać, iż płaszcz ten stanowił element stroju koronacyjnego, wymaganego dla dokonania aktu koronacji. Ów strój ustalony został na mocy *Ordo coronandi regis Poloniae* (wśród sześciu znanych polskich wersji jest jedna XVIII-wieczna). Istotne elementy tego stroju odpowiadały ubiorom dostojników kościelnych, co wykorzystał w swej historiozofii Jan Matejko, szczególnie w obrazie *Hold pruski*. Składniki stroju koronacyjnego to: płaszcz królewski (odpowiadała mu biskupia kapa), alba, dalmatyka, tunicella (noszona pod ornatem przez biskupów), a jego uzupełnieniem były królewska czapka, pas, rękawice, sandały oraz order z łańcuchem. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 198-199.

<sup>586</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 149, 269, 324-325, 365-366, 370.

XVIII w. Wprawdzie namalowany został na podstawie sukni z ok. 1890 r., jednak stylizowanej na ówczesną modę (zachował się gorset do tej sukni – w obrazie artysta zmienił jego kolor na złoty; DJM, nr inw. IX-4036)<sup>587</sup>.

Na lewo od swej córki namalowany został **Jan Dekert** (1738-1790) – zmarły przed uchwaleniem ustawy, lecz uznany za orędownika sprawy mieszczańskiej – prezydent Starej Warszawy. Jako przedstawiciel miejskiej delegacji uczestniczył w Sejmie Wielkim, zorganizował zjazd przedstawicieli miast i tzw. czarną procesję. Kobieta wręczająca wieniec laurowy Stanisławowi Augustowi identyfikowana jest dwojako – bądź jako żona Jana Dekerta – **Róża z Martynkowskich**, bądź jako **księżna kurlandzka Dorota**. Jej różowa suknia przypomina *robe à l'anglaise* (suknia pochodząca z mody angielskiej, o dopasowanym staniku i podwójnej spódnicy). Uzupełnieniem stroju kobiety jest biała chusta *fichu* oraz charakterystyczna dla końca XVIII w. fryzura z pudrowanych loków i wstążek<sup>588</sup>.

Postać nad Janem Dekertem to **Elżbieta z Szydłowskich Grabowska** (w morganatycznym związku małżeńskim z królem). Czarno odziana postać z ręką wyciągniętą nad królem wyraża dramatyczne przerażenie – ten **francuski rojalista** dostrzega w uchwaleniu Konstytucji wizję rewolucji i zapowiedź upadku monarchii<sup>589</sup>.

Frontalnie ujęta postać w ciemnym stroju to podkanclerzy koronny **Hugo Kołłątaj** (1750-1812), odpowiedzialny za redakcję tekstu ustawy. Chociaż charakterystycznym liturgicznym i urzędowym strojem duchownych protestanckich oraz do XIX w. także katolickich księży był trzyczęściowy ubiór z tzw. befką, czyli sztywnym kołnierzem z białego lnianego materiału, Kołłątaj na płótnie Matejki przedstawiony został w innym odzieniu. Ubrany jest w ciemną sutannę z taftowym pasem. Zapewne taki strój wydał się malarzowi bardziej odpowiedni dla duchownego, którego współcześni uważali za wzór patrioty. Kołłątaj ma na szyi **Order Orła Białego** na łańcuchu, choć powinien być zawieszony na wstążce. Dopelnieniem ubioru są czarne trzewiki na niewysokim obcasie wykonane ze skóry, sporządzone według mody XVIII w. (DJM, IX-4357)<sup>590</sup>.

Powyżej, z Biblią w ręku, kroczy biskup krakowski **Feliks Paweł Turski** (1729-1800; wg Krystyny Sroczyńskiej Wojciech Turski) – to on odebrał od Stanisława Augusta zaprzysiężenie Konstytucji w sali zamkowej. Za nim, w kapeluszu, podąża **Scipione Piattoli** (1749-1809), pijar, doradca króla i jego prywatny sekretarz, który także współpracował nad

---

<sup>587</sup> Tamże, s. 154, 320.

<sup>588</sup> Tamże, s. 269.

<sup>589</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 26-27.

<sup>590</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 179, 266-269, 310, 365, 367.

wiekopomnym dziełem. Pomiędzy Kołłątajem a Piattolim widoczny jest kolejny współtwórca Konstytucji – **Tadeusz Matuszewicz** (ok. 1765-1819), publicysta, poseł brzeski litewski. Na prawo od Matuszewicza przedstawiony został marszałek wielki litewski **Ignacy Potocki** (1750-1809), stojący na czele obozu patriotycznego w czasie Sejmu Wielkiego, członek powstańczych władz w 1794 r.

Na lewo od Kołłątaja i Turskiego stoją targowiczanie. Spoglądając od dołu: hetman wielki koronny **Franciszek Ksawery Branicki** (ok. 1730-1819), przeciwny uchwaleniu Konstytucji, namalowany w stroju zbliżonym do rosyjskiego munduru; nad nim poseł podolski **Antoni Złotnicki** oraz kasztelan przemyski i zausznik rosyjskiej ambasady **Światopelk Antoni Czetwertyński** (1748-1794; wg K. Sroczyńskiej Antoni Stanisław Czetwertyński), na obrazie chwytający się obiema rękami za głowę<sup>591</sup>.

W centrum obrazu znajdują się – niesieni na rękach – Stanisław Małachowski i Kazimierz Nestor Sapieha. **Stanisław Małachowski** (1736-1809) był marszałkiem koronnym Sejmu Wielkiego i referendarzem koronnym. Ubrany jest w prążkowany *habit à la française* z lat 90. XVIII w. (DJM, nr inw. IX-4283; wykorzystany został kilkakrotnie w *Konstytucji*), dopełnieniem jego ubioru są czarne trzewiki (DJM, IX-4357)<sup>592</sup>. Stanisław Małachowski trzyma w ręku tekst Konstytucji oraz laskę marszałkowską – symbole prawa i suwerenności sejmu. **Kazimierz Nestor Sapieha** (1754-1798) to marszałek litewski Sejmu Wielkiego, generał litewskiej artylerii. Wzorem dla malarza przy stroju Sapiehy był ciemnoczerwony, aksamitny kontusz z prywatnej kolekcji (zaginiony), z wylotami i niedużym kołnierzem<sup>593</sup>.

Małachowski jest niesiony przez posłów: Ignacego Wyssogotę Zakrzewskiego (po lewej) i Aleksandra Linowskiego (po prawej), a Sapiechę niosą na ramionach posłowie inflanccy: Julian Ursyn Niemcewicz i Michał Zabiello. **Ignacy Wyssogota Zakrzewski** (1745-1802) był prezydentem Warszawy, działaczem obozu patriotycznego, a w 1794 r. członkiem powstańczych władz. Ma na sobie strój polski – **żupan i pas kontuszowy**, zawiązany na wzór XIX-wiecznej mody<sup>594</sup>. **Aleksander Linowski** (ok. 1759-1820) współpracował z królem i Kołłątajem nad tekstem ustawy. Sapiechę niosą na ramionach posłowie inflanccy na Sejm Wielki: po lewej **Julian Ursyn Niemcewicz** (1758-1841), działacz obozu patriotycznego i pisarz, a po prawej **Michał Zabiello**, który w czasie sesji sejmu wezwał Stanisława Augusta do zaprzysiężenia uchwalanej Konstytucji.

---

<sup>591</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 28-29.

<sup>592</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 268, 310.

<sup>593</sup> Tamże, s. 268, 328.

<sup>594</sup> Tamże, s. 268-269.

Kolejny bohater płótna to **Tadeusz Kościuszko** (1746-1817) trzymający chorągiew, z opatrunkiem na głowie. Postać generała wojsk koronnych nawiązuje do późniejszych wydarzeń – wojny z Rosją prowadzonej w 1792 roku w obronie Konstytucji, w której Kościuszko pełnił funkcję dowódcy, a także do jego roli naczelnika powstania w 1794 r. i bitwy pod Maciejowicami. Tuż przy Kościuszcze znajduje się książę **Adam Kazimierz Czartoryski** (1734-1823), poseł, współautor ustawy, starosta generalny ziem podolskich. Dwie kolejne postaci to sekretarz królewski **Stanisław Badeni** (zm. 1824) i kasztelan krakowski, orędownik Konstytucji i rzecznik sprawy mieszczańskiej **Antoni Barnaba Jabłonowski** (1731-1799)<sup>595</sup>.

Po prawej stronie posła Zabięło stoi **Kazimierz Józef Konopka** (1769-1805) – postać z wyciągniętą ręką. Był to sekretarz Kołłątaja, który w roku 1794 znajdzie się w gronie inspiratorów samosądów w Warszawie – K. Sroczyńska opisuje go jako jakobina z czekanem w dłoni i trójkolorową kokardą na czapce, biegnącego w kierunku posła Suchorzewskiego. Dalej widoczny jest kanclerz wielki koronny **Andrzej Zamoyski** (1716-1792), reformator prawa, wsparty na ramieniu **Stanisława Staszica** (1755-1826), związanego ze stronnictwem reform. Staszic jako rzecznik mieszczańskich i włościańskich interesów postulował m.in. oczyszczenie chłopów. Do sprawy zniesienia poddaństwa nawiązuje również osoba Zamoyskiego, który do pochodu wciąga chłopą, biernego czy niechętnego wobec zaistniałej sytuacji.

Kolejna postać to **Paweł Ksawery Brzostowski** (1739-1827; lokalizacja niepewna), znany ze zniesienia pańszczyzny we własnych dobrach w 1769 r. Wąsaty mężczyzna za Zamoyskim identyfikowany jest jako Brzostowski bądź jako **Józef Stępkowski**, pacyfikator chłopów ukraińskich. Po jego prawej stronie – nieżyjący w czasie uchwalenia Konstytucji **Antoni Tyzenhauz** (1733-1785; lokalizacja niepewna), podskarbi nadworny litewski, sławny z reform ekonomiczno-społecznych przeprowadzanych u siebie oraz organizacji na Litwie oświaty i przemysłu.

Na lewo od Staszica widoczna jest twarz biskupa smoleńskiego **Tymoteusza Gorzeńskiego** (1743-1825), który współpracował nad ustawą, a po jej uchwaleniu zaintonował pieśń *Te Deum*. Postać między Zabięłem a biskupem Gorzeńskim to prawdopodobnie **Pius Kiciński** (1752-1828), szef gabinetu królewskiego. Ponad Zamoyskim widoczny jest **prawosławny duchowny** – Matejko chciał w ten sposób nawiązać do powstałej w czerwcu 1791 r. w Rzeczypospolitej organizacji kościoła prawosławnego,

---

<sup>595</sup> Co do ich umiejscowienia na płótnie są wątpliwości wśród interpretatorów dzieła.

niezależnej od rosyjskiej, jak też do konstytucji z 21 maja 1792 r.: „Załatwienie żądań obywatelów polskich greko-nieunitów i dysydentów”<sup>596</sup>.

Bohater na koniu to generał major, książę **Józef Poniatowski** (1763-1813), w czasie wojny 1792 roku w obronie Konstytucji 3 maja dowodził wojskami koronnymi. Po prawej stronie księcia namalowany został generał **Stanisław Mokronowski** (1761-1821), poseł na Sejm Wielki, a w 1794 r. – komendant powstania na Litwie. Niezlokalizowane postaci w tej grupie figur to: **Joachim Litawor Chreptowicz** (1729-1812), pełniący funkcję ministra spraw zagranicznych (w Straży Praw), a w 1793 r. – kanclerza wielkiego litewskiego, oraz **Antoni Józef Lanckoroński** (1761-1830), który był członkiem Komisji Edukacji Narodowej, a w latach 1788-1792 – komisarzem Komisji Skarbu Koronnego.

W centrum sceny zamieścił Jan Matejko incydent, jaki miał miejsce w Izbie Senatorskiej – protest posła kaliskiego **Jana Suchorzewskiego** (zm. 1809), który położył się na stopniach królewskiego tronu i zagroził śmiercią kilkuletniego syna, uznając akt za zagrożenie dla szlacheckiej wolności. Na płótnie namalowany został jako pólężący na ziemi, przytrzymując synka za rękę. Odziany jest on w biały **żupan** (kaftan dopasowany górami, rozkloszowany na dole, ze stojącym kołnierzykiem, zapinany na ozdobne guzy od pasa w górę) i czerwony **kontusz** (długi, z szerokimi połami i rozciętymi rękawami) – w XVIII stuleciu kontusz noszono w komplecie z żupanem. Zgodnie z tradycyjnym wizerunkiem konserwatywnego Sarmaty przepasany jest litym pasem, a fryzurę ma podgoloną (choć zgodnie z przekazem historycznym dopiero na czas Sejmu Wielkiego założył strój polski). Wzorem był ciemnoczerwony, aksamitny kontusz z prywatnej kolekcji (zaginiony), z wylotami i niedużym kołnierzem<sup>597</sup>. Synek Suchorzewskiego ubrany jest w **dziecięcy kontusz** z czerwonego sukna, z nałożonymi nierozciętymi rękawami i miękkim pasem. Tu wzorem był tzw. ubiór Jerzego Matejki (DJM, IX-4117), w którym malarz uwiecznił swojego syna na koniu (1883)<sup>598</sup>.

Obezwładnić Suchorzewskiego i odebrać mu nóż próbuje poseł inflancki **Stanisław Kublicki** (zm. 1809), obrońca sprawy chłopskiej i mieszczańskiej na Sejmie Wielkim. Na zaistniałą sytuację zareagował także Hugo Kołłątaj, powstrzymując Kazimierza Konopkę od interwencji (tu warto nadmienić, że Konopka był jednym z wykonawców tzw. jakobińskich samosądów w roku 1794).

---

<sup>596</sup> M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 32-33.

<sup>597</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 268, 328, 367, 371.

<sup>598</sup> Strój ten składał się on z czerwonych, uszytych z wełnianej gabardyny spodni oraz kaftana długiego do kolan, podszytego białym jedwabiem i przyozdobionego czerwonymi chwastami. Podobny ubiór noszą chłopcy w obrazie Michała Stachowicza *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie*. – Tamże, s. 268-269, 304.

Postać z wyciągniętą ręką poniżej Marianny Dekert to **Jan Kiliński** (1760-1819), majster szewski, rajca miejski, późniejszy przywódca warszawskiego ludu w czasie walk w kwietniu 1794 r. Jan Kiliński ma na sobie typowy strój polski – żupan i zawiązany na nim pas kontuszowy<sup>599</sup>. Na prawo od niego (w półpostaci) widnieje redemptorysta **Klemens Maria Hofbauer** (vel **Dworzak**; 1751-1820), duszpasterz ubogich, beatyfikowany w 1888 r., kanonizowany w 1904 r. Jego gest wyciągniętej dłoni interpretowany jest jako znak jałmużnika, wyraz obawy, rozterki – troska na twarzy Hofbauera miałyby oznaczać wizję upadku Polski i wyrażać zastrzeżenia Matejki względem Konstytucji.

Postaci dwóch **Żydów** interpretowane są dwojako – bądź jako wyraz krytycyzmu malarza wobec ustawy, bądź jako bohaterowie przychylni Konstytucji. Za drugą opcją opowiadał się m.in. Emanuel Rostworowski, który w rysach młodego Żyda dostrzegł podobieństwo do Maurycego Gottlieba, nieżyjącego już ucznia Matejki.

Kilka dodatkowych słów komentarza warto w tym miejscu poświęcić strojom bohaterów *Konstytucji 3 maja*. Są one oddane stosunkowo wiernie w stosunku do mody końca XVIII w. Jak zauważa W. Maisel, właściwe stroje stanowe regulowane były – i to dość okazjonalnie – zazwyczaj dopiero przepisami XVIII w., jakkolwiek ubiory poszczególnych stanów czy przedstawicieli zawodów różniły się od siebie i zmieniały się na przestrzeni wieków (np. stroje rycerskie charakteryzowały się luksusowymi materiałami, często szyte były z czerwonych tkanin, a uzupełnieniem męskiego ubioru był pas rycerski). Konstytucją z 1776 r. wprowadzone zostały mundury wojewódzkie, które mogli nosić wyłącznie przedstawiciele stanu rycerskiego i senatorskiego. Składały się z kontusza i żupana z wyłogami, a o ich kolorze decydowały wojewódzkie sejmiki gospodarcze<sup>600</sup>.

Praca nad *Konstytucją* była dla malarza prostsza, jeśli chodzi o dobór strojów, gdyż posiadał już bogaty zbiór ubrań i rekwizytów, nadto zachowało się dużo więcej oryginalnych ubiorów z tej epoki niż z wcześniejszych wieków. Polskie i zachodnie stroje męskie przedstawione zostały zgodnie z obowiązującą wówczas modą, chociaż niezupełnie stosownie do malowanej sytuacji (kilku mężczyzn nosi *habit* z prążkowanego jedwabiu, choć bardziej popularne stawały się wówczas fraki i płaszcze frakowe na wzór mody angielskiej, także trójrożne kapelusze i podgolone czupryny pojawiające się na płótnie w rzeczywistości traciły popularność na rzecz cylindrów i dłuższych fryzur z grzywką). Ponadto wśród nakryć głowy

---

<sup>599</sup> Tamże, s. 268-269.

<sup>600</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 205-207, 214-217. Stroje zawodowe i niższych funkcjonariuszy odznaczały się barwą, a dla chłopów przewidywano np. różne typy czapek z barankiem. Żydzi od czasu soboru laterańskiego w 1215 r. mieli obowiązek noszenia spiczastych czapek i jeszcze czasem XVI- i XVII-wieczne regulacje przypominały o tym zarządzeniu. – Tamże.

pojawiają się u wielu bohaterów wysokie czapki z otokiem z futra, jakie nosiła polska szlachta w XVIII stuleciu. A. Straszewska dowodzi, że uczestniczący w pochodzie, a zwłaszcza posłowie, raczej nie nosili fraków i *habit*, lecz mundury wojewódzkie, sukienne, o polskim lub zachodnioeuropejskim kroju, zgodnie z ustawą o mundurach wojewódzkich. Wymóg mundurów wojewódzkich dla posłów i delegatów oraz mundurów orderowych z czerwoną wstęgą dla senatorów i świeckich pojawił się w czasie obchodów rocznicy uchwalenia pierwszej Konstytucji. Matejko ograniczył się w tym aspekcie do namalowania przy kilku bohaterach **wstęg Orderu Orła Białego (błękitnych) i Orderu Św. Stanisława (czerwone z białą otoczką)**<sup>601</sup>.

Wśród obiektów mających doniosłe znaczenie w pierwszej kolejności wskazać należy kartę ustawy – czyli **tekst Konstytucji** trzymany w ręku przez Stanisława Małachowskiego. Matejko w tym miejscu połączył kilka rekwizytów w jedną znaczeniową całość – **ustawa i laska marszałkowska** w dłoniach Małachowskiego to symbole prawa i suwerenności sejmu<sup>602</sup>. Ponadto karty ustawy namalowane są na tle **chorągwi Rzeczypospolitej Polskiej**, znaku państwowej jurysdykcji. Istotne odznaki i atrybuty to (omówione już wcześniej) **plaszcz koronacyjny** Stanisława Augusta oraz ordery.

**Miejsce rozgrywanych wydarzeń** również posiada swoje określone znaczenie. W kategorii obiektów usługowych względem funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych wskazać można **Zamek widoczny na płótnie z wieżą Władysławowską oraz kolegiatę św. Jana**. W Zamku warszawskim odbywały się sejmy po unii polsko-litewskiej (1569) i przeniesieniu stolicy z Krakowa do Warszawy (co trzeci sejm jednak odbywał się w Grodnie, a sejmy koronacyjne w Krakowie, gdzie przechowywano insygnia królewskie). Wcześniej stanowił siedzibę mazowieckich książąt. Odbywały się w nim wówczas sejmy mazowieckie, w Domu Wielkim, a ta część zamku zapisała się w polskiej historii jako pierwszy budynek z przeznaczeniem tylko na odbywanie sejmów. Warszawski zamek odznaczał się wielofunkcyjnością prawną równoczesną i następczą. Stanowił rezydencję monarchy, miejsce posiedzeń królewskiej rady, działalności urzędników nadwornych i centralnych oraz

---

<sup>601</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 267-268. Natomiast detale historycznego umundurowania i uzbrojenia Matejko mógł malować na podstawie oryginalnych przedmiotów dzięki przychylności księcia Witolda Czartoryskiego, który zezwolił artyście na wstęp i wypożyczenie zbiorów z Muzeum Książąt Czartoryskich – wśród nich znalazł się np. kolet łosiowy, czyli kaftan noszony do jazdy konnej, z XVII w., ukazany w stroju jednego z żołnierzy, czy przedstawiony kilkukrotnie trójrożny kapelusze generała koronnej gwardii z czasów Stanisława Augusta. – Tamże, s. 179, 268-269, 310, 367, 157, 171, 331.

<sup>602</sup> Laska marszałkowska była odznaką władzy i godności marszałków wielkich i nadwornych, a niesiona przez nich w pochodzie oznaczała obecność władcy. Laską posługiwał się również marszałek izby poselskiej podczas obrad, a gdy sejm był skonfederowany wystawiano dodatkowo w izbie laskę konfederacką. Laska marszałkowska Stanisława Małachowskiego była prosta, wykonana z dębowego drzewa, przechowywana później w Zbiorach Czartoryskich. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 235.

sprawowania sądów panującego, był budynkiem z wyposażeniem obronnym. Z upływem lat pełnił kolejne ustrojowo-prawne funkcje<sup>603</sup>.

Budynki kościelne przez wieki wykorzystywane były także w celach świeckich. Cieszyły się one miernym miejscem, w kościołach parafialnych i klasztorach odbywały się czasem sejmiki szlacheckie, publikowano w nich zarządzenia sądów i władz świeckich oraz pozwy na sądy kościelne, przechowywano księgi sądowe. Przed portalami budynków przestępcy odbywali karę czy zobowiązania pokutne, odczytywano tam zbiory obowiązującego prawa, odbywały się śluby czy składanie przysięgi dowodowej. Z kolei kościoły katedralne były miejscem intronizacji biskupa, koronacji królów (Stanisław August – w Warszawie) czy odbywania synodów diecezjalnych, związane nie tylko z osobą biskupa, ale i jego organem doradczym, czyli kapitułą katedralną. Składano w nich przysięgi związane z prawem ustrojowym lub procesowym, np. przed koronacją królewską odbywała się przysięga na Artykuły henrykowskie, a w kolegiacie warszawskiej elekcji zaprzysięgali *pacta conventa*<sup>604</sup>. W przedstawionej przez Matejkę sytuacji został wykorzystany wątek zaprzysiężenia Konstytucji, które odbyło się najpierw w sali sejmowej, a później zostało powtórzone w kolegiacie św. Jana – odnosi się do niego pochod króla i posłów oraz Biblia niesiona przez biskupa Turskiego.

Charakterystyczną cechą stylu matejkowskiego jest łączenie wydarzeń w proces, ukazujący genezę i skutki wybranego momentu historycznego, co wymusza w pewnych aspektach odejście od prawdy. W *Konstytucji 3 maja* dotyczyło to m.in. wprowadzenia do pochodów opozycyjnych posłów, jak Franciszek Ksawery Branicki (którzy nie opuścili wraz z królem sali sejmowej, by zaprzysiąc Konstytucję w kolegiacie), przedstawienia Stanisława Augusta w ulicznym tłumie (podczas gdy król przeszedł do kolegiaty zamkowym przejściem), namalowania postaci nieobecnych w czasie uchwalenia ustawy (Tadeusz Kościuszko, Stanisław Staszic, Andrzej Zamoyski, nieżyjący już Jan Dekert) czy epizodu z posłem Suchorzewskim uosabiającym złotą wolność szlachecką (gdyż rozegrał się na sali zamku, a nie na ulicy). Każda z przedstawionych figur niosła jednak określone przesłanie, składała się na wymowę historiozoficzną dzieła. Postaciom Żydów i księdza Hofbauera Krystyna Sroczyńska przypisywała rolę *porte parole* Jana Matejki, przyjmując za Jarosławem Krawczykiem krytyczną postawę i dystans malarza w stosunku do uchwalenia Konstytucji<sup>605</sup>. Według Hanny Małachowicz Żydzi, chłop, rojalista francuski i ksiądz Hofbauer odgrywają

<sup>603</sup> Tamże, s. 39-42, 53, 55.

<sup>604</sup> Tamże, s. 46-48, 64-69, 86-87, 105-106.

<sup>605</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 281; W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 73.

rolę świadków-komentatorów przedstawionego wydarzenia. Ponieważ jednak sam Matejko nie sporządził pisemnego komentarza do obrazu, niejednoznaczna jest według niej wymowa dzieła – czy jest apoteozą, czy wyraża negatywną ocenę wydarzenia<sup>606</sup>.

Wprowadzenie na scenę figur Jana Dekerta czy Jana Kilińskiego nawiązuje do sprawy mieszczańskiej, a postaci Stanisława Staszica, Andrzeja Zamoyskiego i Pawła Ksawerego Brzostowskiego – do reformy włościańskiej. Postać Kościuszki, Józefa Poniatowskiego czy Stanisława Mokronowskiego przywodzą na myśl kolejne historyczne wydarzenia – wojnę z Rosją w 1792 r. i powstanie w 1794 r. Obojętność czy wręcz niechęć chłopą podkreśla prawdopodobnie – zgodny z poglądami krakowskiej szkoły historycznej – krytyczny stosunek Matejki do zaniedbania tegoż stanu (nie zniesiono poddaństwa – ten argument podnosił m.in. Walerian Kalinka). Za krytycznym osądem malarza przemawia również jego niechęć do pierwiastków obcych wkradających się w czasach oświecenia w polską tradycję. Przyjaźń z Józefem Szujkim i głoszone przez tego ostatniego poglądy – negatywna ocena epoki i jej osiągnięć, z pewnym jednak akcentem pozytywnym wobec samej Konstytucji 3 maja, pozwalają jednak uznać, że stanowisko Matejki wyrażone w obrazie jest bardziej złożone<sup>607</sup>.

Warto zauważyć, że na przeszłość Rzeczypospolitej patrzono wówczas przez pryzmat poglądów poszczególnych stronnictw. I tak przedstawiciele XVIII-wiecznego obozu reform w pozycji „O ustanowieniu i upadku konstytucji polskiej 3 maja” zwalniali z odpowiedzialności całość społeczeństwa, przypisując klęskę królowi i zdrajcom. Dla obozu Czartoryskich i hotelu Lambert Konstytucja 3 maja była dziełem pozytywnym i wychwalanym. Romantyczne idee sprzeciwiały się jednak reformom ustrojowym ustawy. Kręgi demokratyczne, które opierały się na poglądach Lelewela, zdecydowanie krytykowały Konstytucję. Według Lelewela wprowadzone reformy zmieniły Polskę w monarchię, jednak ofiara poczyniona z wolności na rzecz ocalenia państwa była bezowocna – dziedzictwo tronu uznał za „nieszczęsną zasadę”, negatywnie oceniał postępowanie króla, uznając jednocześnie magnatów za odpowiedzialnych za upadek kraju<sup>608</sup>.

Jakkolwiek przekonania Lelewela (a szczególnie jego bezwarunkowe uznanie dla rozwiązań demokracji szlacheckiej) nie były w pełni akceptowane, to jednak szerokim uznaniem cieszyły się w XIX w. poglądy Henryka Schmitta, pozostającego w tzw. nurcie lelewelowskim. Wynikało to m.in. z powszechnego uznania Konstytucji za przedmiot dumy i symbol patriotyzmu. Henryk Schmitt posługiwał się pojęciem „ducha narodu”, rozumiejąc go

---

<sup>606</sup> M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 25.

<sup>607</sup> H.M. Słoczyński, *Krytyczna interpretacja dziejów*, s. 228-230; M. Wrede, H. Małachowicz, P. Sadlej, *Jan Matejko*, s. 7, 24-25.

<sup>608</sup> H.M. Słoczyński, *Krytyczna interpretacja dziejów*, s. 220-221, 225-226.

jako pewien zespół wartości kształtujących sferę polityczną – historia narodu to nic innego jako rozwijanie potencjału kryjącego się w duchu narodu. Genezy klęski Rzeczypospolitej upatrywał w osłabieniu instytucji „gminowładztwa”, zniszczeniu jej porządku i słabości militarnej, przypisując winę nie tylko magnaterii, ale całej klasie odpowiedzialnej za stan kraju. W przeciwieństwie do Lelewela nie uważał za wskazane utrzymania wolnej elekcji czy *liberum veto*, akceptując konieczność reformy systemu (wg niego lepszym rozwiązaniem byłby jednak wybór nowego monarchy jeszcze za panowania dotychczasowego niż sukcesja tronu) oraz negatywnie oceniając brak zdecydowanych regulacji w stosunku do stanu mieszczańskiego i chłopskiego<sup>609</sup>.

Wydaje się jednak, że spośród ścierających się wówczas poglądów Matejko najbliższy był przekonaniom Józefa Szujskiego. Krakowski historyk po upadku powstania styczniowego odszedł od romantycznych, apologetycznych wizji mających wzmacniać ducha narodu. Tożsamość zbiorową uznał za zmienną, ewoluującą, będącą rezultatem procesu dziejowego. Anarchiczne zachowania rodzą się pod wpływem wadliwych instytucji – dawny ustrój i jego zasady (np. *liberum veto*) sprawiały, że los państwa był uzależniony od wpływowych ludzi, a w konsekwencji rządził nim przypadek. To z kolei prowadziło do rozpadu kraju i degeneracji postaw ogółu społeczności. Samą konstytucję Szujski oceniał raczej pozytywnie, dostrzegając w niej umiarkowanie prawodawcy, świadomość narodowych wad, pragnienie wykorzenienia dotychczasowej swawoli i nierządu. W polityce i działaniach Sejmu Wielkiego zauważył braki dotyczące nienaprawienia dwóch bolączek Rzeczypospolitej – wojska i skarbu. Jakkolwiek magnaci i targowiczanie są odpowiedzialni za zdradę, to wina ciąży także na reszcie społeczności, choć nie jest rozłożona równomiernie. Krytyczny stosunek Szujskiego do ustroju Polski prowadził go ostatecznie do uznania własnych win narodu<sup>610</sup>.

### **29) *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim*, 1892, deska, 42 x 63 cm**

Obraz *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim* stanowi drugą wersję tematu podjętego przez Matejkę po raz pierwszy w roku 1853. Do wątku tzw. hołdu ruskiego sięgnął malarz ponownie u schyłku swego życia, w 1892 r. Obraz namalowany jest farbami olejnymi na desce, ma wymiary 42 x 63 cm, pierwotnie pozostawał w rękach rodziny artysty, zakupiony został w roku 1893 do MNK i obecnie przechowywany jest w Domu Jana Matejki (nr inw. MNK IX-1). Inne tytuły dzieła to: *Hetman Żółkiewski oddaje Zygmuntowi III*

<sup>609</sup> Tamże, s. 226-228.

<sup>610</sup> Tamże, s. 228-230.

wziętego do niewoli cara Wasyla Szujskiego i braci jego oraz zdobyte sztandary w r. 1611 oraz Żółkiewski stawiający cara Wasyla Szujskiego z braćmi na sejm w Warszawie wobec króla Zygmunta III i Władysława IV<sup>611</sup>. Porównanie dwóch wersji obrazu wykonanych w odstępie 39 lat – na początku i u schyłku jego artystycznej kariery – pozwala dostrzec jak znacząco rozwinął się talent artysty i jak bardzo na przestrzeni lat zmienił się styl jego malarstwa.



Il. 51 Jan Matejko, *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim*, 1892, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-1, fot. Karol Kowalik

Ponieważ obraz *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim* przedstawia wydarzenia opisane już w trakcie analizy dzieła z 1853 r. (*Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611*), w tym miejscu pominięte zostaną kwestie takie jak historyczne tło wydarzenia, opis poszczególnych bohaterów dzieła czy powtarzających się obiektów archeologiczno-prawnych<sup>612</sup>. Warto na wstępie zauważyć, że obraz z 1892 r. ma mniejsze wymiary i malowany jest na desce, nie na płótnie. Temat moskiewskiego hołdu zajmował uwagę Matejki przez dłuższy czas, o czym świadczy nie tylko powtórne sięgnięcie do tego samego wątku, lecz zachowane szkice ołówkowe (zbiory DJM). Przedstawiają one całościową wizję wydarzenia (rozmieszczenie

<sup>611</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 290.

<sup>612</sup> Odnośnie do powyższych zagadnień zob. *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611* – obraz omówiony pod poz. 1.

postaci, np. Zygmunt III malowany jest po prawej bądź po lewej stronie kompozycji) i rysunki poszczególnych bohaterów (mężczyzn trzymających chorągwie oraz króla w odmiennym ujęciu – z prawą dłonią wyciągniętą do pocałunku w kierunku jeńca pochylonego w ukłonie)<sup>613</sup>.

Obraz z 1892 r. przedstawia hołd moskiewskich jeńców w nieco odmienny sposób niż kompozycja z roku 1853. Polski monarcha w pełni swego majestatu zasiada na tronie umieszczonym w lewej części sceny. Wzrok przykuwa biały orzeł w czerwonym polu umieszczony na zaplecku tronu. W centralnej części obrazu wyróżnia się hetman Stanisław Żółkiewski stojący przy stoliku z carską koroną, a po prawej stronie grupa jeńców i rozwinięte sztandary. Na uroczystej celebracji nie mogło zabraknąć dworu i senatu – owi pozostali uczestnicy sesji sejmowej otaczają tron władcy i rozgrywającą się scenę składania hołdu.

Kompozycja jest zdecydowanie bardziej dynamiczna, postaci już nie są statyczne i płasko malowane, lecz lekko, szkicowo ujęte w swych pozach – uwidaczniają się w niej charakterystyczne cechy stylu matejkowskiego. Rozmieszczenie poszczególnych uczestników wydarzenia jest bardziej naturalne i swobodne. Także gotycka architektura sali senatorskiej na Zamku Królewskim i mrok panujący w sali, którymi artysta posłużył się w pierwszej wersji dzieła, zostały zastąpione innymi środkami malarskiego wyrazu. Wielkie witrażowe okno i trzy wiszące u stropu świeczniki wykorzystane zostały do wprowadzenia efektu światłocienia – dzięki temu bohaterowie drugoplanowi, jakkolwiek potraktowani szkicowo, już nie toną w mroku sali. Jednakże szkicowe ujęcie tematu i w dużej mierze niewyraźne, malowane szybkimi pociągnięciami pędzla rysy twarzy, sylwetki postaci i poszczególne przedmioty czasami uniemożliwiają ich jednoznaczną identyfikację.

W tym obrazie Matejki król **Zygmunt III** zasiada na tronie ubrany uroczysto w monarsze szaty i przyozdobiony królewskimi insygniami. Przedstawiony został w złotolitym **stroju koronacyjnym** zgodnym z wizerunkiem przypisywanym Pieterowi Claesz. Soutmanowi (zm. 1657, holenderski malarz, który przebywał na dworze polskiego władcy) namalowanym po 1624 r. Kopię tego portretu Matejko szkicował w czasie studiów w Monachium<sup>614</sup>. Ubiór ten znany jest także z miniatury nieznanego malarza z 1632 r. przedstawiającej Zygmunta III na katafalku. Strój koronacyjny odpowiadał zasadniczo elementom pontyfikalnego stroju biskupiego. Były to – widoczne na obrazie Soutmana i powtórzone u Matejki – płaszcz (kapa) ze złotogłowiu, a także: biała alba, srebrnolita

---

<sup>613</sup> Tamże.

<sup>614</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 257.

dalmatyka, złote trzewiki. Uzupełnieniem płaszcza jest biały koronkowy kołnier, odpowiadający modzie XVII stulecia. Niewidoczne na obrazach dalsze składniki stroju koronacyjnego to stuła, manipularz i humerał<sup>615</sup>. Matejko posłużył się strojem koronacyjnym Zygmunta III w przedstawianej scenie hołdu jeńców moskiewskich, aby oddać rangę ceremonii oraz podkreślić majestat polskiego władcy.

Królewicz **Władysław** siedzi na prawo od króla w swobodnej, może nieco nonszalanckiej pozie kontrastującej z powagą Zygmunta III. Ubrany jest w modny strój zachodni – czarne szaty z białą krezą, spodnie do kolan i ciemny kapelusz. Młody królewicz, wszechstronnie wykształcony i cieszący się sympatią szlachty, wzbudzał wśród ówczesnych wielkie nadzieje, a hołd moskiewskich jeńców i zaoferowana carska korona były chwilą wielkiej chwały dla Rzeczypospolitej. Tytuł wielkiego księcia moskiewskiego okazał się jednak dla Władysława IV godnością jedynie nominalną – przyjmuje się, że przyczyną była niechęć ojca do przejścia królewicza na prawosławie oraz jego prywatne zamierzenia zdobycia moskiewskiej korony dla siebie samego.

Hetman **Stanisław Żółkiewski** umieszczony został w centrum kompozycji przy stoliku, na którym leży carska korona. Prawą ręką wskazuje na jeńców moskiewskich, kierując ceremonią składania przez nich hołdu. W ten sposób Matejko podkreślił rolę Żółkiewskiego w rozgrywających się wydarzeniach. Hetman, podobnie jak uczestniczący w scenie członkowie senatu, ubrani są w typowe stroje szlacheckie (choć według A. Straszewskiej bardziej odpowiadające stylowi drugiej ćwierci XVII stulecia niż modzie panującej około roku 1611). Stanisław Żółkiewski ma na sobie ciemny żupan, widoczne są także szerokie zwisające rękawy delii bądź ferezji oraz krótkie buty z żółtymi cholewkami (i charakterystyczna fryzura – podgolona głowa z tzw. czubem nad czołem)<sup>616</sup>.

Po prawej stronie Żółkiewskiego namalowani zostali moskiewscy jeńcy (w obrazie z 1853 r. zdetronizowany car Wasyl Szujski klęczał na stopniach tronu, tuż przed królem, natomiast w omawianej wersji dzieła jeńcy zostali przedstawieni w oddaleniu, po przeciwnej stronie płótna). **Wasyl IV Szujski** uderza czołem w ziemię, za nim znajdują się jego bracia – pierwszy w głębokim ukłonie, drugi stojący z czapką w dłoni. Wszyscy mają długie włosy i szamerowane (dekoracyjnie zapinane na guziki i pętle) długie szaty, w czym A. Straszewska dostrzegła podobieństwo do ryciny T. Makowskiego oraz ilustracji przerysowywanych przez Matejkę ze *Starożytności państwa rosyjskiego* Fiodora Sołncewa<sup>617</sup>.

---

<sup>615</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 31, 36.

<sup>616</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 257-258.

<sup>617</sup> Tamże, s. 258.

Na stoliku, przy którym stoi Żółkiewski, leży **dokument**. Jest to porozumienie zawarte 27 sierpnia 1610 r. pomiędzy Stanisławem Żółkiewskim a bojarami rosyjskimi (podpisane pod Moskwą). W kontekście odbywającego się hołdu ważnym sprzętem w sali sejmowej jest **tron**, na którym zasiada polski król – w ten sposób podkreślona zostaje jego suwerenna władza. Jego umiejscowienie w sali senatorskiej służyło zarówno w sytuacji obrad, jak i uroczystych ceremonii państwowych. Tron jest kilkustopniowy, Zygmunt III siedzi na dekoracyjnie ozdobionym krześle tronowym, tuż obok niego na mniejszym krześle przedstawiony został królewicz Władysław. Na zaplecku widnieje polski herb – biały orzeł w czerwonym polu. Nad tronem rozciągnięty jest bordowy ciężki baldachim, w górnej części obrazu widoczne są fragmenty herbu (dekoracja tronu nawiązywała zawsze do herbu władcy).

Zygmunt III wyposażony został przez Matejkę w insygnia królewskie znane ze wspomnianego powyżej portretu w stroju koronacyjnym – koronę, berło i jabłko (spotykane są one również w innych źródłach ikonograficznych). **Korona** przedstawiona na obrazie nie była polską koroną służącą do koronacji, lecz koroną prywatną – to tzw. korona szwedzka, jeszcze w XVIII w. przechowywana w Skarbcu Koronnym. Stanowiła prywatne insygnium najpierw Zygmunta Augusta, później Zygmunta III (który na łożu śmierci nałożył ją królewiczowi Władysławowi). Do Skarbcza oddana została dopiero po abdykacji Jana Kazimierza. Jej wygląd dość wiernie oddają liczne wizerunki polskich Wazów<sup>618</sup>. J. Lileyko opisuje ją w sposób następujący: „Składała się ona z szerokiej obręczy i dwóch, również szerokich skrzyżowanych obłęków, z globem i krzyżykiem na szczycie. Z obręczy wyrasta osiem kwiatonów, będących dalekim echem gotyckich lilii. Na czterech z nich wspierają się skrzyżowane obłęki. Cała korona gęsto pokryta jest perłami i drogimi kamieniami”<sup>619</sup>.

Również berło i jabłko trzymane przez króla (choć szkicowo namalowane przez Matejkę) wzorowane są na portrecie koronacyjnym Zygmunta III – zgodnie z ceremoniałem koronacyjnym berło podawane było królowi do prawej, a jabłko do lewej ręki. Berło trzyma w dłoni także królewicz Władysław. W XVII stuleciu **berło** jako królewskie insygnium wyglądem oddaliło się już od pierwowzoru – różdżki sprawiedliwości. Jego symbolika pozostała jednak związana z królewską powinnością czynienia i egzekwowania sprawiedliwości. **Jabłko** jako monarsze insygnium w ceremoniałach koronacyjnych pojawia się od XV stulecia, źródła sfragistyczne wskazują jednak, że posługiwano się nim znacznie wcześniej. W przekazach ikonograficznych królewskie jabłko zawsze jest uwieńczone

---

<sup>618</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 31, 92-96.

<sup>619</sup> Tamże, s. 94.

krzyżykiem. Jego symbolika nawiązywała do obowiązku władcy zachowania w całości granic państwa oraz zapewnienia w nim zgody, jedności i pokoju<sup>620</sup>.

Inaczej niż w pierwszej wersji obrazu przedstawił artysta **koronę** carską – w obrazie z lat szkolnych korona jest składana w darze przez Wasylą IV klęczącego przed Zygmuntem III i przypomina wyglądem tzw. koronę moskiewską, typową koronę zachodnioeuropejską. W kompozycji z 1892 r. funkcję carskiej korony pełni **czapka Monomacha** leżąca na stoliku, przy którym stoi hetman Żółkiewski. Czapka Monomacha była insygnium koronacyjnym wielkich książąt moskiewskich i carów rosyjskich, posługiwano się nią jeszcze w XVII w. Według legendy jej pochodzenie związane jest z darem Konstantyna Monomacha, cesarza Bizancjum, dla Włodzimierza II (zm. 1125), księcia kijowskiego, lecz w rzeczywistości powstała ona w wieku XIV. Stożkowaty kształt czapki Monomacha wywodzi się z kamelaukionu, korony bizantyńskiej przypominającej półkolistą czaszę. Złote segmenty korony są wysadzone drogimi kamieniami i perłami, czapka obszyta jest sobolowym futrem, wieńczy ją krzyż grecki ozdobiony perłami<sup>621</sup>.

Wśród namalowanych przez Matejkę insygniów warto także zwrócić uwagę na **buławę hetmańską** trzymaną w lewej ręce przez Stanisława Żółkiewskiego, oznaczającą jego władzę wojskową. To dzięki jego militarnym sukcesom mogła mieć miejsce przedstawiona ceremonia hołdu. Buławy takie znał Matejko nie tylko z przekazów ikonograficznych, lecz także z zachowanych na Wawelu zabytków. Wymowy dzieła dopełniają **herby** i sztandary umieszczone na obrazie, a wśród nich herb Rzeczypospolitej i herb rodowy Wazów, chorągiew królewska oraz **sztandary** zdobyte przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego pod Kłuszynem (złożone podczas hołdu Wasylą IV Szujskiego i jego braci).

Zgodnie z przekazem historycznym akcja rozgrywa się w **sali senatorskiej** na **Zamku Królewskim** w Warszawie. Miejsce to ma podwójną wymowę – odbyła się tu uroczysta sesja sejmowa (miejsce obrad ciał ustawodawczych), która nabrała charakteru ceremonii państwowej dzięki hołdowi moskiewskich jeńców (miejsce składania hołdu). Warto dodać, iż w izbie senatorskiej i na dziedzińcu Zamku Królewskiego odbywały się także hołdy lenne (np. księżęta kurlandzcy Fryderyk i Wilhelm Kettler złożyli Zygmuntowi III hołd lenny w roku 1589 w sali senatorskiej<sup>622</sup>).

Jan Matejko w obrazie *Carowie Szujscy na sejmie warszawskim* powtórnie, już u schyłku swego życia, podjął temat hołdu moskiewskich jeńców w czasie uroczystej sesji

<sup>620</sup> Tamże, s. 6; W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 223-225.

<sup>621</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, s. 234-235; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 258.

<sup>622</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 84.

sejmu w 1611 r. Dzieło to jest nie tylko dowodem ogromnego rozwoju talentu i indywidualności krakowskiego artysty jaki nastąpił na przestrzeni tych kilkadziesiąt lat pracy. Malarz ponownie pochylił się nad wydarzeniami, które świadczyły o ówczesnej potędze politycznej i militarnej przewadze Rzeczypospolitej. W sytuacji zaborów przesłanie obrazu jest niezwykle krzepiące, przypomina bowiem chwilę moskiewskiego ukorzenia przed majestatem polskiego monarchy. Stosownie do swego stylu także tutaj Matejko wprowadził nastrój powagi, jakby przestrogi przed konsekwencjami jakie niosą za sobą niewykorzystane w pełni zwycięstwa.

### **30) *Śluby Jana Kazimierza*, 1893, płótno, 315 x 500 cm**

#### **– *Śluby Jana Kazimierza*, szkic do powyższego obrazu, 1889, deska, 47,5 x 26 cm**

Jednym z ostatnich namalowanych przed śmiercią obrazów Matejki są *Śluby Jana Kazimierza* (1893), kompozycja nie w pełni ukończona. Inny tytuł dzieła to: *Przysięga i śluby Jana Kazimierza we Lwowie*. Obraz namalowany jest na płótnie o wymiarach 315 x 500 cm. Znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw. VIII-21)<sup>623</sup>. Przedstawia ślubowanie złożone przez króla Jana Kazimierza 1 kwietnia 1656 r. w katedrze we Lwowie, w czasach potopu szwedzkiego.

Najazd szwedzkich wojsk na Rzeczpospolitą rozpoczął się w 1655 r., a wroga armia w szybkim tempie zajęła większość terytorium Polski. Król Jan Kazimierz ukrył się na Śląsku. Na zajętych terenach Szwedzi nakładali wysokie kontrybucje, dopuszczali się rabunków i niszczenia kościołów katolickich (Szwedzi byli wyznawcami luteranizmu). Istotną rolę w obronie kraju odgrywali chłopci. Przy królu zawiązała się konfederacja przeciwko Szwedom (w Łańcucie). Na czele wojsk polskich stał Stefan Czarniecki. W katedrze lwowskiej 1 kwietnia 1656 r. miała miejsce uroczysta msza święta, której przewodniczył nuncjusz papieski Pietro Vidoni. Król Jan Kazimierz wraz z senatorami złożył wówczas uroczyste ślubowanie, obwołując Najświętszą Marię Pannę Królową Korony Polskiej<sup>624</sup>. Chcąc wzmocnić ruch zbrojnych wystąpień chłopów przeciw Szwedom, monarcha podczas ślubowania zobowiązał się chronić ten stan przed niesprawiedliwością i uciemieniem.

<sup>623</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 297.

<sup>624</sup> Postaci Maryi – królowej Matejko poświęcił kilka innych dzieł, wśród nich: *Matka Boska na Jasnej Górze jak królowa Polski, unosząca się ponad klasztorem podczas oblężenia Szwedów* (1885); tryptyk *Królowa Korony Polskiej* (1887-1888); szkic *Matka Boska z Dzieciątkiem jako Królowa Świata* (nieokreślona data).

Obraz malowany był w okresie od marca do października 1893 r. Prawa część dzieła i część głów pozostała niewykończona (w fazie szkicu). Zachowały się szkice ołówkowe do poszczególnych bohaterów (klęczący król w MNWr, rysunki w MNW i DJM, szkice



wskazane w katalogach wystaw pochodzących z roku 1894 i 1938). Pierwszy szkic olejny do obrazu pochodzi z 1889 r., namalowany jest na desce o wymiarach 47,5 x 26 cm. Spotykany jest pod następującymi tytułami: *Śluby Jana Kazimierza*, *Śluby Jana Kazimierza w katedrze we Lwowie dnia 1 kwietnia 1656* oraz *Przysięga króla Jana Kazimierza w kościele lwowskim w imieniu kraju złożona o uwolnienie ludu z poddaństwa, gdzie król obiera Matkę Boską za Królową kraju polskiego*. Szkic od 1937 r. należy do zbiorów MNK (DJM, nr inw. IX/3), wcześniej należał do Stanisława Smolki i Stanisława Badeniego. Szkic ten obejmuje lewy fragment późniejszej kompozycji. Widoczne są na nim postaci króla i królowej, a także chłopiec trzymający świecę i okno witrażowe (których to elementów nie ma w późniejszej wersji)<sup>625</sup>.

II. 52 Jan Matejko, *Śluby Jana Kazimierza*, szkic, 1889, w zbiorach MNK, nr inw. MNK-IX-3, fot. Karol Kowalik

*Śluby Jana Kazimierza* są ostatnim wielkim dziełem historiozoficznym. Sam temat pojawił się w zamyśle malarza już na początku twórczości, przesłoniły go jednak inne pomysły i prace. Motywacją dla podjęcia tego dzieła była planowana Wystawa Krajowa we Lwowie, na którą obraz był przeznaczony. Wśród źródeł inspirujących artystę wymienia się dzieła historyczne Lelewela i Kubali oraz *Potop* H. Sienkiewicza. Kompozycja znalazła się w majątku spadkobierców Matejki, w latach 1894-1897 została zakupiona przez Gminę m. Lwowa i wystawiona w salach lwowskiego ratusza. W 1946 r. obraz został przekazany do Muzeum we Wrocławiu z Obwodowej Galerii Obrazów we Lwowie<sup>626</sup>.

Kompozycja przedstawia uroczyste ślubowanie we lwowskiej katedrze. Na twarzach zgromadzonych osób nie ma jednak oznak radości ani nadziei, przeciwnie – maluje się na

<sup>625</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 297-298.

<sup>626</sup> Tamże, nr kat. 297.

nich zwątpienie, żal i smutek. Malarz stworzył scenę, która odzwierciedla moment ogólnonarodowej konsolidacji i zjednoczenia sił w obliczu szwedzkiego najazdu. Jednak z obrazu odczytać można aluzję, że obietnice króla dotyczące obrony chłopów przed niesprawiedliwością i uciskiem nie zostaną zrealizowane. Zgromadzeni bohaterowie jakby przeczuwają tragiczne losy ojczyzny.

Kompozycja *Ślubów Jana Kazimierza* opiera się na pomysśle, który pierwotnie był przewidziany dla Unii lubelskiej<sup>627</sup>. W lewej części szkicu znajduje się ołtarz, w przestrzeni od stopni ołtarza w kierunku środka katedry rozmieszczone są kolejne postaci. Przed ołtarzem klęczy król Jan Kazimierz, za nim królowa Maria Ludwika, tuż przy królewskim klęczniku stoi arcybiskup lwowski Jan Tarnowski. W lewej części kompozycji widoczny jest wojewoda łączycki Jan Leszczyński (przygląda się scenie, opierając się o ołtarz), poniżej namalowany został mężczyzna na klęczniku, pogrążony w modlitwie (plecami do widza), a przed nim na stopniach ołtarza młody chłopiec. W tłumie dostojników i włościan (niektórzy z kosami) wyróżnia się kilku bohaterów. Na pierwszym planie w centrum obrazu widoczny jest wojewoda kijowski Stefan Czarniecki, klęczący na lewe kolano. Za nim klęczy hetman wielki koronny Stanisław Rewera-Potocki i rycerz trzymający chorągiew. Kompozycyjnie wyróżnia się w tej grupie postać marszałka wielkiego koronnego Jerzego Lubomirskiego, potraktowanego jako przywódca magnaterii. Na prawo od niego stoi hetman polny koronny Stanisław Lanckoroński. Wśród postaci drugoplanowych wyróżnia się Samuel Łaszcz oraz Krzysztof Arciszewski.

Przed ołtarzem klęczy król **Jan II Kazimierz** z dynastii Wazów<sup>628</sup> (1609-1672), syn króla polskiego Zygmunta III Wazy i Konstancji z Habsburgów. Po śmierci ojca spędził kilka lat na zagranicznych wojażach, uczestnicząc w wojnach i poselstwach. W 1648 r. został obrany królem, w 1649 r. poślubił wdowę Ludwikę Marię Gonzagę. W polityce zagranicznej reprezentował kierunek proaustriacki, później zwrócił się ku Francji. Po pierwszych niepowodzeniach w wojnie ze Szwecją Jan Kazimierz schronił się na Śląsku. Chcąc pociągnąć jeszcze bardziej chłopów do walki z wrogiem, ślubował we Lwowie ulżyć ich ciężkiej doli. W tym czasie zaangażował się w działania wojskowe i uczestniczył w pracach sejmów, dążąc do reformy ustroju parlamentarnego. Wobec sprzeciwu szlachty i magnaterii, późniejszych wojen i rokoszu Jerzego Lubomirskiego oraz śmierci królowej, Jan Kazimierz

---

<sup>627</sup> Rysunek wykonany ołówkiem, 1869 r., w zbiorach MNW – Tamże, nr kat. 297.

<sup>628</sup> Postaci króla Jana Kazimierza Matejko poświęcił dwa inne jeszcze dzieła. Pierwsze z nich to *Jan Kazimierz na Bielanach* (1861) przedstawiające władcę wraz ze Stefanem Czarnieckim i marszałkiem wielkim koronnym Jerzym Lubomirskim, stojących na tarasie bielańskiego klasztoru i przyglądających się pożarowi Krakowa. Drugi obraz to *Abdykacja króla Jana Kazimierza* (1892).

zdecydował się na akt abdykacji (1668). Przez historyków oceniany negatywnie, choć w kręgach wojskowych i wśród części szlachty cieszył się pewną popularnością. Abdykował w 1669 r., opuszczając Polskę<sup>629</sup>.

W kompozycji *Śluby Jana Kazimierza* monarcha przedstawiony jest jak klęczy przed ołtarzem, lekko przygarbiony, z lewą ręką wspartą na klęczniku i z prawą dłonią wzniesioną w geście zaprzysiężenia. Władca powtarza słowa ślubowania odczytywane przez arcybiskupa. Podobnie jak we wcześniejszych dziełach, także i tu malarz przywiązywał wielką wagę do wiernego odtworzenia strojów – w przeciwieństwie jednak do innych kompozycji (w których posługiwał się często źródłami ikonograficznymi), w *Ślubach* większość ubiorów odtworzona jest z konkretnych rekwizytów. Strój monarchy w omawianej kompozycji zbliżony jest do szat ukazanych na obrazie z 1861 r. (*Jan Kazimierz na Bielanach*). Jan Kazimierz ma na sobie czarny **kaftan** z białymi mankietami i białym kołnierzem, z ramion zsuwa mu się czarna długa **peleryna**. Wzorem dla tego kaftana (we wczesnym obrazie atlasowego i gładkiego) była męska kazjaka z XVII w., pochodząca z niezidentyfikowanego grobu (DJM, nr inw. IX/4282), wykonana z czarnego jedwabiu, tkana we złote wzory, z rozciętymi rękawami. Dopelnieniem monarszego stroju jest czarny **kapelus**z leżący przy klęczniku, namalowany na podstawie XIX-wiecznego cylindra ze stożkową główką i szerokim rondem (nr inw. IX/4240)<sup>630</sup>.

Królowa **Maria Ludwika Gonzaga** (1611-1667) była córką Karola Gonzagi, księcia Mantui, i Katarzyny de Guise. W 1645 r. została żoną króla Władysława IV, a po jego śmierci wyszła za mąż (1649) za Jana Kazimierza (otrzymując dyspensę papieską). Uznawana za inteligentną, silną i uparcie dążącą do celu, wywierała znaczący wpływ na Jana Kazimierza. Jej zaangażowanie w walkę przeciwko szwedzkiemu najeźdźcy przyniosło jej popularność, którą królowa straciła, walcząc o przeprowadzenie reform w państwie (polegających na wzmocnieniu władzy królewskiej oraz przewidujących elekcję *vivente rege* – wobec straconej nadziei na naturalne przedłużenie dynastii)<sup>631</sup>.

Na obrazie królowa przedstawiona jest jak klęczy za swym mężem, ubrana w długą **suknię** i **płaszcz**. Wzorem dla artysty była biała wzorzysta spódnica z jedwabnego brokatu pochodząca z XVII/XVIII w. (DJM, nr inw. IX/4111). Na ramionach królowa ma długi aksamitny fioletowy płaszcz, ozdobiony złotymi haftowanymi orłami i podbity gronostajami

---

<sup>629</sup> W. Czapliński, *Jan II Kazimierz Waza*, w: *PSB*, t. X, s.410-413.

<sup>630</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 151, 263-264, 324-325.

<sup>631</sup> Z. Libiszowska, *Ludwika Maria*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 106-110.

– w tym przypadku Matejko posłużył się płaszczem koronacyjnym Stanisława Augusta Poniatowskiego, zmieniając jedynie jego barwę<sup>632</sup>.

Tekst uroczystego ślubowanie odczytuje **Jan Tarnowski** herbu Rola (1585-1669) arcybiskup lwowski<sup>633</sup>. Abp Jan Tarnowski na obrazie stoi przy królewskim klęczniku, z prawą ręką położoną na ołtarzu, w lewej trzyma tekst przysięgi. Arcybiskup ubrany jest w barokowe, bogato zdobione szaty pontyfikalne, które malarz prawdopodobnie wypożyczył w tym celu z któregoś z krakowskich kościołów. Jan Tarnowski ma na sobie **dalmatykę** i **ornat** uszyty ze srebrnej lamy, haftowany złotą nicią<sup>634</sup>.

Kolejna grupa postaci to wojewoda łęczycki Jan Leszczyński oraz nieznanymi z imienia mężczyzna i chłopiec. **Jan Leszczyński** herbu Wieniawa (1603-1678), wojewoda krakowski, łęczycki, poznański oraz kanclerz wielki koronny, był synem Andrzeja Leszczyńskiego i Zofii z Opalińskich. W latach 1649-1651 pełnił funkcję marszałka dworu królowej Marii Ludwiki, podczas potopu szwedzkiego wyjechał wraz z Janem Kazimierzem na Śląsk. Uczestniczył w rokowaniach ze Szwecją w 1660 r., w 1665 r. poparł rokosz Lubomirskiego. W latach 1666-1677 sprawował funkcję kanclerza wielkiego koronnego. Należał do najwybitniejszych senatorów<sup>635</sup>. Jan Leszczyński namalowany jest w lewej części kompozycji, z lewą ręką wspartą na ołtarzu, prawą trzymając się pod boki. W zamyśleniu przypatruje się królowi. Ubrany jest w sukienną niebieską **czamarę**, szamerowaną na piersiach (z przełomu XVIII i XIX w.), przewiązaną brązowym pasem. Natomiast wzorem dla stroju modlącego się obok mężczyzny była granatowa **delia** pochodząca z kolekcji Łuszczkiewicza, podbita futrem, wykończona futrzanym kołnierzem i długimi, dekoracyjnie zwisającymi rękawami<sup>636</sup>.

Pośrodku kompozycji namalowany jest wojewoda kijowski **Stefan Czarniecki**. Czarniecki prowadził kampanię przeciwko wojskom szwedzkim i nie uczestniczył w ślubowaniu we Lwowie, jednak jako ważny bohater wojny i jedna z czołowych postaci tej epoki został wprowadzony przez Matejkę na scenę. Stefan Czarniecki ukazany jest w postawie klęczącej, tuż przy stopniach ołtarza, w prawej ręce trzyma wyciągniętą szablę, lewą dłoń przyłożył do piersi. Ubrany jest w watawany **żupan** bojowy pochodzący z początku XVII w., przypisywany Stanisławowi Żółkiewskiemu (strój ten Matejko wypożyczył z Muzeum Książąt Czartoryskich, korzystając ze specjalnej zgody księcia Witolda

<sup>632</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 151-152, 178, 318.

<sup>633</sup> K. Sroczyńska wskazuje nadto, że postać ta niekiedy była identyfikowana jako Andrzej Trzebicki, podkanclerzy koronny i biskup przemyski. – K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 297.

<sup>634</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 263-264.

<sup>635</sup> W. Czaplinski, *Leszczyński Jan*, w: *PSB*, t.XVII, s. 115-119.

<sup>636</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 132-133, 299.

Czartoryskiego)<sup>637</sup>. Szabla, którą trzyma w ręku Czarniecki, również należała do zachowanych zabytków – była to turecka szabla, którą hetman Sieniawski zdobył pod Wiedniem.

Na prawo od Czarnieckiego przedstawiony został hetman wielki koronny **Stanisław Rewera-Potocki** (1589-1667) herbu Pilawa, syn Andrzeja Potockiego i Zofii Piaseckiej. Był hetmanem polnym, później wielkim koronnym, wojewodą krakowskim. Dowodził w licznych wojnach, jednak ze zmiennym szczęściem. Z powodu zdrady Jana Kazimierza i przejścia do obozu Karola X Gustawa utracił zaufanie polskiego władcy. W czasie rokoszu Lubomirskiego Potocki pozostał wierny królowi<sup>638</sup>.

Hetman klęczy przed ołtarzem z szeroko rozłożonymi rękoma, w lewej dłoni trzyma czapkę ze złotego materiału. Stanisław Rewera-Potocki ubrany jest w złocisty **żupan** i taką **delię** z szerokim futrzanym kołnierzem. Wzorem dla Matejki był w tym przypadku tzw. żupan Daniłowicza (DJM, nr inw. IX/4281), długa szata z jedwabnego atłasu, ze zwężającymi się rękawami i kołnierzykiem stójką, zapinany od pasa w górę na guziki i pętelki. Według tradycji żupan pochodził z grobu Stanisława Daniłowicza, starosty korsuńskiego<sup>639</sup>, znajdującego się w kościele w Żółkwi – choć krój stroju wskazuje, że uszyty został nieco później. Szatę wierzchnią hetmana Matejko namalował na podstawie delii czy ferezji uszytej ok. 1864 r. według projektu malarza (DJM, nr inw. IX/4018) – wykonanej ze złotej mory, zapinanej na guzy i pętllice, z doczepianymi długimi rękawami, na obrazie *Śluby Jana Kazimierza* wzbogaconej dodatkowo o czarny futrzany kołnierz<sup>640</sup>. Za Stanisławem Rewerą-Potockim klęczy **rycerz** w zbroi i hełmie, trzymający chorągiew – w jednym z Katalogów wystaw określony jako „książę Zbaraski”<sup>641</sup>.

Kompozycyjnie, postawą i ciemnym ubiorem, wyróżnia się w prawej części obrazu postać marszałka wielkiego koronnego i hetmana polnego koronnego **Jerzego Sebastiana Lubomirskiego** (1616-1667) herbu Szreniawa, syna Stanisława i Zofii Ostrogskiej. Prowadził działalność polityczną i wojskową. Poparł kandydaturę Jana Kazimierza na tron, co początkowo zapewniło mu przychylność władcy. W późniejszych latach często stawał w opozycji do monarchy i dworu. Dążył do zajmowania czołowej pozycji w Rzeczypospolitej i najwyższych godności. Podczas najazdu szwedzkiego jako jeden z niewielu magnatów

<sup>637</sup> Tamże, s. 179, 264.

<sup>638</sup> A. Przyboś, *Potocki Stanisław zwany Rewerą*, w: *PSB*, t. XXVIII, s. 140-151.

<sup>639</sup> Stanisław Daniłowicz był wujem Jana III Sobieskiego. Dlatego też Matejko, łącząc żupan z epoką czy nawet rodziną królewską, wykorzystał ten żupan w *Sobieskim pod Wiedniem* – kolorze złocistym w stroju koniuszego Marka Mateczyńskiego oraz w kolorze błękitnym w ubiorze króla. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 155-157.

<sup>640</sup> Tamże, s. 155-157, 300, 327.

<sup>641</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 297.

dzielnie uczestniczył w walkach, zasłużył się także w kampanii moskiewskiej (1660). W 1665 r. stanął na czele rokoszu<sup>642</sup>.

Marszałek Lubomirski ma ręce założone na piersiach, trzyma **laskę marszałkowską**. Jerzy Lubomirski ubrany jest w granatowy długi płaszcz, podbity futrem, z szalowym kołnierzem i długimi rękawami – wzorem dla Matejki była prawdopodobnie **delia** pochodząca z kolekcji Łuszczkiewicza<sup>643</sup>. Lubomirski na tym obrazie jest symbolem całej magnaterii, potraktowanej jako główna siła, która ostatecznie spowodowała upadek Rzeczypospolitej.

Tuż przy prawej krawędzi obrazu, na pierwszym planie, ukazany jest hetman polny koronny **Stanisław Lanckoroński** (1590-1657) herbu Zadora. Był uczestnikiem licznych wojen, uznawany za doświadczonego dowódcę – m.in. brał udział w obronie Zbaraża, w bitwie pod Beresteczkiem. Podczas potopu szwedzkiego przeszedł na pewien czas na stronę wroga, co spowodowało późniejszą nieufność króla Jana Kazimierza względem Lanckorońskiego. Hetman ubrany jest w czerwony atłasowy **żupan**, dopasowany do sylwetki (wzorem był XIX-wieczny żupan z kolekcji artysty – DJM, nr inw. IX/4286), przewiązany szerokim ozdobnym **pasem**, oraz w czerwony aksamitny **kaftan** z rozciętymi rękawami, haftowany bogato złotym sznureczkiem, zdobiony galonem i dekoracyjnymi guzami (tu za wzór posłużył kobiecy kaftan albański, przywieziony prawdopodobnie w 1872 r. z podróży do Konstantynopola – DJM, nr inw. IX/4269)<sup>644</sup>. W prawej dłoni hetman trzyma buławę.

Wśród postaci drugoplanowych wyróżnia się Samuel Łaszcz (który w chwili ślubów lwowskich już nie żył) oraz Krzysztof Arciszewski (który w uroczystości nie uczestniczył, był już wtedy bliski śmierci). **Samuel Łaszcz** (ok. 1588-1649) herbu Prawdzic był strażnikiem koronnym, doskonałym w swej sztuce wojownikiem i zagończykiem, ale i znanym awanturnikiem<sup>645</sup>. Łaszcz namalowany jest na tle gobelinu z herbem Rzeczypospolitej, trzymając się pod boki i przypatrując królewskiej parze. Widoczny jest jego szary kaftan szamerowany na piersiach. Z kolei **Krzysztof Arciszewski** (1592-1656) herbu Prawdzic był generałem artylerii. Część życia spędził uczestnicząc w licznych wojnach poza granicami kraju (skazany na banicję). Pełnił funkcję generała artylerii za rządów Władysława IV i Jana Kazimierza. Dzięki jego zarządowi artyleria koronna osiągnęła swój najświetniejszy etap

---

<sup>642</sup> A. Kersten, *Lubomirski Jerzy Sebastian*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 14-20.

<sup>643</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 132-133, 264, 299.

<sup>644</sup> Tamże, s. 328, 335.

<sup>645</sup> H. Kotarski, *Łaszcz Samuel*, w: *PSB*, t. XVIII, s. 266-269.

rozwoju<sup>646</sup>. Namalowany na obrazie w tłumie niewykończonych postaci w prawym górnym rogu kompozycji, w żółtym kaftanie, z szerokim białym kołnierzem.

W tłumie dostojników zajmujących w państwie najwyższe stanowiska znaleźli się także **włościanie** – dwaj z nich klęczą tuż za królową. Chłopi, wyposażeni w kosy postawione na sztorc, nawiązują do udziału tej warstwy społecznej w walce ze Szwedami. Chcąc wykorzystać ich potencjał i zachęcić do większego zaangażowania w wojnę z najeźdźcami, król Jan Kazimierz ślubował uwolnić ich od niesprawiedliwości i obciążeń. Temu miało też służyć przedstawianie wojny ze Szwedami jako konfliktu na tle religijnym (Szwedzi jako luteranie dokonywali rabunków i zniszczeń kościołów katolickich). Monarcha jednak nie dotrzymał swoich obietnic.

Akcja obrazu toczy się we wnętrzu lwowskiej katedry. Matejko wyposażył je w stosowne sprzęty i urządzenia. W lewej części obrazu widoczny jest **ołtarz** (którego pierwowzorem był ołtarz pochodzący z krakowskiego Muzeum), klęcznik królewski nakryty czerwonym materiałem, wysoki ozdobny **lichtarz** (malowany na wzór krakowskiego lichtarza znajdującego się w prezbiterium katedry wawelskiej), w głębi ukazane są stalle.

Na ołtarzu, przyozdobionym kwiatami, leżą **regalia** – wzorem dla Matejki były w tym przypadku insygnia wyjęte z grobowca Kazimierza Wielkiego<sup>647</sup>. Kopie tych insygniów (wśród których była korona, berło, pierścień i ostrogi) zostały wykonane przez Aleksandra Ziembowskiego i przechowywane w skarbcu katedralnym, skąd wypożyczał je Matejko<sup>648</sup>. Warto zwrócić uwagę na odznaki władzy marszałkowskiej i hetmańskiej – marszałek wielki koronny Jerzy Lubomirski ukazany jest z **laską marszałkowską**, a hetman polny koronny Stanisław Lanckoroński – z **buławą**.

Uwagę widza przyciąga wielki gobelin i chorągiew umieszczone w centrum kompozycji. Na gobelinie przedstawione zostało **godło państwa i godła wszystkich ziem Rzeczypospolitej**. Malując **orla na chorągwi** artysta posłużył się innym jeszcze zabytkiem, a mianowicie wzorem stał się haft wyszyty na **kapie biskupa Trzebieckiego** (zachowanej w skarbcu katedry wawelskiej). Symboliczne znaczenie ma **łańcuch z okowami** stanowiący wotum (który zawieszony został na antepedium). Miejscem akcji jest **katedra lwowska**.

---

<sup>646</sup> A. Hniłko, *Arciszewski Krzysztof*, w: *PSB*, t. I, s. 151-154.

<sup>647</sup> Matejko uczestniczył w otwarciu grobowca Kazimierza Wielkiego w 1869 r. – temu wydarzeniu poświęcił obraz *Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego* (1869). W 1869 r. podczas prac nad odnowieniem grobowca Kazimierza Wielkiego w katedrze krakowskiej wewnątrz sarkofagu znaleziono szczątki monarchy i insygnia. Matejko brał udział w komisijnym otwarciu tego grobu i wykonał wtedy ołówkowe szkice czaszki, insygniów i ostróg królewskich. Było to dla niego poruszające odkrycie, podobnie jak dla innych mieszkańców Krakowa – powtórny pochówek szczątków stał się okazją do patriotycznej manifestacji. – K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 125.

<sup>648</sup> Matejko uwiecznił je również w *Dziewicy orleańskiej*. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 179.

Malując *Śluby Jana Kazimierza* Matejko nie ograniczył się do ukazania uroczystej chwili ślubowania i aktu religijnego – obrania Matki Bożej za Królową Korony Polskiej. Wskazał również okoliczności polityczne i społeczne tych wydarzeń, a także przykre następstwa niedotrzymania przez króla obietnic w stosunku do chłopów. Malarz zaakcentował aspekt ogólnonarodowej konsolidacji w chwili szwedzkiego najazdu oraz udział włościan w obronie kraju. Jednak nastrój przygnębienia przebijający się z twarzy i postawy wielu bohaterów to zapowiedź przyszłego upadku Rzeczypospolitej. Wśród przyczyn upadku Polski malarz wskazuje postawę magnaterii. Kolejny czynnik, który doprowadził do utraty szansy na trwałe szczęście i pomyślność państwa, to niedopełnienie ślubów względem włościan. Jednocześnie w ludzie Matejko upatruje nadziei na odrodzenie Polski w ówczesnej sytuacji<sup>649</sup>.

\* \* \*

Dokonana analiza ikonograficznoprawna wybranych obrazów olejnych Jana Matejki pozwala wysnuć wniosek, iż kompozycje wielkiego malarza odzwierciedlają w dużym stopniu założenia historycznej szkoły prawa. Jest to widoczne w takich aspektach, jak tematyka dzieł Matejki, dobór postaci, motywów i obiektów oraz metoda ukazywania historycznych wydarzeń. Charakterystyczne cechy jego malarstwa, składające się na wyjątkowy i odrębny „styl matejkowski”, są rezultatem historiozoficznej wizji artysty i jego wewnętrznego poczucia misji. Matejko, tworząc swoje dzieła, miał ściśle określone cele i jego kompozycje z założenia miały wywierać określony wpływ na odbiorców.

W aspekcie prawnym najważniejszą cechą dzieł Matejki jest ukazanie prawa jako procesu. W taki sposób malarz przedstawiał zdarzenia z dziejów Polski, rozbudowując w nich historyczną narrację, i tą samą metodą posługiwał się, ukazując wątki prawne. Trafnie oddają to słowa: „Nie chciał być malarzem-kronikarzem ilustrującym fakty, chciał być historykiem przedstawiającym wydarzenia wraz ze wszystkimi ich uwarunkowaniami, związkami przyczyn i skutków, a także (a może przede wszystkim) wnioskami i odniesieniami do współczesności. Swoimi dziełami chciał nauczać. Z tych potrzeb zrodził się szczególny, właściwy bodaj tylko Matejce, rodzaj malarstwa historycznego, w którym obrazy nie są prostymi przedstawieniami wydarzeń historycznych, lecz stają się ilustracją faktów zbiorowych czy całych procesów, z wyraźną tendencją do syntezy o silnej wymowie ideowej”<sup>650</sup>.

<sup>649</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 55.

<sup>650</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje cywilizacji w Polsce*, s. 7.

Podkreślić należy, iż dzieła Matejki w różny sposób i na różnych płaszczyznach poruszają kwestie prawne. W poszczególnych obrazach odnajdujemy nawiązania do źródeł prawa i procedury legislacyjnej. Część dzieł przedstawia problemy prawa publicznego, związane z ustrojem i organami państwa czy relacjami na arenie międzynarodowej. Pojawiają się w nich motywy sejmowania, składania hołdu i przysięgi na wierność, zrywania układów i zawierania pokoju, wątki związane z wojną i prawem wojennym czy kwestie obsadzenia tronu (wezwanie na tron, abdykacja). Są także takie kompozycje, w których na pierwszy plan wysuwa się sygnalizacja władztwa państwowego, posiadanych uprawnień czy pozycji w strukturze społecznej.

W bogatej twórczości malarza można odnaleźć również dzieła zawierające problemy z zakresu prawa prywatnego, prawa karnego i procesowego. Są wśród nich obrazy ukazujące zawarcie małżeństwa i zaręczyn, a także wątki nadania praw szlacheckich i nadania osobowości prawnej (w dzisiejszym rozumieniu). Niektóre kompozycje obrazują różne rodzaje czynów zakazanych, rodzaje kar i sposobów ich wykonywania czy etapy postępowania (ogłoszenie wyroku). Różnorakie motywy prawne czasami łączą się w jednym dziele. A są także i takie obrazy, które nie przedstawiają wprost wydarzenia o charakterze prawnym (gdzie aspekt prawny nie jest tematem wiodącym, pierwszoplanowym obrazu), natomiast ukazują istotne z punktu widzenia pracy przedmioty, obiekty archeologicznoprawne<sup>651</sup>.

Analiza tych dzieł pozwala stwierdzić, że sposób ukazywania treści prawnych w obrazach Matejki nawiązuje do postulatów szkoły historycznej. Jest to najbardziej wyraźne w wielkich kompozycjach historycznych, gdzie wielość postaci, wydarzeń, motywów, obiektów i aktów prawnych składają się na jeden dynamiczny proces. Historiozoficzne wizje artysty pociągnęły za sobą określone skutki w formie obrazów, składające się na specyficzny, matejkowski styl malarstwa, polegający m.in. na dynamizacji dzieła, przedstawianiu historii w formie syntezy procesu: geneza – wydarzenie – skutki.

---

<sup>651</sup> Ponadto – jak zauważył A. Gulczyński – sposób, w jaki Matejko posługuje się środkami artystycznego wyrazu, pozwala rozwiązać prawne wątpliwości i dylematy powstające przy interpretacji dzieła – np. pewne przedmioty, przydane insygnia, ubiór albo gesty (choćby składanie przysięgi) pozwalają na prawidłową identyfikację postaci. – A. Gulczyński, „Unia lubelska”.

## 2. Ikonograficznoprawne aspekty „Dziejów cywilizacji w Polsce”

„Dzieje cywilizacji w Polsce” (określane też jako „Historia cywilizacji w Polsce”) to cykl dwunastu szkiców Jana Matejki powstałych w latach 1888-1889, niezwykle bogatych w treść<sup>652</sup>. Obecnie znajdują się w Zamku Królewskim w Warszawie (jako depozyt MNW). Poszczególne szkice z tego cyklu zostały wybrane do zbadania i ujęte w osobną część pracy, ponieważ malarz zawarł w nich swoją wizję historiozoficzną i ujął ją w formie syntezy. Jest to wyjątkowe dzieło w twórczości krakowskiego mistrza, gdyż – jak ujął to W. Okoń – „malarz połączył w nim narrację wizualną i werbalną, tworząc wyjątkowy ikoniczno-słowny układ”<sup>653</sup>. W odróżnieniu od malowanych wcześniej dzieł historycznych, szkice wchodzące w skład „Dziejów” tworzą całość i należy je interpretować w odniesieniu do całości cyklu.

Spośród dwunastu dzieł współtworzących „Dzieje cywilizacji w Polsce” bogatej i szerokiej interpretacji został w literaturze przedmiotu poddany jedynie jeden szkic – *Zaprowadzenie chrześcijaństwa r.p. 965* (1889)<sup>654</sup>. Ogólne informacje na temat cyklu podawane są przez badaczy życia i twórczości Jana Matejki (np. K. Sroczyńska<sup>655</sup>, W. Okoń<sup>656</sup>, M. Szypowska<sup>657</sup>). Informacje na temat postaci, faktów historycznych, symboliki szkiców i przesłania w nich zawartego zostały w pewnym zakresie opracowane przez E. Suchodolską i M. Wrede<sup>658</sup>. Uwagi w odniesieniu do pojedynczych obiektów przedstawionych w szkicach (np. ornat, racjonal w *Założeniu szkoły głównej*) poczyniła A. Straszewska w pracy na temat kostiumu historycznego w obrazach Jana Matejki<sup>659</sup>. Natomiast szkice tworzące cykl nie były dotąd przedmiotem analizy z perspektywy ikonograficznoprawnej, stąd wydaje się zasadne przedstawienie takich wyników badań.

Cykl „Dzieje cywilizacji w Polsce” składa się z następujących szkiców:

### „Epoka Piastów”

1. *Zaprowadzenie chrześcijaństwa r.p. 965*, 1889, deska mahoniowa, 79 x 120 cm;

---

<sup>652</sup> W tym rozdziale przyjęta została następująca zasada opisu obrazów. W pierwszej kolejności (we wprowadzeniu do rozdziału) przedstawiona zostanie analiza stylistyczno-porównawcza napisana dla całego cyklu dwunastu szkiców (a w przypadku dwóch szkiców, które doczekały się realizacji w postaci osobnych obrazów dużego formatu zostaną podane dodatkowe informacje z tego zakresu). Następnie w ramach analizy ikonograficznoprawnej omówione zostaną wybrane szkice wchodzące w skład cyklu. Takie rozwiązanie zostało przyjęte z uwagi na zbieżność inspiracji, celu, okoliczności powstania, dalszych losów itp. dla poszczególnych szkiców.

<sup>653</sup> W. Okoń, *Sztuka i narracja*, s. 85-91, 104.

<sup>654</sup> Zob. A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*.

<sup>655</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*.

<sup>656</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*.

<sup>657</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*.

<sup>658</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*.

<sup>659</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 177-178, 235, 369.

2. *Koronacja pierwszego króla r.p. 1001*, 1889, deska mahoniowa, 71 x 105 cm;
3. *Przyjęcie Żydów r.p. 1096*, 1889, płótno, 76 x 112 cm;
4. *W Łęczycy pierwszy sejm – Spisanie praw. Ukrócenie rozbojów r.p. 1182*, 1888, deska mahoniowa, 74 x 110 cm;
5. *Kłeska Legnicka – Odrodzenie r.p. 1241*, 1888, deska mahoniowa, 74,5 x 109,5 cm;
6. *Powtórne zajęcie Rusi – Bogactwo i oświata r.p. 1366*, 1888, deska mahoniowa, 79,5 x 110 cm;

### „Przełom dziejowy”

7. *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane r.p. 1361-1399-1400*, 1888, deska mahoniowa, 79,5 x 62 cm;

### „Epoka Jagiellonów”

8. *Chrzest Litwy r.p. 1387*, 1888, płótno, 60 x 115,5 cm;
9. *Wpływ Uniwersytetu na kraj w wieku XV – Nowe prądy – Husytyzm i Humanizm*, 1888, deska mahoniowa, 69 x 116 cm;
10. *Złoty wiek literatury w wieku XVI – Reformacja – Przewaga katolicyzmu*, 1888, deska mahoniowa, 69 x 107 cm;
11. *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja r.p. 1573*, 1889, płótno, 72,5 x 113 cm;
12. *Konstytucja 3 Maja – Sejm Czteroletni – Komisja Edukacyjna – Rozbiór r.p. 1795*, 1888, deska mahoniowa, 79 x 120 cm.

Jedynie dwa szkice z całego cyklu zostały przez Matejkę powtórzone w dużym formacie. Są to obrazy olejne:

- *Przyjęcie Żydów w Polsce* (obraz ukończony), 1889, płótno 140,5 x 199 cm;
- *Wpływ Uniwersytetu na kraj w XV w.* (obraz nieukończony), 1893, płótno, 245 x 345 cm.

Warto na wstępie tych rozważań poczynić uwagę, iż powyższe szkice na osi czasu zostały przez artystę rozłożone zdecydowanie nierównomiernie. Dziewięć szkiców dotyczy epoki średniowiecza, a tylko trzy – czasów nowożytnych. Wśród możliwych przyczyn takiego stanu wskazuje się np. zmianę pierwotnych zamiarów malarza (być może tylko pierwszą część szkiców wykonał w całości, a w toku pracy zrezygnował z malowania większej ilości dzieł ukazujących zdarzenia hamujące rozwój cywilizacji w Polsce)<sup>660</sup>.

<sup>660</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 13.

Cykl „Dziejów” malowany był przez Matejkę od czerwca 1888 r. do kwietnia 1889 r. Wyjątkowo w tym przypadku artysta sam napisał objaśnienia do swoich szkiców – *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce* – wydane w Krakowie<sup>661</sup>. W tych szkicach malarz usiłował przedstawić swoją interpretację wydarzeń historycznych, łącząc najnowszą wiedzę z dziedziny historii i malarstwa. Zdecydował się również opatrzyć je odpowiednim komentarzem, chcąc wytłumaczyć swoje rozumienie sensu dziejów. Podobnie jak w wielkich obrazach historycznych, tak i w „Dziejach”, Matejko umieszcza bohaterów, którzy w rzeczywistości nie uczestniczyli w danym konkretnym wydarzeniu, lecz pośrednio wywarli na nie wpływ<sup>662</sup>.

Z powstaniem „Dziejów” związane są różne koncepcje badaczy twórczości Matejki, próbujących dociec, co było dla malarza źródłem inspiracji i pomysłów na stworzenie takiego właśnie cyklu. M. Szypowska uznała, że malarz podjął pracę nad „Dziejami”, aby „zdać egzamin, że zasługuje na uczony stopień doktora, który Uniwersytet mu nadał”<sup>663</sup>. Podobne zdanie wyraził W. Okoń<sup>664</sup>. Inaczej natomiast uważał H. Słoczyński, według którego „Dzieje” są dowodem twórczego wyczerpania Matejki i braku dalszych wizji, a chęć malarza, aby na podstawie szkiców malować wielkoformatowe obrazy, wynikała z niepohamowanej chęci zgromadzenia majątku dla dzieci<sup>665</sup>.

Inaczej jeszcze powstanie cyklu wyjaśniają E. Suchodolska i M. Wrede. Jako pierwsze źródło inspiracji wskazują oni uroczyste obchody 490. rocznicy utworzenia wydziału teologii na Akademii Krakowskiej i poświęcenie przy tej okazji gmachu Collegium Novum. Na tej podstawie Matejko sięgnął po pędzel i namalował *Ufundowanie akademii krakowskiej*, pragnąc w alegorycznej formie ująć syntezę cywilizacji w Polsce. Kolejnym dziełem było *Założenie uniwersytetu i jego wpływ na kraj w XV w.* Pierwotny pomysł podlegał dalszej ewolucji i powstawały kolejne szkice – artysta usiłował przedstawić czynniki sprzyjające rozwojowi i jego hamulce, łącząc je z wydarzeniami historycznymi i legendarnymi, ujętymi w polskiej tradycji jako pewne milowe kamienie na drodze postępu cywilizacyjnego. Jako uzupełnienie wizji namalował szkice obrazujące genezę polskiej cywilizacji: *Koronację pierwszego króla* oraz *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*<sup>666</sup>.

---

<sup>661</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*.

<sup>662</sup> B. Ciciora, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, w: A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, s. 64.

<sup>663</sup> M. Szypowska, *Jan Matejko*, s. 407-408. Przy okazji uroczystych obchodów poświęcenia budynku Collegium Novum przyznano Matejce tytuł doktora *honoris causa* Wydziału Filozoficznego UJ.

<sup>664</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 62-63.

<sup>665</sup> H.M. Słoczyński, *Jan Matejko*, s. 55.

<sup>666</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 13.

W przypadku innych historycznych obrazów olejnych Matejko często czerpał wiedzę historyczną i znajomość wizerunków bohaterów z kronik, pocztów władców, tzw. *Icones*, takich jak *Roczniki* Jana Długosza, *Kronika wszystkiego świata* Marcina Bielskiego (1551), *Kronika Marcina Bielskiego* wydana przez Joachima Bielskiego (1597), *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (1521), *Regum Poloniae Icones* (1591), *Poczet królów polskich* Aleksandra Lessera (1860), *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*<sup>667</sup>. Malując szkice do „Dziejów cywilizacji” dawne źródła okazały się dla malarza niewystarczające, w szczególności jeżeli chodzi o początki polskiej państwowości. Matejko posługiwał się często pracami współczesnych mu historyków, w przeważającej mierze przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej.

Na treści szkiców zaważyły niewątpliwie poglądy, przekonania i ocena przeszłości dokonywana przez osoby Matejce bliskie epoką lub wręcz z jego pokolenia. Wielkie postaci romantyzmu często poprzestawały na wskazaniu okoliczności zewnętrznych jako przyczyn upadku Polski, gloryfikując ówczesny ustrój i rządy oraz nie dostrzegając, że geneza rozbiorów była znacznie głębsza i wiązała się również z błędami i winą samych Polaków. Do większego zrozumienia tej kwestii przyczyniły się nieudane powstania. Inspiracją dla malarza były m.in. poglądy W. Kalinki (który dokonał krytyki Sejmu Czteroletniego) czy wielokrotnie wspomnianego J. Szujskiego (w szczególności ważne były jego badania dotyczące krakowskiego uniwersytetu)<sup>668</sup>.

Ponadto J. Szujski dawał wyraz swoim przekonaniom, że w toku rozwoju Polski nastąpił konflikt pomiędzy znacznymi osiągnięciami cywilizacyjnymi a polityczną wydajnością i sprawnością państwa. Często dochodziło do sytuacji, w której Polska czerpała z Zachodu pewne wzorce kulturowe, instytucje i zjawiska, a nie była do tego przygotowana (np. humanizm, reformacja). Osłabienie władzy centralnej i późniejszy upadek państwa były dowodem na to, że Polska zeszła z drogi rozwoju wyznaczonej przez Opatrzność i głoszonej przez Kościół, a rozbiory stały się tego przykrą konsekwencją. Historyk bardziej pozytywnie oceniał epokę średniowiecza niż czasy nowożytne i być może to był ten czynnik, który zaważył na doborze treści szkiców przez Matejkę (większość dotyczy okresu X-XV wiek)<sup>669</sup>.

Szujski w swoich wypowiedziach i pracach podkreślał, że bezkrytyczne przejmowanie wzorów z Zachodu przy „młodszości cywilizacyjnej” Polski prowadziło do anarchizacji społeczeństwa. Wskazywał również na zadania, które przekroczyły ówczesne możliwości

---

<sup>667</sup> B. Ciciora, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, w: A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, s. 30.

<sup>668</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 9-12.

<sup>669</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 62-63.

Rzeczypospolitej, np. ustrojowe włączenie Litwy czy rozproszenie na zbyt wielkim obszarze zjednoczonego państwa. Inne problemy wymieniane przez Szujskiego w odniesieniu do rozwoju cywilizacyjnego w Polsce to: klęska mieszczaństwa spowodowana przewagą magnaterii nad szlachtą, reformacja niszcząca zgodę i jedność społeczeństwa, obawy różnowierców przed hierarchią katolicką. Wszystkie te czynniki łącznie przyczyniły się upadku władzy monarszej i sparaliżowania organizacji centralnej. Matejko, inspirując się poglądami Szujskiego, przedstawił zatem dzieje polskiej cywilizacji jako historię konfliktu, w którym ścierają się nieustannie dwie siły – postęp cywilizacyjny i reguły sprawności politycznej państwa<sup>670</sup>.

Malarskie próby zobrazowania dziejów cywilizacji pojawiły się już wcześniej w sztuce zagranicznej. Na sklepieniu budynku Biblioteki Poselskiej Zgromadzenia Narodowego w Palais Bourbon znalazły się freski E. Delacroix związane z tą tematyką (1847). Panteon w Paryżu miał zostać przyozdobiony scenami z cyklu „Filozofia historii” (albo „Palingeneza społeczna”) przez Paula Chenavarda – niezrealizowany projekt tego zamierzenia ujrzał światło dzienne podczas wystawy światowej, która odbyła się w 1855 r. w Paryżu. W Monachium w budynku *Maximilianeum* zbudowanym na zlecenie Maksymiliana II Wittelsbacha znajdowało się malowidło przedstawiające historię zachodniej cywilizacji, choć pojmowaną w stylu tradycyjnym – ukazującą najważniejsze osoby i wydarzenia z przeszłości<sup>671</sup>.

Matejko w „Dziejach”, stosownie do swojego stylu, zrezygnował z przedstawienia jednego momentu z przeszłości na rzecz stworzenia historiozoficznej wizji, łącząc w symbolicznej wymowie postaci i obiekty pochodzące z różnych okresów historii. Wspomniane już *Wyjaśnienie dwunastu szkiców* pozwala odczytać jego intencje i głębiej zrozumieć myśli, jakie towarzyszyły artyście przy tworzeniu szkiców i jakie pragnął przekazać odbiorcom obrazów. Inaczej zatem niż przy innych obrazach dysponujemy objaśnieniami autorstwa samego mistrza, podczas gdy przy interpretacji wcześniejszych dzieł

---

<sup>670</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 12, 15. Warto jeszcze w tym miejscu podkreślić, że polscy historycy zaczęli interesować się tematyką dziejów cywilizacji mniej więcej w połowie XIX stulecia, pod wpływem wzorów zagranicznych. Nastąpiła też zmiana jakościowa w tym myśleniu – dotychczasowe rozważania koncentrowały się na kwestiach militarnych i politycznych, podkreślając znaczenie panującej w danym państwie dynastii. Teraz jednak punkt ciężkości przesunął się na zjawiska budujące cywilizację całej Europy. Ważną rolę odegrał François Guizot i jego dzieło dotyczące dziejów cywilizacji europejskiej i francuskiej (ujęte w szerokim kontekście historii cywilizacji zachodniej, poruszające zagadnienia takie, jak np. rozwój moralny i społeczny, czynniki wspierające i hamujące rozwój, stan sztuki i nauki). Polskie tłumaczenie pojawiło się w 1842 r. Zainteresowania historyków i polityków europejskich wpłynęły na stan polskich badań, w tym na prace J. Szujskiego (*Z wykładów o dziejach cywilizacji polskiej; Odrodzenie i reformacja w Polsce; Dzieje oświaty przed Kazimierzem Wielkim; O młodszości naszego cywilizacyjnego rozwoju*). – A.M. Wyrwa (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, s. 25-26, 28.

<sup>671</sup> Tamże, s. 26-28.

można było posiłkować się recenzjami z ówczesnej prasy, opisami Szujskiego czy (czasem wątpliwej jakości) tekstami M. Gorzkowskiego.

Podczas pracy nad szkicami wchodzącymi w skład „Dziejów” Matejko wypracował swoją metodę. Przedstawiał wydarzenia i problemy, które uznał za kluczowe w dziejach Polski, podkreślał chwile przełomowe. Wyraźnie zaakcentowane są chociażby takie kwestie, jak: przyjęcie chrześcijaństwa, organizacja struktur kościelnych, budowanie monarchii piastowskiej (potraktowanej jako ideał państwowości), misja cywilizacyjna Polski na Wschodzie, wpływ Akademii Krakowskiej na rozwój państwa, upadek Rzeczypospolitej. W szczególności ta ostatnia kwestia została przedstawiona w sposób bliski poglądom krakowskiej szkoły historycznej. Kluczowe wydarzenia z historii Polski Matejko starał się ukazać jako syntezę, opatrzyć je swoim artystycznym komentarzem, wyrazić w formie dydaktycznej<sup>672</sup>.

W szkicach tworzących cykl można dostrzec odzwierciedlenie przekonań przyjętych przez malarza – ukazanie ideału silnej władzy królewskiej i gloryfikacja epoki średniowiecza, przy jednoczesnej krytyce demokracji szlacheckiej, wolnej elekcji, szerzenia się innych wyznań. Artysta nie cofa się przed subtelnym wypomnieniem błędów politycznych, zmarnowanych szans, nietrafnych reform. Równowagę dla tych pesymistycznych akcentów stanowi providencjalizm – pogląd, zgodnie z którym nad dziejami czuwają wyroki Opatrzności – oraz nawiązania do logiki chrześcijańskiej (grzech – pokuta – odkupienie). Źródłem nadziei mają być także postaci uznane przez Matejkę za świętych patronów Polski – św. Stanisław symbolizujący zjednoczenie państwa (szkic VII, IX) oraz królowa Jadwiga (jej dzieło odnowienia akademii krakowskiej oznaczać miało cywilizacyjny awans narodu)<sup>673</sup>.

Szkice tworzące cykl „Dziejów cywilizacji w Polsce” nabyła w 1893 r. hrabina Katarzyna z Branickich Potocka (małżonka hrabiego Adama Potockiego), a w roku 1939 zakupiło je Muzeum Narodowe w Warszawie. Podczas II wojny światowej zostały wywiezione z Warszawy przez Niemców, przechowywane na Dolnym Śląsku. Rewindykowano je w 1945 r. Stanowią obecnie własność Muzeum Narodowego w Warszawie, a od 1991 r. eksponowane są w Zamku Królewskim jako depozyt MNW<sup>674</sup>. Spośród dwunastu szkiców jedynie dwa uzyskały pełną formę i doczekały się realizacji jako obrazy o większym formacie – *Przyjęcie Żydów w Polsce* (1889; namalowane na zlecenie

---

<sup>672</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 9, 14.

<sup>673</sup> Tamże, s. 10-11, 14.

<sup>674</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, nr kat. 271.

Arnolda Rappaporta) oraz nieukończony *Wpływ Uniwersytetu na kraj w XV wieku* (1893; zamówiony przez UJ)<sup>675</sup>.

**1) *Koronacja pierwszego króla r.p. 1001, 1889, deska dębowa, 79 x 105 cm***

Drugi szkic z cyklu „Dziejów” nosi tytuł: *Koronacja pierwszego króla r.p. 1001* (czasem spotykany jako: *Pierwsza koronacja; Koronacja Bolesława Chrobrego w Gnieźnie*). Namalowany został w 1889 r. na desce dębowej o wymiarach 71 x 105 cm. Należy do zbiorów MNW – nr inw. MP 5060 (d. 127393). Kolejny etap rozwoju cywilizacji w Polsce związał Matejko z pielgrzymką Ottona III do grobu św. Wojciecha, koronacją Bolesława Chrobrego oraz utworzeniem metropolii w Gnieźnie<sup>676</sup>.



Il. 53 Jan Matejko, *Koronacja pierwszego króla R.P.1001*, z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1889, w zbiorach MNW, nr inw. MP 5060, fot. Piotr Ligier

Matejko tworząc kolejną historiozoficzną wizję powiązał w jedną kompozycję kilka historycznych wydarzeń. Scena *Koronacji* odpowiada przede wszystkim zjazdowi gnieźnieńskiemu z 1000 r. (artysta wskazał datę 1001 r., powtarzając ją za przekazem Jana Długosza). Pielgrzymka Ottona III do Polski i grobu św. Wojciecha miała służyć realizacji

<sup>675</sup> W. Okoń, *Jan Matejko*, s. 63.

<sup>676</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, nr kat. 271.2.

jego planów związanych z odtworzeniem cesarstwa rzymskiego, którego część miała stanowić Słowiańszczyzna. Wydarzenie to pokazywało również, że Polska stała się krajem, z którym inne państwa europejskie zaczęły się liczyć i traktować jako równorzędnego partnera.

Malarz w swoich objaśnieniach napisał, że cesarz „wkłada koronę królewską na głowę Bolesława Chrobrego”<sup>677</sup>. Otto III podczas zjazdu gnieźnieńskiego uznał Bolesława Chrobrego za suwerennego władcę, czego symbolicznym wyrazem było nałożenie mu cesarskiego diademu i podarowanie kopii włóczni św. Maurycego. Właściwa koronacja Bolesława Chrobrego odbyła się w 1025 r. Kolejnym znaczącym wydarzeniem było utworzenie metropolii w Gnieźnie podczas synodu w 1000 r. Cesarz Ottona III za uprzednią zgodą papieża Sylwestra II powołał do istnienia metropolię, która była niezależna od arcybiskupstwa w Magdeburgu.

*Koronacja* to szkic, który powstał w styczniu 1889 r., namalowany jako przedostatni. Matejko zakończył wówczas malowanie szkicu *Konstytucja 3 Maja* i wrócił do początków państwa polskiego. Zatem miał już wtedy za sobą większość szkiców ukazujących rozwój cywilizacji i jej zmierzch. Na końcu swej pracy nad cyklem podjął się przedstawienia koronacji i chrztu Polski – dwóch kompozycji, które dotyczą istotnych czynników rozwoju kultury. O ile *Zaprowadzenie chrześcijaństwa* odnosiło się bardziej do roli Kościoła, o tyle *Koronacja pierwszego króla* podkreśla czynnik państwowy, polityczny. Jednocześnie są to dwa najważniejsze dla Matejki momenty z dziejów Polski, które poprzedziły założenie krakowskiej uczelni<sup>678</sup>.

Szkic w połączeniu z wyjaśnieniami Matejki pozwala odczytać historiozoficzną wizję malarza. Artysta przedstawił w tej kompozycji kilka głównych motywów, a wprowadzając na scenę licznych bohaterów poruszył dodatkowe wątki poboczne, uzupełniające całość jego pomysłu. Najważniejsze wydarzenie zjazdu gnieźnieńskiego to dla Matejki uznanie godności królewskiej pierwszego króla Polski – symboliczny gest nałożenia diademu na głowę Bolesława Chrobrego i wręczenia mu włóczni św. Maurycego oznaczał udzielenie mu suwerenności oraz zwolnienie z obowiązku płacenia trybutu na rzecz Świętego Imperium Rzymskiego. Bolesław stał się odtąd współpracownikiem cesarza. Mógł również rozpocząć starania o zgodę papieża na dokonanie właściwej koronacji – liturgicznego pomazania na króla, które odbywało się w katedrze i dokonywał go arcybiskup.

Drugą istotną kwestią jest ustanowienie w Gnieźnie metropolii kościelnej, pomimo niechęci niemieckich arcybiskupów. Ołtarz z trumną zawierającą relikwie – doczesne szczątki

---

<sup>677</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 6.

<sup>678</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 28.

św. Wojciecha – przypomina o postaci wielkiego patrona Polski i jego misji chrystianizacyjnej. Pielgrzymka Ottona III do grobu św. Wojciecha miała zatem znaczące konsekwencje polityczne. Matejko nawiązuje również do roli zakonu benedyktynów, maluje przedstawicieli najstarszych polskich rodów i znaczące postaci tego okresu.

Akcja dzieła rozgrywa się we wnętrzu świątyni. Wyróżnić można kilka grup kompozycyjnych – postaci zgrupowane wokół Chrobrego, Radzima-Gaudentego i cesarza, chór benedyktynów, obserwatorzy zdarzenia rozmieszczeni na różnych planach wokół ołtarza. Najważniejszym bohaterem szkicu jest Bolesław Chrobry klęczący przed ołtarzem i trzymający oburącz otrzymaną od cesarza włócznię. Tuż przy nim stoi cesarz Otto III i Radzim-Gaudenty, którzy wspólnie dokonują aktu koronacji. Ponad nimi widoczny jest bp kołobrzeski Reinbern z bogato zdobionym krzyżem. Bp poznański Unger klęczy z księgą w dłoniach, przysłonięty częściowo ołtarzem. Za bpem poznańskim namalowany jest chór benedyktynów, którym przewodzi mnich Tuni (Antoni).

Za cesarzem na stopniach wiodących do ołtarza klęczy Emnilda, żona Chrobrego, obok niej – syn Mieszko II. Za nimi stoi rycerz Stoigniew z mieczem, a po lewej stronie Świętopełk. Na lewo od cesarza widoczny jest Bezprym, syn Chrobrego. Na pierwszym planie na ławie w lewej części kompozycji zasiada Thietmar, późniejszy bp merseburski, oraz bp niemiecki Gizyler. Za nimi stoi Sobiebor (brat św. Wojciecha) z rodziną Poraitów. W prawym rogu obrazu, na pierwszym planie, widoczny jest Nawój, przywódca Sieciechów (w hełmie ozdobionym skrzydłami), oraz rycerz Krzywosąd (kucający u stóp tronu). Po prawej stronie na dalszym planie widoczny jest orszak cesarza, w którym znaleźli się: giermek, graf Zazzo, kardynał Robert, Emeryk (wychylający się zza kolumny) i Władysław (trzymający chorągiew).

Główny bohater dzieła to **Bolesław Chrobry** z dynastii Piastów (967-1025), syn Mieszka I i Dobrawy. Władzę w państwie objął w 992 r. po śmierci ojca i wbrew jego woli (Mieszko I podzielił kraj między synów). Bolesław uznawany jest za władcę, który uczynił z Polski potężne, liczące się państwo – rozbudowywał kraj, prowadził liczne wojny, cieszył się autorytetem (choć jego działania pociągały za sobą znaczne koszty i wzrost obciążenia ludności, a to z kolei wywoływało napięcia społeczne). Pielgrzymkę Ottona III do grobu św. Wojciecha Bolesław Chrobry wykorzystał dla umocnienia swojej pozycji, zyskał zwolnienie z trybutu i prawo królewskie inwestytury biskupów oraz utworzenie metropolii w Gnieźnie.

Na szkicu Bolesław Chrobry ukazany jest jako centralna postać. Księżę klęczy przed ołtarzem i oburącz trzyma **włócznię św. Maurycego** otrzymaną od cesarza, która zastępuje władcy berło. Matejko podkreślił, że Bolesław został nadto obdarowany **mieczem** i

**gwoździem** z krzyża św. (gwoźdź trzyma w lewej dłoni). Ubrany jest w **zbroję i książęcy płaszcz**. Radzim-Gaudenty wraz z cesarzem Ottonem III wspólnie dokonują aktu koronacji Bolesława Chrobrego, wkładając mu na głowę **koronę** królewską. Koronacja ta uznawana jest za gest symboliczny dokonany diademem cesarskim bądź za obietnicę koronacji w przyszłości – właściwa koronacja Chrobrego na króla Polski odbyła się w 1025 r.

Na prawo od Chrobrego stoi **Otto III** z dynastii saskiej (980-1002), syn Ottona II i księżniczki bizantyńskiej Teofano, król niemiecki (983) i cesarz rzymski (996). Był zwolennikiem koncepcji zbudowania imperium rzymskiego składającego się z Galii, Italii, Germanii i Słowiańszczyzny. Jego pielgrzymka do grobu św. Wojciecha i zapadłe wówczas decyzje polityczne podniosły znaczenie Bolesława Chrobrego wśród innych państw, wyzwoliły również Polskę od zależności kościelnej względem Niemiec. Matejko przedstawił Ottona III w długim złotym **płaszczu, koronie** i z **berłem** w lewej dłoni. Prawą dłonią cesarz podtrzymuje koronę nakładaną Bolesławowi wspólnie z Radzime-Gaudentym. Otto III stoi **boso**, a jego sandały trzyma sługa – w ten sposób cesarz chciał oddać cześć wobec relikwii św. Wojciecha.

Za Chrobrym namalowany jest **Radzim-Gaudenty** (ok. 965-po 1018), syn Sławnika, przyrodni brat św. Wojciecha. Wspólnie z Wojciechem przebywał we Włoszech i w klasztorze na Awentynie, w 997 r. towarzyszył mu w wyprawie misyjnej do Prusów. W 1000 r. został pierwszym arcybiskupem gnieźnieńskim. Na szkicu ukazany w **szatach pontyfikalnych** i w **mitrze**, jak wspólnie z cesarzem nakłada koronę na głowę Bolesława. Jego obecność i rola w obrazie nie wyczerpują się na koronacji pierwszego polskiego króla – ma on podkreślać istnienie na ziemiach polskich niezależnej od innych państw organizacji kościelnej oraz przez bliską relację ze św. Wojciechem wskazywać na rolę patrona Polski<sup>679</sup>.

**Reinbern** (ok. 960/970-1015) widoczny za Radzime-Gaudentym to biskup kołobrzeski (pomorski). Pochodził z Turyngii, w 1000 r. objął zarząd nowoutworzoną diecezją, jednak nie pełnił tej funkcji zbyt długo. Po upadku diecezji ok. 1007 r. opuścił Pomorze i jako kapelan córki Bolesława Chrobrego przebywał w jej otoczeniu i towarzyszył jej w wyprawie na Ruś (córka Chrobrego została poślubiona Świętopełkowi), gdzie prowadził dalej misję chrystianizacyjną. Na obrazie bp Reinbern wznosi ponad Bolesławem drogocenny **krzyż** wysadzany szlachetnymi kamieniami.

Częściowo zasłonięty przez mensę ołtarzową jest bp poznański (misyjny) **Unger** (zm. 1012), benedyktyn, klęczący i trzymający w dłoniach półotwartą księgę. Biskupem

---

<sup>679</sup> Tamże.

poznańskim został ok. 992 r., prawdopodobnie był następcą bpa Jordana. Popierał politykę Bolesława Chrobrego. Po utworzeniu metropolii w Gnieźnie nie podlegał on arcybiskupowi gnieźnieńskiemu, lecz bezpośrednio papieżowi, ponieważ jego urząd miał charakter misyjny. Ok. 1004 r. został uwięziony i zmuszony do zaaprobowania zwierzchnictwa arcybiskupa magdeburskiego.

W głębi kompozycji namalowany jest **chór benedyktynów**, który śpiewa pieśń *Bogarodzico Dziewico* – jej autorstwo przez długi czas przypisywano św. Wojciechowi. Przedstawionym w szkicu mnichom z Międzyrzecza przewodniczy mnich **Tuni** (Antoni) – zakonnik, a później opat klasztoru benedyktyńskiego reguły św. Romualda w Międzyrzeczu (powstałego w 1001 roku). Tuni miał przybyć do Polski ok. 1001 r. Thietmar w swojej kronice zapisał, że był on bliskim współpracownikiem Bolesława Chrobrego, któremu książę polski zlecał ważne polityczne misje<sup>680</sup>.

Na stopniach prowadzących do ołtarza klęczy żona Chrobrego Emnilda (w opisie Matejki „królowa Konilda”). **Emnilda** (przed 975-1017) była córką Dobromira, księcia słowiańskiego. Żoną Bolesława (trzecią) została w 987/988 r. Na szkicu przedstawiona w **zawoju** na głowie. Obok niej ukazany jest **Mieszko II** (990-1034), syn Bolesława i Emnildy, późniejszy król polski (od 1025). Mieszko II brał udział w wojennych wyprawach ojca, po objęciu rządów rozbudowywał organizację kościelną i organy państwa. Opuścił Polskę pokonany przez przyrodniego brata Bezpryma, po jego śmierci odzyskał panowanie, lecz jego władza była osłabiona.

Kolejna grupka postaci stojących blisko Bolesława to Stoigniew, Świętopełk i Bezprym (w opisie: „Bezbrejm”). Brodaty, starszy wiekiem rycerz **Stoigniew** ze wzniesionym mieczem w ręku został przez Matejkę potraktowany jako zaufany współpracownik Chrobrego. Rycerz ów rzeczywiście znajdował się na usługach Bolesława i w 1015 r. został wysłany jako poseł do cesarza niemieckiego. **Świętopełk** (Światopełk; ok. 978-po 1019) to syn Włodzimierza kijowskiego, książę kijowski i zięć Bolesława Chrobrego. Małżeństwo z córką Chrobrego zawarł ok. 1010 r. Przebywał na dworze Bolesława do czasu, aż książę polski udzielił mu zbrojnej pomocy w objęciu tronu na Rusi<sup>681</sup>.

**Bezprym** (986/987-1032) z dynastii Piastów był pierworodnym synem Bolesława Chrobrego z małżeństwa z córką księcia węgierskiego Gejzy (Matejko wspomina jej imię – Judyta – opierając się na współczesnej mu wiedzy). Ojciec pozbawił go władzy, przekazując

---

<sup>680</sup> Tamże, s. 29.

<sup>681</sup> Wydarzenia te były przedmiotem innego obrazu olejnego Matejki – *Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, 1884.

tron Mieszkowi II. Od 999 r. Bezprym na mocy decyzji Chrobrego przebywał we Włoszech, w eremie pod Rawenną. W 1031 r. objął władzę w Polsce, korzystając z pomocy wojsk niemieckich i ruskich – Mieszko II schronił się wówczas w Czechach, gdzie został uwięziony. Bezprym odesłał insygnia koronacyjne cesarzowi. Jego rządy w Polsce nie trwały jednak długo, gdyż w 1032 r. Bezprym został zamordowany. Obecność Bezpryma w szkicu jest niezgodna z realiami, jednak uzasadniona historiozoficzną wizją artysty.

Na kamiennej ławie na pierwszym planie szkicu widoczni są niemieccy dostojnicy kościelni – Thietmar i Gizyler. Malując wydarzenia zjazdu gnieźnieńskiego Matejko nie mógł bowiem pominąć postaci **Thietmara** (975-1018), kronikarza niemieckiego, który najprawdopodobniej osobiście uczestniczył w tym zjeździe i pozostawił jego jedyny współczesny opis (aczkolwiek stroniczy). Thietmar w 1000 r. nie był jeszcze biskupem merseburskim (choć tak opisuje go Matejko), godność tę piastował od 1009 r. Na szkicu ukazany z **kroniką** rozłożoną na kolanach. Za Thietmarem siedzi **Gizyler** (zm. 1004) trzymający w ręku **pastorał**. W l. 971-981 był biskupem Merseburga, a od 981 r. – abpem magdeburskim. Zapewne Gizyler był obecny wraz z Ottonem na zjeździe. Niemieccy biskupi na szkicu są niezadowoleni z decyzji o utworzeniu gnieźnieńskiej metropolii.

Za kamienną ławą stoi Sobiebor z czeską rodziną Poraitów. **Sobiebor** (Sobiesław) Sławnikowic (zm. 1004) był najstarszym bratem św. Wojciecha, który od 995 r. był obecny na dworze księcia Bolesława. Przy nim stoi młodzieniec, wg Matejki – z rodziny **Poraitów**. Ród Porajów (Poraitów) wywodził się z czeskiego rodu książąt Libickich – Sławnikowiców. Przedstawiciele tego rodu doświadczyli prześladowań ze strony księcia czeskiego Bolesława II i znaleźli schronienie w Polsce. Założycielem rodziny Porajów miał być wg legendy Poraj Sławnikowic, brat św. Wojciecha i Sobiebor (w rzeczywistości poniósł śmierć w Libicach, malarz oparł się jednak na przekazie legendarnym)<sup>682</sup>.

W prawej części kompozycji widoczni są Nawój i Krzywosąd, przedstawiciele możnowładztwa na dworze Bolesława Chrobrego. **Nawój**, przywódca Sieciechów, to fikcyjna postać. Matejko zaczerpnął ją z legendy o rodzie Toporczyków, opierając się na wzmiance Długosza o Sieciechu (który miał być palatynem Bolesława Chrobrego wywodzącym się z rodu Toporczyków). Na obrazie ukazany jako rycerz, który stoi wsparty rękoma na toporze i tarczy, a na głowie ma hełm ozdobiony orlimi skrzydłami. Koło cesarskiego tronu namalowany jest **Krzywosąd**, również postać fikcyjna znana malarzowi z przekazów

---

<sup>682</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 29.

Długosza. Krzywosąd miał być fundatorem sieciechowskiego klasztoru w 999 r. (w rzeczywistości klasztor ten powstał w początkach XII stulecia)<sup>683</sup>.

W prawej części kompozycji namalowany jest **orszak cesarza** Ottona III. Jest w nim **giermek** trzymający sandały Ottona III, gdyż cesarz z szacunku dla relikwii św. Wojciecha odprawiał obrzędy boso. Kolejna postać to patrycjusz **Zazzo** (Ziazo, Dedi, zm. 1009), graf saski, który brał udział w zjeździe gnieźnieńskim (na szkicu w hełmie). Obok stoi kardynał **Robert**, diakon i oblacjonariusz, który był obecny na zjeździe gnieźnieńskim jako legat papieża Sylwestra II. Przedstawiony w geście udzielania błogosławieństwa zgromadzonym osobom. Orszak uzupełniają Emeryk (ukazany jak wychyla się zza kolumny) i Władywój (który trzyma w ręku chorągiew). **Emeryk** (1001/1007-1031), czczony jako święty Kościoła katolickiego, był synem króla Węgier św. Stefana I. Zgodnie z legendą Emeryk przebywał na dworze Chrobrego w Gnieźnie. **Władywój** (zm. 1003) przez Matejkę został uznany za brata Chrobrego (malarz oparł się na błędnej informacji znalezionej w kronikach, a mówiącej o nieznanym potomku Dobrawy). Prawdopodobnie jednak Władywój wywodził się z rodu Przemyślidów, aczkolwiek przebywał na dworze polskiego księcia po wygnaniu z Czech<sup>684</sup>.

Wymowę dzieła uzupełniają różnorodne obiekty. **Kronika** trzymana przez Thietmara jasno wskazuje na źródło wiedzy o przedstawianych wydarzeniach, z którego czerpał artysta, a jednocześnie pozwala widzom zidentyfikować postać biskupa niemieckiego, który nie był zadowolony z faktu utworzenia w Gnieźnie metropolii. Wśród sprzętów zgromadzonych w świątyni, w której toczy się akcja obrazu, wyróżnia się złoty **tron** – dar cesarza Ottona III dla księcia Bolesława.

Cesarz Otto III ma na głowie **koronę cesarską** i wspólnie z biskupem Radzimelem-Gaudentym nakłada **koronę królewską** na głowę Bolesława Chrobrego (wg określenia Matejki – podczas gdy w kronice Galla Anonima mowa jest o symbolicznym nałożeniu Bolesławowi diademu cesarskiego, który cesarz zdjął z własnej głowy). W ręku Ottona III widoczne jest **berło** cesarskie. Natomiast w ręku Bolesława namalowane są dary cesarza dla polskiego księcia – **włócznia św. Maurycego** wraz z **gwoździem Krzyża św.** Korona i włócznia należały do najważniejszych insygniów godności monarszej. Włócznię zaś traktowano jako symbol suwerenności i udzielnego władania<sup>685</sup>.

Wśród dalszych insygniów wskazać można **miecz** królewski, który na obrazie trzyma rycerz Stoigniew. Miecz wymieniany jest w chrześcijańskich rytuałach koronacyjnych

---

<sup>683</sup> Tamże, s. 30.

<sup>684</sup> Tamże, s. 30.

<sup>685</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 9.

obowiązujących od X w. obok innych insygniów: korony, berła, różdżki, płaszcz, pierścienia i naramienników. Nie wiadomo, czy już wtedy mieczem koronacyjnym był Szczerbiec<sup>686</sup>. W ręku biskupa Gizylera ukazany jest **pastorał**, insygnium jego biskupiej władzy. Na głowach Radzima-Gaudentego, Thietmara i Gizylera namalowane są **infuły**.

Na pierwszym planie widoczna jest **chorągiew królewska** – czerwona z białym orłem, którą trzyma Władywój (wg Matejki brat Chrobrego). Symboliczne znaczenie ma drogocenny **krzyż** trzymany nad koronowanym księciem przez bpa Reinberna – w ten sposób malarz podkreśla znaczenie wiary chrześcijańskiej dla rozwoju państwa. W objaśnieniach szkicu Matejko podkreśla, że chór benedyktynów śpiewa pieśń **Bogurodzica**, której autorstwo przypisywano św. Wojciechowi (błąd powtarzany za Statutem Łaskiego z 1506 r., gdzie zamieszczono tekst *Bogurodzicy*). Była to najstarsza polska pieśń religijna, wg Długosza śpiewana przez rycerstwo pod Grunwaldem i traktowana przez wieki jako hymn państwowy.

Miejszem akcji jest **katedra gnieźnieńska**. Świątynia jest obwieszona makatami, rozświetlona blaskiem licznych świec, utrzymana w stylu romańskim. Centralnym miejscem jest ołtarz z trumną zawierającą relikwie – szczątki św. Wojciecha. Na ołtarzu widoczne są litery S ADALB (*Sanctus Adalbertus*). Katedra gnieźnieńska odgrywa jako miejsce wydarzeń podwójną rolę – wskazuje na miejsce właściwe dla dokonania koronacji królewskiej oraz podkreśla fakt utworzenia na ziemiach polskich niezależnej (zwłaszcza od biskupów niemieckich) organizacji kościelnej<sup>687</sup>.

W szkicu *Koronacja pierwszego króla* artysta podkreślił pozytywny związek pomiędzy państwem a Kościołem. Wskazują na to akcenty takie, jak przyjęcie przez Chrobrego korony równocześnie z rąk arcybiskupa i cesarza – przedstawiciele władzy duchownej i świeckiej. Decyzja o chrzcie Polski i wejście w krąg cywilizacji zachodnioeuropejskiej przynosi dobre owoce – państwo zyskuje suwerenność, a książę zgodę na koronację, kraj wzrasta w bogactwo i siłę, wartości religijne i działalność Kościoła przynoszą owoce w sferze polityki i rozwoju państwa. Pojawiają się nadto pierwsze znaki misji Polski wobec wschodu – wskazuje na nią postać bpa Reinberna, który został wysłany na Ruś jako kapelan córki Chrobrego, poślubionej Świętopełkowi kijowskiemu<sup>688</sup>.

Od Szujskiego zaczerpnął Matejki przekonanie, że rozwinięte społeczeństwo odznacza się dwiema cechami – są to silna władza i religia chrześcijańska (w obrządku zachodnim). Okres rządów Chrobrego (podobnie jak w szkicu I – Mieszka I) to czas idealny pod kątem

---

<sup>686</sup> Tamże.

<sup>687</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 30.

<sup>688</sup> Tamże.

zgodności postępu cywilizacyjnego i politycznej sprawności państwa. W młodym jeszcze państwie nie istniały wewnętrzne sprzeczności, a zauważalne było pozytywne oddziaływanie religii, rozwoju cywilizacyjnego i polityki<sup>689</sup>.

**2) *Przyjęcie Żydów r.p. 1096, 1889, płótno, 76 x 112 cm***

**– *Przyjęcie Żydów w Polsce (obraz ukończony), 1889, płótno 140,5 x 199 cm***

Trzeci szkic „Dziejów cywilizacji w Polsce” to *Przyjęcie Żydów r.p. 1096*, pochodzący z 1889 r. Namalowany jest na płótnie o wymiarach 76 x 112 cm. Inne tytuły szkicu to: *Przyjęcie Żydów do Polski w r. 1096*; *Przyjęcie Żydów do Polski za Władysława Hermana*; *Sprowadzenie Żydów*. Obraz należy do zbiorów MNW – nr inw. MP 133 MNW (d. 127394). Ten trzeci szkic z cyklu doczekał się realizacji w postaci dzieła pełnego formatu. Obraz ukończony nosi tytuł: *Przyjęcie Żydów w Polsce* (bądź: *Przyjęcie Żydów do Polski*; *Przyjęcie Żydów przez Władysława Hermana*; *Przyjęcie Żydów do Polski w roku 1096*). Namalowany został w 1889 r. farbą olejną na płótnie o wymiarach 140,5 x 199 cm (obecnie w ramie: 183 x 255 cm). Należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie, nr inw. S/Mal/799/ML. Szkic i wersja końcowa dzieła różnią się drobnymi tylko szczegółami<sup>690</sup>.



**Il. 54 Jan Matejko, *Przyjęcie Żydów do Polski*, 1889, w zbiorach MNL, nr inw. S/Mal/799/ML, fot. Pracownia Fotografii**

<sup>689</sup> Tamże, s. 30-31.

<sup>690</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, nr kat. 271.3, 272.

Akcja obrazu toczy się przed katedrą romańską w Płocku. Dzieło przedstawia zdarzenie fikcyjne, wykreowane przez artystę. Matejko ukazał Władysława Hermana w otoczeniu jego rodziny oraz dostojników państwowych w chwili przyjęcia na posłuchanie delegacji Żydów (na czele z Beniaminem z Tudeli). Edykt trzymany w ręku przez abpa Marcina zapowiada królewską zgodę na pobyt Żydów w Polsce i nadanie im prawa osiedlenia. Większy napływ ludności żydowskiej do Polski spowodowany był nietolerancją religijną w zachodniej Europie. Wizja Matejki ukazuje szlachetną decyzję księcia, lecz zarazem sugeruje, że władca popełnił polityczny błąd. Trzeci szkic „Dziejów” pokazuje pierwszy rozdzwitek w rozwoju cywilizacji w Polsce.

Tematycznie jednak szkic (i namalowany na jego podstawie duży obraz) nie pasuje do pozostałych kompozycji zogniskowanych wokół relacji państwo-Kościół albo dotyczących sfery nauki i kultury. Przypuszczalnie to Arnold Rappaport, nabywca ostatecznej wersji obrazu, wywarł wpływ na wybór tematu (choćby sugerując przedstawienie jakiegoś zdarzenia z dziejów Żydów na ziemiach polskich). Rappaport, galicyjski prawnik i poseł do Rady Państwa w Wiedniu, miał bowiem żydowskie korzenie<sup>691</sup>.

Dokładna data namalowania szkicu jest nieznana. W styczniu 1889 r. Rappaport złożył zamówienie na dzieło dużego formatu, w tym samym roku Matejko je ukończył. Szkic prawdopodobnie powstał w okresie od września do listopada 1888 r. – po namalowaniu szkiców dotyczących krakowskiej uczelni i chrztu Litwy. W grudniu 1888 r. artysta zajmował się już następnymi szkicami – *Powtórny zajęciem Rusi* i *Konstytucją 3 Maja*<sup>692</sup>.

Matejko w *Przyjęciu Żydów* przedstawił problem ludności żydowskiej uciekającej przed prześladowaniami, jakie rozpętały się w Europie zachodniej w XI w. Historia nie wspomina o przyjęciu żydowskich osadników przez Władysława Hermana ani o nadaniu im przywilejów. Wydarzenie przedstawione na obrazie stanowi zatem wizję artysty, opartą na wiadomościach o pogromie Żydów w innych krajach i tradycji mówiącej o tolerancji religijnej w Polsce. Rok 1096 wskazany przez malarza w tytule obrazu wynika prawdopodobnie stąd, że wówczas w Pradze, gdzie znajdowała się jedna z najstarszych w Europie gmin żydowskich, miał miejsce pogrom Żydów<sup>693</sup>.

Głównym bohaterem obrazu jest Władysław Herman, siedzący w zamyślonej pozie, przyjmujący delegację Żydów. W centrum kompozycji, na tle rzeźbionego portalu katedry, namalowani są synowie Hermana – Bolesław Krzywousty i Zbigniew. W lewej części obrazu

---

<sup>691</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 36.

<sup>692</sup> Tamże.

<sup>693</sup> Tamże.

przedstawiona jest grupa Żydów, w imieniu których przemawia Beniamin z Tudeli. Pośrodku kompozycji siedzi na ziemi półnagie niemowlę. Żydzi przyprowadzeni zostali do księcia pod eskortą członków książęcej drużyny. W prawej części dzieła w otoczeniu księcia znajdują się: arcybiskup gnieźnieński Marcin z edyktem w dłoni, siedzący nieco na uboczu Magnus (wielkorządca Wrocławia), wojewoda Sieciech (stojący za abpem). Na ganku budowli (zamku) widać Aleksandra (późniejszego biskupa), Judytę (żonę Władysława Hermana) oraz rzeźbiarza Leoparda, a na schodach tegoż ganku widoczni są: św. Otto oraz dwaj rycerze: Żelisław i Skarbimierz. Z okna zamku wychyla się biskup Stefan. W prawej części kompozycji, na pierwszym planie, ukazani są nadto słudzy niosący dla przybyłych Żydów posiłek.

Głównym bohaterem obrazu jest książę **Władysław I Herman** (ok. 1043-1102) z dynastii Piastów, młodszy syn Kazimierza I Odnowiciela i Dobroniegi, brat króla Bolesława Śmiałego. Objął rządy w Polsce w 1079/1080 r. z inicjatywy możnowładców, którzy usunęli z tronu jego brata Bolesława. Faktyczne panowanie przeszło jednak w ręce wojewody Sieciecha, co spowodowało powstanie kolejnej opozycji, próbującej przekazać rządy synom Hermana. Po roku 1097 Władysław Herman podzielił państwo między Zbigniewa i Bolesława Krzywoustego.

Na obrazie Władysław Herman przedstawiony jest jako starszy człowiek, siedzący na krześle, pod którym rozciągnięta jest zwierzęca skóra. Prawą rękę wspiera na lasce, lewą dłonią podpira głowę – jego postawa wyraża zasluchanie wobec delegacji Żydów albo zamyślenie nad słusnością podjętej decyzji. Książę ubrany jest w złote szaty i czerwony **plaszcz** (barwy wskazujące na książęcą godność), na głowie ma czerwoną **książęcą czapkę**.

W centrum kompozycji, na tle portalu płockiej katedry, przedstawieni są dwaj synowie Władysława Hermana – na pierwszym planie Bolesław z mieczem w rękach, a za nim Zbigniew wypuszczający z rąk sokoła. **Bolesław III Krzywousty** (1086-1138), książę polski od 1102 r., był synem Władysława Hermana z małżeństwa z księżną czeską Judytą. W 1102 r. objął panowanie w Małopolsce i na Śląsku, a w l. 1106-1108 pokonał swojego przyrodniego brata, zdobywając władzę zwierzchnią w państwie. W 1110 r. uwięził i oślepił Zbigniewa, który powrócił do kraju. W kolejnych latach zdobył Pomorze Gdańskie i Zachodnie. Chcąc zapobiec w przyszłości wojnom pomiędzy synami, podzielił państwo na dzielnice, ustanawiając najstarszego syna princepssem mającym zwierzchnią władzę w kraju. Podział ten stał się początkiem rozbicia dzielnicowego Polski.

Na obrazie Matejki książę Bolesław przedstawiony jest jako dojrzały już młodzieniec, podczas gdy w 1096 r. liczył sobie dziesięć, najwyżej jedenaście lat. Ubrany jest w **zbroję**, w

ręku trzyma **miecz** – w ten sposób artysta nawiązał do późniejszej walki o władzę zwierzchnią w kraju pomiędzy braćmi oraz do prowadzonych w przyszłości przez Bolesława wojen i bitew. W nadziei pozyskania środków na prowadzone wyprawy malarz upatrywał przychylności i współczucia okazanego przez Bolesława Żydom – „Krzywousty w ciągłych bojach i zapasach zapotrzebować może złota od przybyszów”<sup>694</sup>. Strój Bolesława uzupełnia czerwona **czapka książęca**, długi czerwony **plaszcz** oraz szeroki **pas** – tu wzorem był XIX-wieczny pas góralski (DJM, nr inw. IX/4329), zdobiony wytłoczeniami, nacięciami i blaszkami, którego zapięcie stanowią cztery klamry przyszyte na oddzielnych paskach<sup>695</sup>.

Za Bolesławem Krzywoustym widnieje postać jego przyrodniego brata. **Zbigniew** (ok. 1073-1114) był najstarszym synem Władysława I Hermana z małżeństwa niedynastycznego z kobietą nieznaną z imienia, w l. 1102-1107 książę polski. W młodości przebywał w klasztorze, został sprowadzony do kraju przez opozycję sprzeciwiającą się władzy Sieciecha. Kilukrotnie pokonany przez brata, ostatecznie został przez niego uwięziony i oślepiiony. W 1096 r. Zbigniew nie mógł być na Mazowszu u swego ojca, przebywał wtedy na Śląsku, uwięziony później przez wojewodę Sieciecha<sup>696</sup>.

Na obrazie przedstawiony w czapce ozdobionej piórem i ciemnej szacie, jak stojąc za plecami Bolesława wypuszcza do lotu **sokoła**, aby zaatakował fruujące wokół gołębie. Ujęcie malarskie w połączeniu z opisem Matejki pozwala stwierdzić, że Zbigniew wątpił w słuszność ojcowskiej decyzji i nie podzielał przychylności swego brata względem Żydów. W przyszłości, sprawując rządy na Mazowszu, rzekomo miał wydać im zakaz pobytu. Postawa Zbigniewa wyraża jego dystans do zaistniałej sytuacji, a przedstawienie postaci na drugim planie wskazuje na jego drugorzędne znaczenie w państwie – ostatecznie to Bolesław przejmie rządy w kraju.

W lewej części kompozycji przedstawieni są **Żydzi** wraz z rodzinami – książęce serce mają skruszyć niemowlęta przyniesione do jego stóp. Żydów eskortują uzbrojeni **członkowie książęcej drużyny**. W strojach żydowskich wyróżnia się: **tales** (biały szal z czarnymi pasami, noszony podczas modlitwy i nabożeństw – Żydzi na obrazie nie uczestniczą w modlitwie, jednak wykorzystanie talesu w innych okolicznościach usprawiedliwione jest chęcią odróżnienia Żydów od innych bohaterów obrazu), barani kozuch<sup>697</sup>. W imieniu przybyszów przemawia, klęcząc przed Władysławem Hermanem, **Beniamin z Tudeli** (zm. po 1173). Był

---

<sup>694</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 9.

<sup>695</sup> Pas ten wykorzystał Matejko w kilku innych obrazach, w szczególności w ubiorze Bolesława Krzywoustego w „Poczcie królów polskich”. – A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 334.

<sup>696</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 37.

<sup>697</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 171, 331.

to żydowski kupiec i podróżnik, który w l. 1160-1173 wędrował po Europie (prawdopodobnie do Polski nie zawitał). Jest to zatem postać autentyczna, choć z późniejszego okresu niż wydarzenia rozgrywające się na obrazie<sup>698</sup>.

Wokół Władysława Hermana – na ganku i przed nim – rozmieszczeni są dalsi bohaterowie dzieła. Zgodnie ze swoją historiozoficzną wizją malarz umieścił tu postaci, które w okresie od końca XI w. do poł. XII w. odegrały największą rolę w życiu politycznym, a także kulturalnym Polski (w szczególności Mazowsza).

Na prawo od księcia widnieje arcybiskup gnieźnieński **Marcin** (zm. po 1111). Na obrazie ukazany w niebieskiej szacie i mitrze, z pergaminem w ręku – trzyma **edykt** zawierający przywilej dla Żydów zezwalający im na osiedlenie się w Polsce. Matejko w swoim opisie utożsamiał arcybiskupa z Gallem Anonimem, wspominając, że Marcin „zdarzenie pomyślnie załatwione w annałach zapisał”<sup>699</sup>. Urząd arcybiskupa Marcin objął w 1092 r. W kronikach określany był mianem „wiernego starca”. Odgrywał wielokrotnie rolę pośrednika pomiędzy księciem Władysławem Hermanem, jego synami i Sieciechem, a po śmierci Hermana – w sporach pomiędzy Zbigniewem i Bolesławem. Podczas walki między braćmi Bolesław Krzywousty uwięził abpa Marcina w Spycimierzu, później w Łęczycy. Abp Marcin odnowił kult św. Wojciecha i odbudował gnieźnieńską katedrę w 1097 r.

Na prawo od Marcina zasiada możnowładca **Magnus**, wywodzący się z rodu Powałów. W 1093 r. był wielkorządcą Wrocławia, później prawdopodobnie palatynem mazowieckim. Po 1093 r. Magnus jako przeciwnik Władysława Hermana i sprzymierzeniec Zbigniewa został z urzędu wrocławskiego usunięty. Na obrazie ukazany nieco na uboczu, jako obojętny czy wręcz niechętny wobec rozgrywających się wydarzeń. Uwagę skupił na psie, który przeszkadzał służbie niosącej posiłek przybyszom. Jego strój składa się z wysokiej lisiej **czapy** i **sukmany** namalowanej na wzór **żupana** pińczowskiego (DJM, nr inw. 4261). Żupan ze zbiorów Matejki był XIX-wiecznym kobiecym strojem, uszytym z granatowego sukna, zdobiony czerwonymi wypustkami i złotym sznureczkiem, haftowany jedwabiem, wykończony frędzlami wzdłuż zapięcia<sup>700</sup>.

Za plecami Hermana, ponad abpem Marcinem, stoi wojewoda **Sieciech** (zm. przed 1113), pochodzący z rodu Starzów (jednego z najstarszych rodów polskich, którego przedstawicieli Matejko namalował już w pierwszym szkicu). Sieciech był głównym zwolennikiem przyjęcia Żydów. W imieniu Hermana to on faktycznie sprawował rządy w

<sup>698</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 36.

<sup>699</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 10. Artysta odwołał się do błędnego poglądu określającego Galla Anonima imieniem Marcin. – E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 37.

<sup>700</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 331.

kraju. Ok. 1100 r. został usunięty ze swojego urzędu palatyna i skazany na banicję. Na obrazie przedstawiony jako siwy, brodaty mężczyzna, w czerwonej **czapce** i **kaftanie** z jasnego sukna, z futrzanym kołnierzem i obszytym futrem na mankietach. Lewą ręką podpira się pod bokiem, prawą dłoń opiera na tronie Hermana. Jego gesty i postawa podkreślają znaczącą pozycję, jaką miał w kraju oraz uwidaczniają zależność księcia od palatyna. Worek z kosztownościami trzymany w lewej ręce sugeruje, że przychyłność Sieciecha dla Żydów wynikała z otrzymanych przezeń bogatych podarków.

Na krużganku pałacu stoi Judyta oglądająca wraz z Leopardem drogocenną kasetkę – dar Żydów, który sugeruje, że księżna (u Matejki „królowa”) przekupiona cennym darem będzie popierać wydanie dla przybyszów przychyłnej decyzji. Księżna **Judyta Maria Salicka** (1047-ok. 1105) była córką cesarza Henryka III i żoną Władysława Hermana (poślubioną w r. 1088). Przedstawiona została jako postać negatywna – przekupiona przez Żydów, dążąca do przejęcia władzy, współpracująca z Sieciechem<sup>701</sup>.

Przy Judycie stoi **Leopard** – przedstawiony przez Matejkę jako rzeźbiarz wielkiej sławy i nadworny kapelan. Doprecyzowując dodać należy, że był on rzeźbiarzem i złotnikiem na dworze Władysława Hermana, a kapelanem dworu u Bolesława Krzywoustego (w l. 1129-1137). Jako towarzysz św. Ottona z Bambergu brał udział w misji na Pomorzu. Jego postać umieszczona na tle pięknych zabytkowych budynków ma podkreślać wysoki poziom kultury i rozwój cywilizacji na dworze Władysława Hermana w Płocku<sup>702</sup>.

Na schodach prowadzących do pałacu stoi **św. Otto** (1065-1139), biskup bamburski (1102), kanonizowany w 1189 r. Do Polski przybył jako kapelan Judyty, późniejszej żony Władysława Hermana, w kolejnych latach odgrywał również istotną rolę na dworze księcia. W l. 1124-1128 z inicjatywy Bolesława Krzywoustego prowadził chrystianizację Pomorza Zachodniego. Jako święty apostoł Pomorza stanowi niewątpliwie pozytywną postać. Jego obecność na obrazie ma wyrażać zatroskanie i dezaprobatę odnośnie do decyzji podjętej przez księcia – przywilej dla Żydów w słowach Matejki jest aktem „wiarę podkopującym”<sup>703</sup>.

Na schodach prowadzących do pałacu książęcego stoją nadto dwaj rycerze. Pierwszy z nich to **Skarbimierz (Skarbimir)** z rodu Awdańców, o którym wspomina kronika Galla Anonima. Możliwe, że Skarbimir opiekował się młodym księciem Bolesławem, później pełnił rolę jego palatyna i doradcy. W 1117 r. został oślepiiony – była to kara za bunt wzniecony przeciwko Krzywoustemu. Za kolumną ganku widoczny jest drugi rycerz –

---

<sup>701</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 37.

<sup>702</sup> Tamże, s. 38.

<sup>703</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 10.

**Żelislaw**, komes Bolesława Krzywoustego. Dowodził wojskami podczas wyprawy księcia Bolesława na Morawy (przeciw Świętopelkowi morawskiemu) w 1103 r. Legenda mówi, że utracił w bitwie rękę, w zamian otrzymując złotą od księcia Bolesława<sup>704</sup>.

Na ganku znajdują się nadto dwaj biskupi płoccy – biskup Stefan i jego następca Aleksander. **Stefan** był biskupem płockim w l. 1095-1102, prepozytem kapituły katedralnej w Płocku. Pochodził prawdopodobnie z rodu Pobogów. Po jego śmierci władzę biskupią sprawowało dwóch kolejnych pasterzy – Filip i Szymon, a po nich – namalowany na obrazie Aleksander, przedstawiciel już kolejnej epoki. **Aleksander** z Malonne był biskupem płockim w okresie 1129-1156. Pochodził z diecezji leodyjskiej we Flandrii (dzisiejszej Belgii). Zasłynął jako mecenas sztuki i budowniczy nowej, monumentalnej katedry, która zastąpiła katedrę z czasów księcia Hermana. Z jego inicjatywy sprowadzono do Płocka brązowe drzwi do nowej katedry. Płoccy biskupi, podobnie jak postać św. Ottona, zostali przez artystę wykorzystani do wyrażenia dezaprobaty i żalu w przewidywaniu negatywnych skutków decyzji Władysława Hermana wydającej przywilej dla Żydów.

Wspomnieć należy również o kilku obiektach i symbolach, które dopełniają wymowy dzieła. W ręku abpa gnieźnieńskiego Marcina widoczny jest pergaminowy zwój – jest to **edykt** wydany rzekomo przez Władysława Hermana, nadający prawo osiedlenia przybyłym Żydom. Książę Władysław zasiada na **tronie**, oznaczającym jego książęcą władzę. Ważna jest także postawa innych bohaterów – książęta i dostojnicy otaczający księcia Hermana zajmują pozycję stojącą lub siedzącą, podczas gdy przybyli na posłuchanie Żydzi stoją pochyleni w ukłonach bądź klęczą, błagając o łaskę. Symboliczne znaczenie ma wspomniany już wyżej **miecz**, trzymany wymownym gestem w rękach Bolesława Krzywoustego – oznaka przyszłych zmagania o władzę zwierzchnią w państwie i późniejszych wojen prowadzonych przez księcia.

Nad grupą Żydowskich wygnańców powiewa sztandar z **godłem Polski**, symbolizujący przychyłność strony polskiej. Szybujące w powietrzu **gołębie** są zapowiedzią pozytywnej odpowiedzi księcia Władysława Hermana. Natomiast sokół w ręku Zbigniewa ma – w myśl objaśnienia Matejki – oznaczać wydany w przyszłości „zakaz pobytu Żydom na Mazowszu, w dzielnicy przezeń rządzonej”<sup>705</sup>. Wymowne znaczenie ma również bogato zdobiona **kasetka**, która – jako dar przybyszów – wpłynie na pomyślną dla wygnańców decyzję księcia.

<sup>704</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 37-38.

<sup>705</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 9.

Miejszem akcji Matejko uczynił **Płock**, ukazując fragment romańskiej katedry i zamku. Płock, w myśl malarskiego przedstawienia i opisu artysty, stanowi stolicę państwa. Gród płocki stanowił rezydencję księcia Hermana przed 1080 r. (gdy Władysław Herman otrzymał od Bolesława Szczodrego Mazowsze jako uposażenie)<sup>706</sup>. Bohaterowie obrazu ukazani są na tle zachodniej fasady **katedry**. Katedra płocka wzniesiona została już po śmierci Władysława Hermana, podczas pontyfikatu biskupa Aleksandra (1129-1156), a jej konsekracji dokonano w r. 1144. W portalu katedry umieszczone zostały drzwi brązowe (aktualnie w Nowogrodzie Wielkim), jako zabytek epoki. Natomiast z prawej strony obrazu, za plecami siedzącego Władysława Hermana, namalowany został ganek, widoczne jest także biforium, dwudzielne okno. W ten sposób malarz ukazał fragment XI-wiecznego pałacu (który znajdował się wówczas naprzeciwko katedry). Taki zabieg miał dodatkowe przesłanie – podkreślał wysoki poziom rozwoju cywilizacyjnego<sup>707</sup>.

Wydarzenie wykreowane przez Matejkę, dotyczące przyjęcia do Polski Żydów i edyktu zapewniającego wygnańcom książęcą opiekę, zostało przez artystę opatrzone stosownym komentarzem malarskim i słownym – i umieszczone w szeregu zdarzeń i wątków tworzących historię polskiej cywilizacji. Charakterystyczne dla jego stylu zabiegi artystyczne w połączeniu z opisem słownym pozwoliły Matejce wyrazić zarówno uznanie dla szlachetnego gestu księcia Hermana, jak również obawy związane z przyszłymi konsekwencjami tej politycznej decyzji.

Matejko podkreślił szlachetność i tolerancję polskiego księcia, oceniając jego gest jako wyraz moralności i znak cywilizacyjnej wyższości państwa polskiego. Jednocześnie jednak uznaje decyzję Władysława Hermana za polityczny błąd. Ujemne strony zdarzenia wyrażone zostały za pomocą takich środków, jak np. ukazanie pozornej pokory Żydów przy jednoczesnej próbie przekupstwa (kasetka) czy zmartwione miny kilkorga bohaterów obrazu (przeczuwających przyszłe ujemne konsekwencje książęcej życzliwości). Nadto, jak wskazują E. Suchodolska i M. Wrede, Matejko w ten sposób wyraża ogólniejszą krytykę – nadmierne ukierunkowanie na rozwój „cywilizacji” kosztem własnego państwa i służby Kościołowi będzie miało negatywne konsekwencje dla dalszych losów kraju<sup>708</sup>.

---

<sup>706</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 38.

<sup>707</sup> Tamże, s. 36, 38.

<sup>708</sup> Tamże, s. 38-39. Autorzy wspominają jeszcze o wypowiedziach malarza pochodzących z l. 1882-1883, w których Matejko podnosił wobec Żydów zarzuty niewdzięczności i interesowności. – Tamże.

**3) *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane r.p. 1361-1399-1400, 1888, deska dębowa, 79,5 x 62 cm***

*Założenie Krakowskiej Wszechnicy* to szkic Jana Matejki odnoszący się do utworzenia pierwszej polskiej uczelni wyższej<sup>709</sup>. Odgrywa kluczową rolę w cyklu „Dziejów” – namalowany z okazji uroczystego otwarcia *Collegium Novum*, nowego budynku Uniwersytetu Jagiellońskiego, miał symbolizować cywilizacyjne dzieło narodu polskiego. Wizja Matejki przekraczała jednak ramy obrazu i artysta nie poprzestał na jednym szkicu<sup>710</sup>. Pełny tytuł dzieła brzmi: *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane r.p. 1361-1399-1400*. Dzieło to jest siódmym z kolei szkicem artysty należącym do cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce”, oznaczonym dodatkowo przez malarza jako ilustrujący „Przełom dziejowy”. Pochodzi z 1888 roku, malowany jest olejem na desce dębowej o wymiarach 79,5 x 62 cm. Znany jest również pod tytułem *Założenie Szkoły Głównej* lub *Jadwiga nadaje przywileje Uniwersytetowi*. Znajduje się obecnie w zbiorach MNW (nr inw. MP 3896)<sup>711</sup>.

Temat szkicu *Założenie Szkoły Głównej* odnosi się do początków krakowskiej akademii. Matejko stosownie do swojego stylu zrezygnował z przedstawienia jednego momentu z przeszłości na rzecz stworzenia historiozoficznej wizji, łącząc w symbolicznej wymowie postaci i obiekty pochodzące z różnych okresów historii. Dobór historycznych treści przez Jana Matejkę uwarunkowany był w tym kontekście zaplanowaną przez mistrza wymową danego dzieła, której interpretację ułatwia komentarz malarza. Użyty przez Matejkę termin „przełomu dziejowego”<sup>712</sup> odnosił się do przemian społecznych, gospodarczych, politycznych i prawnych, jakie przyniosły ze sobą rządy Kazimierza Wielkiego, ostatniego Piasta, oraz do zmian dynastycznych na tronie polskim po jego śmierci (gdy królem został Ludwik Andegaweński, Polska z Węgrami była w latach 1370-1382 w unii personalnej, a ślub Jadwigi Andegaweńskiej z Władysławem Jagiełłą rozpoczął okres unii polsko-litewskiej i panowania dynastii Jagiellonów). Wśród największych dokonań Kazimierza Wielkiego znalazły się: wydanie statutów oraz założenie Szkoły Głównej. Budynek przeznaczony dla uczelni znajdował się pierwotnie nieopodal Krakowa – we wsi Bawół, włączonej w 1340 roku do założonego przez króla miasta Kazimierza; dzięki działaniom Jagiełły zostały

---

<sup>709</sup> Analiza ikonograficznoprarna tego szkicu została przez Autorkę wcześniej opublikowana jako odrębny artykuł, zdecydowano jednak zamieścić się ją w pracy ze względu na kluczową rolę szkicu w interpretacji całości cyklu. – Zob. J. Kostecka, *A legal-iconographic analysis*, s. 351-388.

<sup>710</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 68.

<sup>711</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.7.

<sup>712</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 22.

przeniesione do zakupionych gmachów w centralnej części Krakowa, przy dzisiejszej ulicy św. Anny i ulicy Jagiellońskiej<sup>713</sup>.



Il. 55 Jan Matejko, *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane R.P.1361-1399-1400*, z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1888, w zbiorach MNW, nr inw. MP 3896, fot. Piotr Ligier

Być może Kazimierz III Wielki pierwsze starania o utworzenie uniwersytetu w Krakowie podjął już w 1351 roku, jednak niesprzyjające okoliczności zewnętrzne i wewnętrzne odsunęły w czasie te działania. Po dziesięciu latach Kazimierz Wielki rozpoczął

<sup>713</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.7; J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 22-23. Lokalizacja pierwotnych budynków Szkoły Głównej dostarczała badaczom trudności. Matejko w ślad za Janem Długoszem pisze o założeniu szkoły na Bawole i jej przeniesieniu z Kazimierza do Krakowa, należy jednak dodać, że za jego czasów – m.in. za przyczyną jego nauczyciela ze Szkoły Sztuk Pięknych Władysława Łuszczkiewicza – rozpoczęto prace mające na celu odnalezienie pierwotnego umiejscowienia wszechnicy. Dyskusję uczonych na temat położenia budynków Szkoły Głównej oraz propozycję właściwej lokalizacji przedstawił Marcin Starzyński, jednocześnie wskazując powód przeniesienia uczelni do Krakowa przez Władysława Jagiełłę (fundacja Kazimierza Wielkiego nie została w pełni zrealizowana, ponieważ król nie przekazał uposażenia na wielickich żupach solnych, a Władysław jako nowy fundator wskazał nowe miejsce, które upamiętniało go swoją nazwą). – Zob. M. Starzyński, *Collegium desertum*, s. 107-137.

dypłomatyczną akcją na papieskim dworze, w czym wspierali go m.in. Jarosław Bogoria ze Skotnik, wojewoda krakowski Andrzej z Tęczyna czy wojewoda sandomierski Jan z Melsztyna. Motywacja króla była związana także z założeniem uniwersytetu praskiego w 1348 r. Papież Urban V wyraził zgodę na założenie uczelni zwanej również *studium generale*. Była to szkoła świecka, za wzór wzięto uniwersytety: boloński, padewski i neapolitański (scholarzy zakwaterowani są u mieszczan, wykładowcy opłacani będą przez króla). Nauka odbywała się w zakresie prawa, medycyny i sztuk wyzwolonych, a dopiero od 1397 r. uzupełniono ją o teologię. Za życia króla nauczanie rozpoczęło kilkunastu mistrzów, wokół których skupili się studenci<sup>714</sup>.

Działania Kazimierza Wielkiego zmierzające do założenia uczelni związane były z ówczesnym modelem państwa opartym na wzajemnych powiązaniach z Kościołem katolickim – najbliżsi doradcy monarchy byli duchownymi (np. Florian Mokroski, Janusz Suchywilk, Jarosław Bogoria). W czasie panowania Kazimierza Wielkiego istniało duże zapotrzebowanie na prawników wykształconych w prawie rzymskim i kanonicznym oraz na teologów, co wynikało m.in. z konieczności pracy w dyplomacji i kancelarii królewskiej oraz poprawy poziomu wykształcenia duchowieństwa, szerokiego zakresu spraw rozpatrywanych przez sądownictwo kościelne (sprawy rodzinne i małżeńskie świeckich oraz wszelkie sprawy duchowieństwa na mocy *privilegium fori*), procesów z Zakonem Krzyżackim prowadzonych przed sądami papieskimi (o ziemię chełmińską, michałowską, pomorską), przyłączenia do Polski księstwa halicko-włodzimierskiego oraz wojen prowadzonych z Litwinami i Tatarami (państwo polskie stało się wielowyznaniowe, a podboje traktowano jako misję szerzenia wiary katolickiej)<sup>715</sup>.

Założenie uczelni wymagało dokonania szeregu czynności prawnych zgodnie z obowiązującymi wówczas procedurami, w kontekście szkoły krakowskiej – zgodnie z prawem Królestwa Polskiego i prawem kanonicznym. Podmiotem uprawnionym był każdy suwerenny władca, chociaż przeważająca większość uczonych stała na stanowisku, że utworzenie uniwersytetu wymaga nadto upoważnienia papieskiego. Pierwszym ważnym

---

<sup>714</sup> B. Wyrozumska, T. Bałuk-Ulewiczowa (oprac.), *Najstarsze przywileje*, s. 6. Wśród badaczy nie ma jednak zgody co do daty rozpoczęcia starań o założenie uniwersytetu. Część uczonych wskazuje rok 1350 lub 1351, natomiast część – wśród nich Adam Vetulani i Waclaw Uruszczak – uważają tę datę za nieprawdopodobną z uwagi na zbyt dużą rozpiętość czasową pomiędzy 1351 r. a chwilą wydania aktu fundacyjnego (1364). – Por. W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 13; A. Vetulani, *Początki najstarszych wszechnic*, s. 69.

<sup>715</sup> L. Ehrlich, *Z dziejów Wydziału Prawa*, w: M. Patkaniowski (red.), *Studia z dziejów*, s. 35-38, 43-46; W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 13-16. Na marginesie warto dodać, iż Kazimierz Wielki, prawodawca i orędownik rozwoju nauk prawnych w zakładanym *studium generale*, miał świadomość raczej negatywnego stosunku polskiego społeczeństwa do prawa rzymskiego wynikającego z obaw szlachty przed wzmocnieniem monarszych uprawnień oraz z koncepcji, która zakładała, że posługiwanie się prawem rzymskim oznacza podległość cesarskiemu zwierzchnictwu. – A. Vetulani, *Początki wszechnicy*, s. 33-35.

dokumentem była suplika Kazimierza Wielkiego z 6 kwietnia 1363 r. złożona w Awinionie w Kurii Papieskiej, w której władca prosił papieża o wydanie decyzji erygującej w Krakowie *studium generale*. Kolejnym krokiem w kierunku założenia uniwersytetu był wydany 16 października 1363 r. przez papieża Urbana V mandat dla Jarosława Bogorii zawierający polecenie, by arcybiskup wybrał się do Krakowa i tam zbadał czy istnieją odpowiednie warunki dla utworzenia uczelni<sup>716</sup>.

Dnia 12 maja 1364 r. wydany został przywilej fundacyjny króla Kazimierza Wielkiego, w którego przygotowaniu uczestniczył arcybiskup Jarosław Bogoria. Równocześnie przywilej taki wydało dla uniwersytetu miasto Kraków. Od strony prawnej założenie uczelni wymagało zatem królewskiego aktu fundacji (który zapewniał instytutowi kościelnemu materialne podstawy funkcjonowania) oraz papieskiego dokumentu erygującego instytut (który był aktem konstytutywnym, nie confirmacyjnym). Bullę erekcyjną wydał 1 września 1364 r. papież Urban V. Interesujący jest fakt, iż w bulli papieskiej odmiennie uregulowano kwestię egzaminowania studentów oraz nadawania naukowych stopni i uprawnień do nauczania (zgodnie z prawem kościelnym prawa te przysługiwały biskupowi krakowskiemu, natomiast monarcha polski wyraził w swym przywileju wolę, aby prywatne egzaminy były zatwierdzane przez urzędnika królewskiego)<sup>717</sup>.

Pierwsze uczelnie miały formę korporacji współtworzonych przez mistrzów i scholarów. Były to ośrodki otwarte i międzynarodowe, a ze względu na wspólny język wykładowy (łacine) miały uniwersalny charakter. Na czele uniwersytetu stał rektor, któremu przysługiwała władza reprezentacyjna, sądowa i administracyjna<sup>718</sup>. Przywilej fundacyjny ustanowiony dla szkoły w Krakowie zapewniał studentom stosowne warunki mieszkaniowe, bezpieczeństwo i wolności majątkowe (np. zwolnienia od ceł i opłat) oraz immunitet sądowy. Władze Kazimierza i Krakowa miały obowiązek egzekucji wydawanych przez rektora zarządzeń. Uczelnia miała następujące wydziały: sztuk wyzwolonych, prawa rzymskiego, prawa kanonicznego i medycyny (zwanej fizyką). Rozpoczęcie działalności uniwersytetu miało miejsce prawdopodobnie jeszcze za życia Kazimierza Wielkiego (co potwierdza

---

<sup>716</sup> W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 22-28, 31-32.

<sup>717</sup> Tamże, s. 22-28, 31-32. W. Uruszczak podkreślił zatem, że utworzenie *Studium Generale* przez Kazimierza Wielkiego było aktem współpracy z papieżem – królewska fundacja nie wystarczyłaby do tego, aby uczelnia zaistniała jako instytucja prawna. Odmiennie poglądy wyrażał w przeszłości m.in. Kazimierz Lepszy, który stwierdził, iż Kazimierz Wielki samodzielnie wydał fundacyjny akt, co było wyrazem suwerenności Polski oraz świeckiego, państwowego charakteru i celu powołania uniwersytetu. – Por. K. Lepszy, *Uniwersytet Jagielloński*, s. 7. Papieską bullę za akt o charakterze confirmacyjnym uznał natomiast A. Vetulani. – Por. A. Vetulani, *Początki najstarszych wszechnic*, s. 176-196. Odnośnie do pełnej treści przywileju królewskiego i papieskiej bulli – zob. B. Wyrozumska, T. Bałuk-Ulewiczowa (oprac.), *Najstarsze przywileje*, s. 23-26, 35-36.

<sup>718</sup> W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 17-20.

wzmianka Jana Długosza zamieszczona w „Rocznikach”), niewykluczone jednak, że początkowo funkcjonował jedynie wydział sztuk wyzwolonych<sup>719</sup>.

Matejko w swym szkicu podkreślił rolę królowej Jadwigi Andegaweńskiej (1374-1399), późniejszej świętej, córki Ludwika Węgierskiego. Dzięki jej staraniom uniwersytet krakowski zyskał wydział teologii (w 1397 r., za zgodą papieża Bonifacego IX), a zapisane w testamencie kosztowności (zarówno pieniądze, jak również szaty monarchini i jej klejnoty) umożliwiły odnowienie akademii, która po śmierci Kazimierza Wielkiego powoli podupadała. Wskazany w tytule obrazu rok 1399 to data śmierci królowej Jadwigi<sup>720</sup>. Jak napisał Matejko w *Wyjaśnieniach...*, dzieło Kazimierza „podtrzymała i uposażyła królowa Jadwiga przekazaniem zapisów testamentowych, a w ręce kanclerza królowej biskupa Piotra Wysza z Rogalina, biskupa krakowskiego i Jaśka z Tęczyna wojewody, złożonych”<sup>721</sup>.

Po śmierci Kazimierza Wielkiego uniwersytet bowiem podupadł i działał tylko w ograniczonym zakresie, w ramach szkoły katedralnej<sup>722</sup>. Kiedy Jadwiga została królową (po śmierci Ludwika Węgierskiego w 1382 r.), wraz z biskupem Piotrem Wyszem rozpoczęła starania o odrestaurowanie uczelni. W roku 1396 Jadwiga i Władysław Jagiełło wystąpili z supliką do papieża, prosząc o utworzenie wydziału teologicznego w krakowskiej *studium generale* i motywując swą prośbę koniecznością krzewienia wiary oraz kształcenia duchownych. W odpowiedzi na suplikę papież Bonifacy VIII wydał bullę erekcyjną 11 stycznia 1397 roku<sup>723</sup>.

Postać Władysława Jagiełły w szkicu Matejki miała wskazywać na rolę króla w odnowieniu uniwersytetu – „Przeniesieniem szkoły z Kazimierza do Krakowa zainauguował Jagiełło uniwersytet krakowski, którego z mianem testatora Jagiellońskiego nazwę i tytuł zachował”<sup>724</sup>. Zapoczątkowane przez Władysława Jagiełłę „czasy Jagiellonów”, pomimo osłabienia władzy monarszej wskutek nadawanych szlachcie przywilejów, określone były w

---

<sup>719</sup> Tamże, s. 28-30, 33. Odnośnie do otwarcia uczelni A. Vetulani sądził, iż nastąpiło to w roku 1367, gdy zmarłego biskupa krakowskiego Bodzantę zastąpił Florian Mokrski, co związane było z konfliktem pomiędzy królem a biskupem Bodzantą. – A. Vetulani A., *Początki wszechnicy*, s. 39-41. Więcej na temat: organizacji uniwersytetu, relacji między wykładowcami a studentami, ich kompetencji i obowiązków, toku studiów, działalności poszczególnych wydziałów, składu społecznego – zob. M. Kowalczyk, *Krakowskie mowy*, s. 35-139.

<sup>720</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.7.

<sup>721</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 22-23.

<sup>722</sup> Mowy wygłoszone w latach 1390-1392 w Krakowie przez Bartłomieja z Jasła, wykształconego na Uniwersytecie praskim, potwierdzają, że uczelnia w Krakowie działała, jakkolwiek pilnie wymagała renowacji. Sama zaś idea odnowienia uniwersytetu miała wielu zwolenników, ale i licznych oponentów, nierozumiejących potrzeby nauki. – Zob. M. Kowalczyk, *Odnowienie Uniwersytetu*, s. 23-42, za: M. Kowalczyk, *Colligite fragmenta*, s. 81-101.

<sup>723</sup> W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 33-35. Zob. także: B. Wyrozumka, T. Bałuk-Ulewiczowa (oprac.), *Najstarsze przywileje*, s. 40.

<sup>724</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 23.

historii jako „złoty wiek”. Przyznane uprawnienia spowodowały ukształtowanie się demokracji szlacheckiej, nastąpił wzrost gospodarczy, rozwój oświaty, humanizmu, renesansowej sztuki (rzeźby, malarstwa, literatury w języku polskim). Odnowiona dzięki zapisowi Jadwigi i hojności Władysława Jagiełły uczelnia w Krakowie zyskała status ważnego centrum nauki. Została przeniesiona do zakupionych na ten cel budynków w Krakowie, zyskała też nową nazwę Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od strony prawnej istotny był nowy przywilej królewski wydany 26 lipca 1400 r., w którym uregulowana została prawna organizacja i nowe uposażenia uniwersytetu<sup>725</sup>. Pierwszym rektorem odnowionej wszechnicy został Stanisław ze Skarbmierza (Skarbimierza), znany z teorii o wojnie sprawiedliwej<sup>726</sup>.

Przywilej Władysława Jagiełły odnosił się do kwestii umiejscowienia uniwersytetu, zasad regulujących działalność wykładowców i studentów, wolności od opłat, danin i ceł, ochrony mienia, zakresu władzy rektora. Przywilej miał mieć charakter wieczysty. Jednym ze świadków podpisania dokumentu był biskup Piotr Wysz z Radolina. Uczelnia miała wydział prawniczy, filozoficzny, medyczny i teologiczny, zorganizowana została na wzór paryski – według modelu kolejalnego. Powstawały kolejno kolegia: w 1400 r. teologiczne (*Collegium Maius*), w 1403 r. *Collegium Iuridicum*, w 1441 r. *Collegium Medicinae*, a w 1449 r. – *Collegium Minus (Novum)*. Fundacja Władysława Jagiełły okazała się trwałą i owocną<sup>727</sup>. Jednocześnie podkreślić należy, iż założenie uniwersytetu w Krakowie miało duże znaczenie prestiżowe dla państwa, wspierając rozwój jego życia publicznego i kulturowego, np. rola uczelni została podkreślona przez udział polskich teologów w soborach powszechnych czy rozwój matematyki i astronomii na wysokim poziomie<sup>728</sup>.

---

<sup>725</sup> Zob. B. Wyrozumka, T. Bałuk-Ulewiczowa (oprac.), *Najstarsze przywileje*, s. 48-52.

<sup>726</sup> Stanisław ze Skarbimierza (ok. 1360-1431) studiował na uniwersytecie w Pradze, był duchownym i kanonikiem krakowskiej katedry, doktorem praw i rektorem Uniwersytetu Krakowskiego. Pełnił funkcję doradcy Jadwigi Andegaweńskiej, brał udział w odnowieniu krakowskiej uczelni. Wraz z Pawłem Włodkowicem stworzył tzw. doktrynę prawa narodów. Zastąpił jako autor 113 mów uniwersyteckich znanych pt. *Sermones sapientiales* (Kazania mądrościowe) bądź *Sermones de sapientia Dei* (Kazania o Bożej mądrości), a także jako ekspert prawa kanonicznego i świeckiego w czasie polsko-krzyżackich sporów. Wśród najbardziej słynnych mów Stanisława ze Skarbimierza znalazły się m.in. *Kazanie o wojnie sprawiedliwej i niesprawiedliwej* (*Sermo de bello iusto et iniusto*) oraz *Pochwała Uniwersytetu na nowo ufundowanego* (*Recommendatio universitatis de novo fundatae*). – Zob. Stanisław ze Skarbimierza, *Mowy wybrane o mądrości*, oprac. M. Korolko, s. 10, 12-15, 85-109, 235-255. Odnośnie do refleksji Stanisława ze Skarbimierza na temat państwa, władzy i dopuszczalności wojny zob. także: K. Ożóg, *Uczeni w monarchii*, s. 80-91, L. Ehrlich, *Paweł Włodkowiec*.

<sup>727</sup> W. Uruszczaak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 17-20, 35-38.

<sup>728</sup> Więcej na temat dalszych losów uczelni, kształtowania się i rozwoju polskiego środowiska naukowego po odnowieniu krakowskiej uczelni, dorobku naukowego i działań dyplomatycznych krakowskich mistrzów – zob. K. Ożóg, *Uczeni w monarchii*; K. Lepszy (red.), *Dzieje Uniwersytetu*. Z kolei zabytkowym budynkiem uniwersytetu poświęcony został cykl wydawniczy pt. *Historia budynków Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w skład którego weszła m.in. pozycja: S. Gąsiorowski, W. Krawczuk, *Collegium Kazimierzowskie*.

Szkic i opis Jana Matejki nawiązują również – poza głównym tematem utworzenia uniwersytetu – do Statutów Kazimierza Wielkiego<sup>729</sup>. W *Wyjaśnieniach...* Matejko posługuje się w odniesieniu do monarchy określeniem „wielki nadawca Wiślickich statutów”<sup>730</sup>. Statuty Kazimierza Wielkiego ogłoszone zostały w latach 60. XIV w., odrębnie dla Wielkopolski (w Piotrkowie) i Małopolski (w Wiślicy). Napisane w języku łacińskim, przetłumaczone na polski w połowie XV w. Jako prawo ziemskie obowiązywały do rozbiorów, z niedużymi zmianami. Zawierały głównie przepisy z zakresu prawa karnego i procedury sądowej, podczas gdy zwyczajowe prawo prywatne nie zostało spisane. Przy spisywaniu prawa pominięto zwyczaje, które uznano za sprzeczne z prawem naturalnym i rozumem. W statutach zamieszczono także wywodzące się z prawa rzymskiego i kanonicznego zasady prawne, jak np. prawo nie działa wstecz czy reguła poszanowania cudzej własności. Przyjmuje się, że Statuty Kazimierza Wielkiego wyrażały jego pragnienie, by system polskiego prawa nie tylko ujednolicić, ale i uczynić bardziej chrześcijańskim<sup>731</sup>.

Statuty Kazimierza Wielkiego opracowane zostały przez prawników będących bliskimi współpracownikami króla. Statut wielkopolski został przygotowany z inicjatywy arcybiskupa Jarosława Bogorii, prawdopodobnie przez Janusza Suchywilka. Był on doktorem prawa kanonicznego i jednocześnie w latach 1353-1356 pracował nad tzw. synodykiem Jarosława obejmującym statuty polskiego Kościoła. Po ogłoszeniu statutu wielkopolskiego rozpoczęto opracowywanie statutu dla Małopolski, prawdopodobnie pod kierownictwem Janusza Suchywilka, który został kanclerzem krakowskim. Statut wiślicki w planach Kazimierza Wielkiego miał stać się w przyszłości prawem dla całego państwa<sup>732</sup>.

Warto na koniec odnieść się do jeszcze jednego sformułowania użytego przez Matejkę – „Andegawęńczyk, Ludwik węgierski, zapewniając tron córce a następnie wstępujący Jagiełło, nadwątlają ustępstwami i przywilejami, władzy królewskiej niezależność i znaczenie”<sup>733</sup> – wyraża ono krytyczny stosunek malarza do osłabienia władzy monarszej w Polsce. Kazimierz Wielki ustalił bowiem z Karolem Robertem Andegawęńskim (królem węgierskim) podczas drugiego zjazdu w Wyszehradzie (1339), iż w zamian za wsparcie w

---

<sup>729</sup> Wydanie Statutów przez Kazimierza Wielkiego łączyło się w zamiarach królewskich z utworzeniem szkoły głównej. Wprowadzanie w życie spisanego prawa wymagało bowiem od sędziów konkretnych umiejętności związanych z czytaniem i wykładnią przepisów. Celem Statutów było także przewyciężenie tendencji separatystycznych pozostałych po rozbiściu dzielnicowym, a nauka prawa rzymskiego w szkole głównej miała służyć ujednoliceniu sądownictwa oraz powolnemu przenikaniu instytucji prawa rzymskiego do polskiego prawa zwyczajowego. – J. Sondel, *Ze studiów nad prawem*, s. 80-83.

<sup>730</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 23.

<sup>731</sup> Zob. także: L. Łysiak, *Statuty Kazimierza Wielkiego*, s. 25-39. Ludwik Łysiak wskazał również dalszą literaturę dotyczącą tego pomnika prawa.

<sup>732</sup> K. Ożóg, *Intelektualiści w służbie*, s. 59-60.

<sup>733</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 22.

walce z Krzyżakami i w objęciu Rusi Halicko-Włodzimierskiej, w razie jego bezpotomnej śmierci na tron w Polsce wstąpią Andegawenowie (potwierdził to układ z 1355 r. zawarty w Budzie). Zgodnie z tymi postanowieniami Ludwik Węgierski (1326-1382) objął tron polski w 1370 r., a dążąc do zapewnienia władzy królewskiej dla swoich córek, wydał w 1374 r. przywilej w Koszycach, gwarantujący szlachcie zwolnienie z obciążeń względem państwa w zamian za zgodę na koronację córki. Podobnie postąpił założyciel dynastii Jagiellonów Władysław Jagiełło, król polski od roku 1386. Od 1424 r. podejmował działania mające na celu zapewnienie korony królewskiej swojemu synowi (obowiązywała bowiem zasada elekcyjności tronu), przyznając szlachcie przywileje ziemskie. Działania te doprowadziły do zdecydowanego osłabienia i ograniczenia władzy królewskiej oraz wzmocnienia pozycji szlachty.

Szkic Matejki łączy w sobie kilka wątków i zaznaczone na nim zostały ważne dla interpretacji dzieła rekwizyty. Główną ideą obrazu jest przedstawienie fundatorów krakowskiej uczelni. Kompozycja dzieła przedstawia się następująco. Król Kazimierz Wielki, pierwszy założyciel uniwersytetu, namalowany jest na tronie po lewej stronie obrazu, a nad nim znajduje się godło z piastowskim orłem. W ręku dzierży on miecz i księgę wiślickich statutów, które podkreślają jego władzę monarszą, wzmocnienie państwa i podjęte dzieło spisania prawa. Janko z Czarnkowa, stojący bokiem, ukazany został jako kronikarz upamiętniający tę doniosłą chwilę. Przedstawiony za nim arcybiskup Jarosław Bogoria ze Skotnik, wielki orędownik powstania uniwersytetu, trzyma jego tarczę herbową. Obok nich stoi młody żak trzymający w rękach model szkoły<sup>734</sup>.

Pośrodku sceny królowa Jadwiga (zajmująca centralne miejsce na trzysobowym tronie) wręcza zapis testamentowy biskupowi Piotrowi Wyszowi z Radolina, gdyż nad uczelnią opiekę sprawowali krakowscy biskupi. Jaśko z Tęczyna (był wykonawcą jej testamentu) namalowany został w pozycji klęczącej, oparty na tarczy, na której widnieje herb uczelni. Tuż za nim widoczna jest twarz postaci, której Matejko nie identyfikuje w swych objaśnieniach do obrazu. Po prawej stronie, również na tronie, naszkicowany został Władysław Jagiełło, trzymający w dłoniach hełm i koronę, a nad nim – godło zjednoczonej Polski, Litwy i Rusi. Przez okno widoczny jest Kraków, co jednocześnie symbolizuje oświecenie przez naukę obywateli miasta i rozwój państwa<sup>735</sup>. Odpowiednio dobrane ubiory miały odzwierciedlać stan społeczny bohaterów (w formującym się w czasach Kazimierza

---

<sup>734</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 22-23. Zob. także: K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.7.

<sup>735</sup> Tamże.

ustroju stanowym), a poszczególne przypisane im obiekty – sygnalizować ich dokonania i uzupełniać wymowę historiozoficzną dzieła i status prawny.

**Kazimierz III Wielki**, przedstawiciel dynastii Piastów, syn Władysława I Łokietka i Jadwigi (córci księcia Bolesława Pobożnego), żył w latach 1310-1370. Prawdopodobnie wychowywali go późniejsi doradcy – Spytko z Melsztyna i Jarosław Bogoria ze Skotnik. Od młodych lat uczestniczył w sprawach państwowych i wyprawach wojennych. W roku 1333 został koronowany na króla Polski. Za czasów swego panowania prowadził działania zbrojne i zawierał rozejmy mające na celu podporządkowanie i scalenie kolejnych ziem, dążąc do stabilizacji państwa i umocnienia jego granic. Popierał rozwój handlu (w tym handlu solnego i eksportu soli), rzemiosła, górnictwa oraz osadnictwa wsi i miast, wznosił kolejne zamki obronne i otaczał murami miasta, wprowadzał także zmiany administracyjne, finansowe i podatkowe oraz w zakresie sądownictwa. Jego panowanie przyniosło rozwój architektury i sztuki gotyckiej, prowadził szeroką akcję budowlaną<sup>736</sup>.

Kazimierz Wielki oparł swoją politykę zagraniczną głównie na sojuszu z Węgry (z dworem andegaweńskim), podejmował także próby porozumienia z Luksemburgami i Wittelsbachami. W konflikcie z Zakonem Krzyżackim szukał poparcia w Awinionie, dążąc do rozstrzygnięcia sprawy w procesie kanonicznym. Ważne miejsce w jego planach zajmowała Ruś halicko-włodzimierska, Mazowsze, Śląsk i Pomorze Zachodnie oraz zamierzenia związane z chrystianizacją Litwy. Za rządów Kazimierza Wielkiego rozwinęła się gospodarka towarowo-pieniężna i zaczął się tworzyć państwowy skarb pieniężny. Działalność prawodawcza króla nie ograniczyła się do wydania statutów, objęła także regulacje prawne odnoszące się do służby wojennej czy ordynację o żupach solnych<sup>737</sup>.

Użyte przez Matejkę rekwizyty (trzymany przez króla w dłoni zbiór praw i wzniesiony do góry miecz) oraz tytuł obrazu świadczą o tym, że za największe dokonania Kazimierza Wielkiego malarz uznał właśnie wydanie statutów oraz utworzenie Szkoły Głównej i wzmocnienie Królestwa. Wybierając te właśnie wydarzenia jako temat kolejnego szkicu w cyklu uznał je za najbardziej doniosłe w kontekście postępu cywilizacyjnego w Polsce. Postać króla przedstawiona została zgodnie z wizerunkiem widniejącym na nagrobku w katedrze wawelskiej pochodzącym z XIV w. Według przekazu Jana Długosza pomnik ten wiernie odzwierciedlał wygląd monarchy, który był wysoki i w późniejszych latach otyły, miał gęste włosy i nosił długą brodę<sup>738</sup>. Na szkicu Matejki Kazimierz Wielki odziany jest w złoty płaszcz

<sup>736</sup> Z. Kaczmarczyk, *Kazimierz Wielki*, w: *PSB*, t. XII, s. 264-269.

<sup>737</sup> J. Wyrozumski, *Dzieje Polski*, s. 314-381. Zob. także: J. Wyrozumski, *Kazimierz Wielki*.

<sup>738</sup> Z. Kaczmarczyk, *Kazimierz Wielki*, w: *PSB*, t. XII, s. 266-267.

spięty klamrą z wizerunkiem orła (barwa szat podkreśla majestat władcy), na głowie ma koronę.

Z postacią Kazimierza Wielkiego powiązał Matejko dwóch kolejnych bohaterów – kronikarza Janka z Czarnkowa oraz arcybiskupa Jarosława Bogorię ze Skotnik. **Jan (Janko) z Czarnkowa** (zmarł w 1387 r.), szlacheckiego pochodzenia i posiadający wykształcenie prawnicze, namalowany został w niebieskim płaszczu z kapturem i czerwonym nakryciu głowy, z piórem w ręku i pochylony nad księgą, w której z uwagą upamiętniał doniosłą chwilę. Trzeba jednak podkreślić, że w słynnej *Kronice* Janka z Czarnkowa nie ma wzmianki o założeniu przez Kazimierza Wielkiego *studium generale*<sup>739</sup>. Mimo to jego rola na dworze królewskim była znacząca – kronikarz stał się bliskim doradcą króla, a w ostatnich latach jego rządów (1367-1370) został podkanclerzym Królestwa. Wcześniej, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIV stulecia, wspierał polską dyplomację w Awinionie. Był także kanonikiem (m.in. poznańskim, wrocławskim i krakowskim) oraz archidiakonem gnieźnieńskim<sup>740</sup>.

Stanowisko podkanclerzego Jan z Czarnkowa utracił po śmierci Kazimierza Wielkiego. Jako przeciwnik osadzenia na polskim tronie przedstawiciela dynastii andegaweńskiej, popierał kandydaturę Władysława Białego, ostatniego księcia z linii Piastów kujawskich. Oskarżony został o naruszenie grobu króla Kazimierza w 1372 r. i kradzież jego insygniów, motywowaną planami koronacji któregoś spośród książąt piastowskich. Po dwóch latach wygnania spędzonych na Śląsku, Czechach i w ziemi lubuskiej powrócił do kraju i osiadł w Gnieźnie, gdzie w 1375 r. rozpoczął pisanie *Kroniki*. Dzieło objęło okres od panowania Władysława Łokietka do 1384 r., autor wykazał się dobrą znajomością także litewskich spraw<sup>741</sup>.

Na lewo od Kazimierza Wielkiego, w ciemnej szacie, rysuje się fragment postaci **Jarosława Bogorii ze Skotnik** (zm. 1376), wybitnego prawnika i wielkiego orędownika powstania uniwersytetu, czego symbolem jest trzymana przez niego tarcza herbowa uczelni. Jarosław Bogoria był synem wojewody krakowskiego, studiował prawo w Bolonii. W latach 1335-1336 oraz w roku 1342 wyjechał jako poseł króla do Awinionu. Brał udział w rokowaniach prowadzonych z Krzyżakami. Uznawany za zasłużonego doradcę Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego. Pełnił funkcję kanonika krakowskiego, a także

---

<sup>739</sup> A. Vetulani, *Początki wszechnicy*, s. 38.

<sup>740</sup> K. Ożóg, *Intelektualiści w służbie*, s. 50, 135.

<sup>741</sup> J. Wyrozumski, *Dzieje Polski*, s. 335.

włocławskiego, sandomierskiego i gnieźnieńskiego. Został kanclerzem krakowskiej kapituły, a w latach 1342-1374 był arcybiskupem gnieźnieńskim<sup>742</sup>.

Dzięki Jarosławowi Bogorii zostały zbudowane zamki w Łowiczu, Uniejowie, Opatowie Wielkopolskim, Kamieniu, wystąpił też z inicjatywą budowy gotyckiej katedry w Gnieźnie. Mając gruntowną wiedzę prawniczą i doświadczenie w porządkowaniu kościelnych statutów, współpracował w tworzeniu statutów piotrkowsko-wiślickich. Popierał utworzenie krakowskiej Szkoły Głównej i współpracował w tym dziele. Papież Urban V polecił mu bowiem (pismem z 15 października 1363 r.), aby wybrał się do Krakowa i tam zasięgnął informacji na temat proponowanych przez króla i miasto warunków dla założenia *studium generale* – w szczególności metropolita miał zdać papieżowi sprawę z planów dotyczących lokalizacji szkoły, prowadzonych w niej nauk, zakresu przywilejów królewskich. W celu realizacji tego polecenia Jarosław Bogoria przybył do Krakowa wiosną 1364 roku, prawdopodobnie uczestniczył także w redagowaniu przywilejów fundacyjnych<sup>743</sup>.

Pośrodku trzyosobowego tronu umieścił malarz królową **Jadwigę z dynastii Andegawenów** (1374-1399), córkę Ludwika Węgierskiego i Elżbiety Bośniaczki. Przedstawiona została w czerwonym królewskim płaszczu i koronie, ubrana w racjonał, z długimi rozpuszczonymi włosami (fryzurę taką w średniowieczu mogły nosić panny, mężatki zakrywały włosy pod czepcami; jednocześnie polski rytuał koronacyjny przewidywał, że królowa w czasie obrzędu koronacji musi mieć rozpuszczone włosy<sup>744</sup>). Uznanie dla jej zasług i cześć oddawana młodej królowej przyczyniły się do wyrobienia opinii świętobliwości<sup>745</sup>. Za najważniejsze dokonania Jadwigi uznał Matejko działania na rzecz odnowienia krakowskiej uczelni oraz umocnienia Kościoła, co sygnalizują wręczany przez nią zapis testamentowy, trzymane w dłoni berło uniwersytetu oraz racjonał.

Jadwiga Andegaweńska w dzieciństwie została przeznaczona na żonę Wilhelma Habsburskiego, zaręczyny te jednak zostały zerwane w celu umożliwienia zawarcia unii

---

<sup>742</sup> K. Ożóg, *Intelektualiści w służbie*, s. 135-136.

<sup>743</sup> A. Vetulani, *Początki wszechnicy*, s. 9-10, 12-14, 22-27. Według A. Vetulaniego rola arcybiskupa Jarosława w tym przedsięwzięciu wynikała m.in. z konfliktu pomiędzy Kazimierzem Wielkim a biskupem krakowskim Bodzantą – bardziej stosowne wydawałoby się bowiem zasięgnięcie opinii Bodzanty będącego ordynariuszem diecezji, w której miała powstać szkoła główna. – Tamże.

<sup>744</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 34.

<sup>745</sup> Gorącym orędownikiem kanonizacji Jadwigi był Stanisław ze Skarbimierza, autor *Soliloquium de transitu Hedvigis Reginae Poloniae (Monolog o umieraniu Jadwigi, królowej Polski)*, w którym tak pisał o jej zasługach: „Widzieliśmy bowiem, że była matką duchownych, dobrodziejką wdów, pocieszycielką sierot, tarczą ubogich, ucieczką pokrzywdzonych, orędowniczką odsuniętych sprzed oblicza naszego króla. [...] jak wznosiła kościoły, jak uposażała ołtarze, fundowała altarie, z jakimi oznakami szacunku odnosiła się do książąt, do szlachty, do biskupów i kapłanów, z jaką łaskawością przyjmowała ubogich [...]. Zaiste głęboko wierzę, że już została wprowadzona do nieba, że jej imie wyryło się w sercach wiernych i zostało zapisane w księdze żywota”. – Stanisław ze Skarbimierza, *Mowy wybrane o mądrości*, oprac. M. Korolko, s. 227, 229.

polsko-litewskiej i małżeństwa królowej z Władysławem Jagiełłą (do tematu tego Jan Matejko nawiązał w obrazie z 1881 roku pt. *Dymitr z Goraja wstrzymujący Jadwigę od wylamania drzwi na Zamku Królewskim w Krakowie*). Jadwiga została koronowana na króla Polski w 1384 r., rok później pod wpływem krakowskich możnowładców została podpisana unia w Krewie, a w 1386 r. odbył się chrzest Władysława Jagiełły, jego ślub z Jadwigą i koronacja. Zasługi Jadwigi, oprócz zapisu testamentowego na rzecz uniwersytetu (prywatne szaty, klejnoty i kosztowności królowej), objęły m.in. przyłączenie Rusi Halickiej do Polski w 1387 r. (w konsekwencji także Mołdawia złożyła hołd), działania na rzecz chrystianizacji Litwy i pokojowego rozwiązania konfliktu z Zakonem Krzyżackim.

Zapis testamentowy z rąk Jadwigi odbiera biskup **Piotr Wysz z Radolina** (zm. 1414), którego postać wyróżnia się bogato zdobionym strojem – czerwono-złoty ornat i infuła są oznakami godności kościelnej. Piotr Wysz, doktor obojga praw, studia odbył na uczelni w Padwie, gdzie następnie został obrany rektorem. Po powrocie do Polski pełnił funkcję ordynariusza diecezji krakowskiej i poznańskiej. Zasłynął przede wszystkim ze współpracy z królową Jadwigą w dziele odnowienia uczelni krakowskiej. Jako kanclerz odnowionego uniwersytetu wygłosił w nim pierwszy wykład 26 lipca 1400 r., poruszając zagadnienia związane z Dekretami Grzegorza IX z 1234 roku<sup>746</sup>.

Biskup Piotr Wysz pracował przez pewien czas jako nuncjusz papieski i kolektor papieskich dochodów, pośredniczył także w sprawach pomiędzy Bonifacym IX i Jadwigą. Uczestniczył w rokowaniach polsko-krzyżackich, zasiadał w radzie królewskiej i pełnił funkcję kanclerza dworu Jadwigi. Jako krakowski biskup podejmował działania mające na celu podniesienie dyscypliny i wykształcenia duchowieństwa oraz ochronę przywilejów Kościoła, dbał o regularne wizytowanie parafii i odbywanie synodów diecezjalnych, troszczył się o rozbudowę odprawianych w katedrze liturgii. Razem z Janem z Tęczyna ustanowieni zostali egzekutorami testamentu Jadwigi<sup>747</sup>.

**Jan (Jaśko) z Tęczyna** (zm. 1470), kasztelan i wojewoda krakowski, przedstawiony został przez Matejkę w brązowej szacie, w pozycji klęczącej za biskupem Piotrem Wyszem, z lewą ręką opartą o tarczę herbową uniwersytetu i z trzymaną w prawej dłoni zieloną gałązką. Jego obecność w szkicu malarza związana jest przede wszystkim z powierzoną mu funkcją wykonawcy testamentu Jadwigi. Od czasu śmierci Ludwika Andegaweńskiego opowiadał się za przyznaniem polskiego tronu jednej z jego córek. Po przybyciu Jadwigi do Polski stał się jej bliskim doradcą, później także marszałkiem jej dworu, świadkiem dokumentów. Razem z

---

<sup>746</sup> W. Uruszczak, *Powstanie Uniwersytetu*, s. 35, 38.

<sup>747</sup> S. Trawkowski, *Piotr z Radolina*, w: *PSB*, t. XXVI, s. 422-428.

Sędziwojem z Szubina stał na czele kolejnych wypraw wojennych, m.in. w roku 1393 poprowadził wojska królewskie przeciwko Władysławowi Opolskiemu.

Po prawej stronie trzyosobowego tronu namalowany został **Władysław II Jagiełło** (zm. 1434), mąż Jadwigi Andegaweńskiej. Ma na sobie zbroję i płaszcz rycerski, włosy ujęte w ozdobną biżuteryjną opaskę, w ręku trzyma hełm i koronę. Krzyż symbolizuje przyjęcie chrztu przez niego samego oraz chrystianizację Litwy. Zgodnie z ideą cyklu z bogatej biografii króla Matejko wyeksponował w swym szkicu wydarzenia związane z przyjęciem chrześcijaństwa, zjednoczeniem ziem polskich, litewskich i ruskich oraz odnowieniem krakowskiego *studium generale*. Postać Władysława Jagiełły pojawiała się jednak już wcześniej w twórczości Matejki, m.in. w obrazie *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem* (1855) oraz w słynnej *Bitwie pod Grunwaldem* (1878).

Zagrożenie ze strony Zakonu Krzyżackiego, usprawiedliwiającego swoje najazdy misją chrystianizacyjną na Litwie, stanowiło bowiem jeden z czynników motywujących Jagiełłę do zawarcia unii w Krewie, przyjęcia chrztu i małżeństwa z Jadwigą. Kolejne lata panowania Władysława Jagiełły zaznaczyły się m.in. zwycięską bitwą pod Grunwaldem, pokojem toruńskim i kilkukrotnymi starciami z Zakonem, unią polsko-litewską zawartą w Horodle w 1413 r., troską o pokojowe relacje pomiędzy podwładnymi różnych wyznań religijnych, przywilejami wydawanymi dla szlachty w celu zagwarantowania synowi sukcesji tronu<sup>748</sup> (przywileje te stały się przedmiotem wspomnianych wyżej krytycznych uwag Matejki). A podjęte wspólnie z królową Jadwigą dzieło odnowienia krakowskiej wszechnicy, uwydatnione w tytule szkicu, znalazło swoje upamiętnienie po dzień dzisiejszy w nazwie uniwersytetu.

Treści szkicu *Założenie Krakowskiej Wszechnicy* obracają się wokół początków Akademii Krakowskiej – założenia *studium generale* przez Kazimierza Wielkiego (w pierwotnej wizji w podkrakowskim Kazimierzu, we wsi Bawół) i odnowienia uczelni dzięki zapisowi królowej Jadwigi i staraniom Władysława Jagiełły. Te trzy postaci stanowiące centrum kompozycji zostały uznane przez Matejkę za najbardziej zasłużone w dziele szerzenia oświaty i postępu cywilizacyjnego w Polsce – dzięki królewskim aktom (wydanym przywilejom i zapisowi testamentowemu) państwo zyskało pierwszą uczelnię wyższą, co wpływało pozytywnie na rozwój społeczny i gospodarczy, poziom wykształcenia obywateli, a jednocześnie na wzrost znaczenia Królestwa na arenie międzynarodowej.

---

<sup>748</sup> J. Bardach, *Władysław II Jagiełło*, w: A. Garlicki (red.), *Poczet królów*, s. 275-286.

Krakowski malarz, chcąc wyrazić poszczególne swe myśli i idee, posługiwał się konkretnymi obiektami. Jednym z nich był trzyosobowy, bogato rzeźbiony **tron**, na którym umieścił postaci polskich królów – Kazimierza Wielkiego, Jadwigi i Władysława Jagiełły. Witold Maisel zakwalifikował tron jako sprzęt (obiekt usługowy), jakim posługiwano się w administracji feudalnego państwa. Nie zachowały się trony pierwszych władców Polski, znane są jedynie pewne ich wyobrażenia ikonograficzne na pieczęciach majestatycznych – i tak tron Kazimierza Wielkiego przypominał ozdobną skrzynię, a gotycki tron Władysława Jagiełły wyposażony był w baldachim i ozdobny zaplecek<sup>749</sup>. Z kolei Michał Rożek tron królewski traktuje jako insygnium władzy. Objęcie tronu przez władcę stanowiło część ceremoniału koronacyjnego, a sam tron miał symbolizować mądrość monarchy. Rozpinany ponad nim baldachim oznaczał władzę królewską i jej pochodzenie od Boga<sup>750</sup>.

Warto nadmienić, iż tron był miejscem przynależnym suwerenowi podczas oficjalnych ceremonii. Składał się zwykle z dekorowanego krzesła, zaplecka, baldachimu i przykrytego kobiercem podium, barwą nawiązywał do herbu władcy<sup>751</sup>. W przypadku omawianego obrazu nad Kazimierzem Wielkim i Władysławem Jagiełłą Matejko umieścił herby państwowe, natomiast na zaplecku środkowego miejsca widoczny jest prześwit (okno) z widokiem Krakowa. Ponad nim w zdobienia tronu wpleciona została postać ukrzyżowanego Chrystusa – symbol wiary chrześcijańskiej, a na podium tronu wiodą kilkustopniowe schody podkreślające rangę ceremonii.

Postaci królów wyposażone zostały w insygnia świadczące o ich godności. Kazimierz Wielki dzierży w ręku **miecz**, a na głowie ma **koronę**. Kształt miecza przypomina raczej miecz bojowy – Matejko nie posłużył się tutaj wizerunkiem tzw. Szczerbca, tradycyjnego miecza koronacyjnego. Istotna jest jednak jego symbolika. Miecz w ręku monarchy traktowany był jako insygnium władzy królewskiej. Oznaczał, że władca przejmuje rządy w królestwie i bierze na siebie odpowiedzialność związaną z wymierzaniem sprawiedliwości, przyjmuje także obowiązek obrony poddanych i Kościoła oraz strzeżenia granic państwa, otrzymuje władzę sądowniczą, wojskową i administracyjną<sup>752</sup>. Ręka króla trzymająca miecz osłania jednocześnie księgę **Statutów** wiślickich (na której widoczny jest napis:

---

<sup>749</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 153-154.

<sup>750</sup> M. Rożek, *Polskie insygnia*, s. 110-112.

<sup>751</sup> *Tron*, w: K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, s. 419.

<sup>752</sup> J. Lilejko, *Regalia polskie*, s. 5; W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 225-227.

„VOLVMINA LEGVM”). Zastosowanie takiego układu ma pokazywać, że monarcha stoi na straży wydanego przez siebie zbioru prawa<sup>753</sup>.

Charakterystycznym elementem wizerunku Kazimierza Wielkiego jest jego korona, stanowiąca najważniejsze królewskie insygnium. Korony polskie mogły przybierać kształt otwarty lub zamknięty, były cztero- lub więcej promienne, różniły się także w zależności od przypisywanych im funkcji (koroną podstawową było insygnium koronacyjne, nadto istniały korony pomocnicze, np. podróżne, homagialne czy grobowe)<sup>754</sup>. Na szkicu *Założenie Szkoły Głównej* Matejko odwzorował koronę grobową Kazimierza Wielkiego. Została ona odnaleziona (wraz z jabłkiem, berłem i pierścieniem) w grobowcu Kazimierza Wielkiego w 1869 r., w którego otwarciu malarz osobiście uczestniczył. Korona ta „składa się z pięciu smukłych lilii, o pięknie wystylizowanym rysunku, oddzielonych od siebie zębami zakończonymi gałką. Zdobia ją półszlachetne kamienie, tak zwane dublety”<sup>755</sup>.

Fakt, że Matejko posłużył się przy malowaniu dzieła koroną grobową Kazimierza Wielkiego (podczas gdy np. Marcello Bacciarelli w portrecie namalowanym w latach 1768-1771 przedstawił Kazimierza Wielkiego w koronie homagialnej, która wcześniej stanowiła koronę koronacyjną Władysława Jagiełły<sup>756</sup>) stanowił konsekwencję udziału artysty w otwarciu królewskiego grobu i wzmacniał historiozoficzną wymowę obrazu. Odnalezienie insygniów w grobie monarchy w trudnych czasach zaborów stanowiło dla narodu źródło nadziei. Nadawano mu sens symboliczny, upatrując w tym wydarzeniu proroctwa, zapowiedzi odbudowy kraju. Postać Kazimierza Wielkiego odżyła wówczas w polskiej wyobraźni, a zorganizowanie uroczystości ponownego pogrzebu nabrało cech patriotycznej demonstracji.

**Korony** Jadwigi i Władysława Jagiełły, jakkolwiek potraktowane szkicowo, pozwalają dostrzec nieznaczne różnice. Obie korony są złote, otwarte, z motywem lilii, jednak korona Jadwigi wydaje się być zdobiona perłami, podczas gdy korona Jagiełły nałożona jest na trzymany w ręku hełm (korona hełmowa używana była przez monarchę na wojnie, nie mogła służyć za koronę koronacyjną). Prawdopodobnie korony koronacyjne Jadwigi i Jagiełły były identyczne – korona królowej z 1320 r., jaką koronowano żonę Władysława Łokietka, kolejne małżonki Kazimierza Wielkiego i Elżbietę Bośniaczkę, została

---

<sup>753</sup> O tym, jak ważne dla króla Kazimierza Wielkiego było przestrzeganie przez poddanych wydanego prawa, świadczą chociażby pierwsze słowa zawarte w przywileju fundacyjnym dla zakładanego *studium generale*: „To, co wola królewskiego Majestatu szczególnie z głębokiej pobożności i czystości wiary ku pożytkowi poddanych i zbawieniu rodzaju ludzkiego w szczerym i szlachetnym uczuciu stanowi, niechaj zyska wiarygodność i cieszy się większą trwałością, ponieważ nic nie znaczą ustawy, jeśli się ich jak najusilniej nie przestrzega” – B. Wyrozumska, T. Bałuk-Ulewiczowa (oprac.), *Najstarsze przywileje*, s. 23.

<sup>754</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 218-222.

<sup>755</sup> J. Lileyko, *Regalia polskie*, s. 88.

<sup>756</sup> Tamże, s. 83-87.

wywieziona z kraju przez Ludwika Węgierskiego i dla Jadwigi wykonano nową. Korona sporządzona na koronację Jagiełły była zapewne tych samych rozmiarów i kształtów, z czasem stała się koroną homagialną. Na wizerunkach Kazimierza Wielkiego, Jadwigi i Władysława Jagiełły nadającego uniwersytetowi przywileje namalowanych przez M. Bacciarellego korony królewskie są zamknięte, spięte kabłąkami, a na ich przecięciu umieszczone jest jabłko z krzyżem (były one symbolem suwerenności i świętości, zarezerwowane początkowo dla władzy cesarskiej)<sup>757</sup>.

W przedstawieniu królowej Jadwigi Matejko posłużył się licznymi obiektami o znaczącej wymowie, wśród których na szczególną uwagę zasługuje racjonał oraz berło – oba te insygnia królowa przekazała dwóm ważnym dostojnikom: **racjonał** przysługiwał biskupowi krakowskiemu, a berło stało się insygnium władzy pierwszego rektora odnowionej uczelni. Ukazanie królowej odzianej w racjonał (który nosić mogą tylko wybrani biskupi) oraz trzymającej w ręku berło rektorskie (a nie przysługujące jej berło królewskie) miało na celu symboliczne pokazanie pierwotnego właściciela obu obiektów.

Racjonał (*rationale*) to rodzaj ozdoby noszonej na ornacie w czasie sprawowania uroczystej Eucharystii. Stanowił element stroju liturgicznego, przysługujący konkretnym dostojnikom kościelnym na podstawie specjalnego przywileju. Zwyczaj noszenia racjonału praktykowany był w szczególności przez biskupów krakowskich (od XIV w.), a także niemieckich i francuskich (do XVIII stulecia)<sup>758</sup>. Najbardziej rozpowszechnioną formą racjonału było „prostokątne sukno szerokości ramion, opadające na piersi i na plecy (ok. 20 cm) z dwoma długimi wstęgami (z przodu i z tyłu), w kolorze purpurowym, bogato zdobione haftami, symbolicznymi napisami”<sup>759</sup>. Racjonał nie miał jednak znaczenia prawnego takiego jak **paliusz**, czyli „rodzaj stuły wełnianej, białej, z wyszytymi na niej czterema lub sześcioma czarnymi, a do XIII w. czerwonymi krzyżykami, zakładanej na oba ramiona i zeszytej na obu końcach w taki sposób, że jeden koniec opadał na piersi, a drugi na plecy”<sup>760</sup>.

Paliusz zaliczany jest bowiem do insygniów arcybiskupa. Oznacza to, iż pełnia władzy jurysdykcyjnej przysługuje arcybiskupowi dopiero po otrzymaniu paliusza z rąk papieża. Przed jego uzyskaniem arcybiskup nie mógł wykonywać swej władzy, np. dokonywać koronacji królów, zwoływać synodów czy wyświęcać biskupów<sup>761</sup>. Racjonał nie posiadał takiego znaczenia prawnego. Na szkicu Matejki odziana jest w niego Jadwiga –

<sup>757</sup> Tamże, s. 79-88; M. Rożek, *Polskie insygnia*, s. 106-107.

<sup>758</sup> B. Nadolski (oprac.), *Leksykon liturgii*, s. 1277.

<sup>759</sup> Tamże, s. 1278.

<sup>760</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 231.

<sup>761</sup> Tamże. W. Maisel kwalifikuje zarówno paliusz, jak i racjonał jako insygnia. – Por. Tamże, s. 200.

prawdopodobnie malarz potraktował ten racjonał (który zgodnie z tradycją haftowała sama Jadwiga w 1384 r.) jako pamiątkę jednoznacznie kojarzącą się z królową czy nawet wręcz jako relikwię po świętej<sup>762</sup>. Artysta wykorzystał go także w obrazie pt. *Unia lubelska* z 1869 roku<sup>763</sup>.

Racjonał stanowiący dar królowej Jadwigi i przechowywany w Skarbcu Katedry Wawelskiej został opisany przez Tadeusza Kruszyńskiego. Racjonał ten wykonany został ze złotych nici i drobnych pereł, na wzór racjonałów francuskich. Wyszyte zostały na nim tytuły Jadwigi jako królowej i córki Ludwika, stąd przyjmuje się, że wykonała go w roku 1384 (zanim została żoną Władysława Jagiełły, gdyż nie ma na racjonale jego herbu). Pośrodku na krążkach przypominających kształtem medalion wyszyty został Baranek z chorągiewką (symbol zmartwychwstałego Chrystusa). Na pasach wyszyte zostały herby – polski orzeł oraz herb andegaweńskich Węgier (po lewej stronie cztery białe rzeki na czerwonym polu, po prawej złote lilie na niebieskim polu). Racjonał podlegał wielokrotnie naprawom, np. doszywano zgubione perły, dodano do niego też tzw. strzępce (frędzle) na końcu pasów. Napis umieszczony na pasach miał wyrażać wartości odnoszące się do godności biskupiej (napis gotycki został zastąpiony renesansowym, opuszczono niektóre głoski, prawdopodobnie brzmiał on: „DOCTRINA, VERITAS, TEMPERANTIA, PRUDENTIA, SIMPLICITAS”)<sup>764</sup>.

T. Kruszyński wyjaśnia również, iż racjonał nadawany był przez papieży jako szczególne wyróżnienie, zaszczytna odznaka, niezwiązana jednakże z posiadaniem władzy. Aby móc go nosić, należało postarać się w Rzymie o zgodę, a pozwolenie na noszenie racjonału mogli otrzymać arcybiskupi i biskupi wybranych biskupstw. Zakładany był na ornat w czasie mszy świętej pontyfikalnej, w te uroczystości, w czasie których arcybiskup nie nosił paliusza. W przeciwieństwie do paliusza, który przyznawany jest osobiście arcybiskupowi i po jego śmierci wkładany jest do grobu, racjonał stanowił własność biskupstwa albo kościoła katedralnego i posługiwał się nim każdorazowy biskup uprzywilejowanej stolicy (i zwykle w tym tylko kościele biskup mógł go nosić)<sup>765</sup>.

Do insygniów dostojników kościelnych, jakie pojawiają się w szkicu, zaliczyć można także **pastorał** widniejący w lewej dłoni św. Stanisława (w herbie uniwersytetu w lewej części obrazu). Pastorał to laska pasterska, oznaka liturgiczna biskupów i opatów, symbolizująca ich godność oraz przysługującą im władzę nauczania oraz odpowiedzialność

---

<sup>762</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 235.

<sup>763</sup> Nadmienić można, że racjonał ten pojawia się w twórczości Matejki w innym jeszcze obrazie, a mianowicie w *Unii lubelskiej*.

<sup>764</sup> T. Kruszyński, *Racjonał*, s. 7-14, 19-20.

<sup>765</sup> Tamże, s. 15-16.

za wspólnotę. Biskup otrzymuje go podczas święceń, opat w czasie liturgii błogosławieństwa. Ponieważ pastorał jest znakiem urzędowym posługi duszpasterskiej, biskup może posługiwać się nim zasadniczo tylko na swoim terytorium. Używa go m.in. podczas procesji, słuchania Ewangelii, głoszenia homilii czy – jak w przypadku wizerunku na herbie – w czasie błogosławieństwa osób. Zakrzywiona część laski interpretowana jest jako wyraz pasterskiej czujności nad wiernymi, z kolei część prosta stanowi symbol oparcia, podpory, jaką biskup ma być dla swego ludu<sup>766</sup>.

Ponadto na szkicu Matejki bogatym strojem wyróżnia się biskup Piotr Wysz – na białe szaty nałożony ma ozdobny ornat, a na głowie nosi mitrę. Strój pontyfikalny biskupów składał się m.in. z rokiety, dalmatyki, ornatu i stuły, a także infuły (mitry) i ozdobnej kapy<sup>767</sup>. Paramenta, czyli szaty liturgiczne, zakłada każdy kapłan podczas mszy świętej i innych obrzędów, muszą one spełniać określone wymogi w zakresie użytego materiału i koloru<sup>768</sup>. **Ornat** to szata kapłana przewodniczącego Eucharystii (w liturgii wschodniej używana do wszelkich czynności liturgicznych), symbolizująca miłość i „jarzmo Pana”, co do zasady jedwabna<sup>769</sup>. Pod ornat zakładana jest alba, czyli długa szata w kolorze białym, z długimi rękawami (wspólna dla szafarzy każdego stopnia święceń), nadto w czasie uroczystych obrzędów biskup pod ornatem nosi dalmatykę, czyli wełnianą bądź lnianą szatę barwy białej lub odpowiedniej dla dnia liturgicznego, ozdobionej dwiema wstęgami i dwoma pasami<sup>770</sup>.

A. Straszewska wskazała, że w *Założeniu Szkoły Głównej Matejko* posłużył się ornatem pochodzącym z ok. 1504 r. stanowiącym dar Piotra Kmity, wojewody krakowskiego, znajdującym się w skarbcu katedry wawelskiej (co było możliwe dzięki znajomości z kustoszem, księdzem Ignacym Polkowskim)<sup>771</sup>. Ornat Piotra Kmity opisany został przez T. Kruszyńskiego. Zachował on wymiary 140 cm długości, 82 cm szerokości. Na dole krzyża

<sup>766</sup> B. Nadolski, *Leksykon symboli liturgicznych*, s. 219-221.

<sup>767</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 200-201.

<sup>768</sup> Zob. B. Nadolski, *Liturgika, T. I*, s. 261-281, A. Nowowiejski, *Ceremoniał parafialny*, t. I, s. 47-60.

<sup>769</sup> B. Nadolski, *Leksykon symboli liturgicznych*, s. 210-211. Antoni Nowowiejski opisuje ornat w sposób następujący: „jest to szata, złożona z dwóch części, zwieszających się z ramion. Każda z tych części długa około 108 centm., szeroka zaś na 72 centm. Część tylna spada prosto i szerokość ma wszędzie równą, u dołu tylko w rogach jest zaokrągloną. Część zaś przednia jest cokolwiek krótszą i także u dołu w rogach zaokrągloną, a pod wykrojeniem węższą. Między częścią przednią a tylną, z sobą zszytymi, więc w środku ornatu, jest wykrojenie tak szerokie, aby przez nie dogodnie głowa przejść mogła; wykrojenie to w miejscu przystającym do szyi jest zaokrąglonem cokolwiek; w miarę zniżania się, zwęża się także. Cały ornat jest po brzegach na zewnątrz obszyty galonem złotym lub srebrnym, a w uboższych ornatach, jedwabnym. Zwykle tak przednia jak i tylna część podzielona jest za pomocą galonów na 3 kolumny; w takim razie środkowa kolumna ma być szeroka najmniej na 16 centm. Nierzadko na tyle wyszyty jest wielki krzyż. Aby tylna część ornatu nie opadała z ramion, do strony przedniej, do podszewki pod wykrojeniem, przszyte są sznurki czy tasiemki tak długie, aby okręciwszy około ciała, można je było na piersiach zawiązać”. – A. Nowowiejski, *Ceremoniał parafialny*, t. I, s. 50-51.

<sup>770</sup> B. Nadolski, *Liturgika, T. I*, s. 270-273.

<sup>771</sup> A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 177-178.

przedstawiona została brodata postać – prawdopodobnie wyobrażenie ofiarodawcy – z jego herbem (Śreniawa z krzyżem). Na kolumnie ornatu wyhaftowane są sceny z żywotu św. Stanisława, m.in. wskrzeszenie Piotrowiny, ostatnia jego msza święta, zabójstwo, kanonizacja wraz z przeniesieniem relikwii. Hafty zostały wykonane złotą i srebrną nicią w sposób niezwykle precyzyjny i drobiazgowy, odtwarzający gesty, mimikę i stroje poszczególnych postaci. Upiększone są dodatkowo przedmiotami ze srebrnej bądź pozłacanej blaszki. Technika i styl wykonania sugerują, że autorem haftu mógł być Stanisław Stwosz, który wyrzeźbił tryptyk św. Stanisława w kościele Mariackim. Obecne tło ornatu przedstawia kwiaty granatu na wiśniowym tle. Złoto-czerwona barwa wynikała stąd, że szatę tę przeznaczono na uroczystą celebrację w dniu św. Stanisława męczennika<sup>772</sup>.

Z kolei wzorem dla **infuły** biskupa Piotra Wysza stała się zachowana w Skarbcu Katedry Wawelskiej infuła Tomasza Strzemińskiego z ok. 1455-1460 r., którą Matejko malował wielokrotnie (np. w obrazach *Założenie Akademii Lubrańskiego* i *Hold pruski* oraz w cyklu „Ubiory w Polsce”)<sup>773</sup>. Infuła, nazywana też mitrą, stanowi nakrycie głowy przynależne biskupom katolickim i noszona jest w czasie czynności pontyfikalnych. Forma infuły zmieniała się na przestrzeni wieków – pierwotnie mogła przybierać wygląd złotej obręczy czy przepaski noszonej wraz z podłużną chustą<sup>774</sup>, później ewoluowała do kształtu miękkiej, półokrągłej czapki, a w XII stuleciu „przybrała obecną, spłaszczoną formę z dwoma spiczastymi końcami (*cornua*), przednim i tylnym, oraz dwoma wstęgami u dołu (*fiasciae, vittae, fanones, infulae*)”<sup>775</sup>. Taką formę ma gotycka infuła namalowana przez Matejkę. Warto dodać, iż infuła ma swoją bogatą symbolikę, oznacza m.in. broń (ochronę przed pokusami) i ozdobę, zadanie obrony wiary i miłości Boga i bliźniego, znajomość Pisma Świętego, troskliwość biskupią<sup>776</sup>.

Na uwagę zasługuje **berło rektorskie** Uniwersytetu Jagiellońskiego, które trzyma Jadwiga w prawej dłoni (Matejko namalował je także w ręku Konrada Białego w *Bitwie pod Grunwaldem* w roku 1878). Berło wraz z łańcuchem i pierścieniem były insygniami rektorskimi. W przypadku krakowskiej uczelni oznaczały nie tylko godność rektora, lecz jednocześnie jego władzę sądową i administracyjną (na mocy przywilejów fundacyjnych akademia wyłączona została spod jurysdykcji urzędników królewskich i władz miasta). Berło

<sup>772</sup> T. Kruszyński, *Ornat Piotra Kmity*, s. 49-67. Ornaty ofiarowane Katedrze Wawelskiej przez biskupa Piotra Wysza, wymienione w Inwentarzu Skarbcza z 1563 r. i oznaczone jego herbem Bróg (Leszczyc) i Trzema Koronami Kapituły, nie zachowały się. Jako przykład późnogotyckich, wypukłych haftów przetrwał jedynie ornat Piotra Kmity, a z szat renesansowych – tylko ornat Gamrata. – Tamże, s. 69, 78-80.

<sup>773</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 201; A. Straszewska, *Kostium historyczny*, s. 177-178.

<sup>774</sup> K. Bogacka, *Insygnia biskupie*, s. 44.

<sup>775</sup> Tamże, s. 45-46.

<sup>776</sup> Zob. także: Tamże, s. 235-238.

stanowiące dar królowej przechowywane jest w skarbcu uniwersytetu<sup>777</sup>. Dwa skrzyżowane berła rektorskie przedstawione są również w herbie uczelni. Natomiast w lewej dłoni Jadwiga trzyma zapis testamentowy opatrzony pieczęcią<sup>778</sup>, który wręcza biskupowi Piotrowi Wyszowi.

W szkicu *Założenie Krakowskiej Wszechnicy* kilkakrotnie posługuje się Matejko **herbami**<sup>779</sup>, ustalonymi oznakami państw, rodów czy korporacji. Dwa herby pojawiają się na tronie – nad Kazimierzem Wielkim herb piastowski (biały orzeł w czerwonym tle), a nad Władysławem Jagiełłą – jak wyjaśnia artysta – herb ziem „zjednoczonych pod Jagiellonami litewsko-rusko-polskich”<sup>780</sup> (w pierwszym polu biały orzeł, w drugim – litewska Pogoń, w trzecim polu złoty krzyż, w czwartym, tym razem złotym polu – niedźwiedź). U stóp Jadwigi znajduje się herb węgierskich Andegawenów (biało-czerwone pasy w pierwszym polu symbolizujące pierwszego monarchę węgierskiego, w drugim polu – złote lilie dynastii Andegaweńskiej na niebieskim tle)<sup>781</sup>.

Średniowieczne herby stanowiły znak w systemie komunikacji informujący o pozycji właściciela w hierarchii społecznej i zakresie władzy, systemie wartości, polityczno-prawnej sytuacji państwa, aspiracjach terytorialnych czy politycznych władcy<sup>782</sup>. Orzeł piastowski był podstawowym herbem dynastii, jakkolwiek nie ma zgody co do jego charakteru (czy stanowił osobiste godło poszczególnych książąt, czy znak princepsa). Popularność orła wynikała z jego symboliki, uważano go bowiem za oznakę dostojności, książęcej i królewskiej godności, nadto motyw orłów pojawił się w legendzie św. Stanisława. Orzeł ukoronowany symbolizował treści zjednoczeniowe oraz wyrażał przekonanie Piastów kujawskich o ich wyższości i pierwszeństwie w staraniach o władzę. Na znanych pieczęciach Kazimierza

---

<sup>777</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 232.

<sup>778</sup> Pieczęcie królewskie miały pełną moc uwierzytelniającą, co oznacza, że wywoływały skutki prawne co do wszystkich aktów prawnych, były skuteczne przed wszelkimi władzami i sądami – w przeciwieństwie do pieczęci prywatnych, np. rycerskich, mających ograniczoną moc prawną. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 285-287.

<sup>779</sup> Inspiracją dla malarza, który w swoich obrazach z upodobaniem posługiwał się obiektami zlokalizowanymi w rodzinnym mieście, mogły być herby z Katedry Wawelskiej. O zgromadzonych tutaj herbach biskupów, władców czy dynastii – zob. A. Bochnak, J. Samek (red.), *Część I. Wawel*, w serii: J. Szablowski (red. tomu), *Katalog Zabytków*, t. IV, s. 62-141; Z. Piech, *Średniowieczne herby*, w: J. Daranowska-Łukaszewska, K. Kuczman (red.), *Katedra krakowska*, s. 127-152.

<sup>780</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 23.

<sup>781</sup> Biały orzeł w złotej koronie, ze złotym dziobem i szponami, umieszczony na czerwonym tle, stał się godłem Polski od czasów panowania Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego. Po unii polsko-litewskiej tarcza dzielona była na dwa lub cztery pola, zamieszczano na nich polskiego orła i litewską Pogoń (rycerz na koniu, na którego tarczy widnieje krzyż jagielloński). Herby złożone popularne były zwłaszcza w heraldyce państw, ponieważ eksponowano w ten sposób terytoria wchodzące w skład państwa. Dla kolejnych, elekcyjnych monarchów częstym rozwiązaniem stało się zamieszczanie niedużej tarczy z własnym rodowym herbem na zbiegu czterech pól herbu państwowego. – W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 245-246.

<sup>782</sup> Z. Piech, *Ikonoografia pieczęci Piastów*, s. 77.

Wielkiego widnieje motyw orła, jak też rodowe godło książąt kujawskich, czyli pół orła w koronie, pół lwa<sup>783</sup>.

Symbolika władzy w wyjątkowym natężeniu eksponowana była za pomocą herbów w czasach Jagiellonów. Zespół herbów tej dynastii składał się z Orła, Pogoni, Podwójnego Krzyża, Kolumnien i herbów ziemskich. Uzupełniały go herby królowych, wśród których dużą rolę odegrał herb Jadwigi Andegaweńskiej. Odziedziczony po przodkach Orzeł – który za czasów Kazimierza Wielkiego pełnił rolę herbu króla, Królestwa Polskiego i ziemi krakowskiej – stał się w trakcie panowania Władysława Jagiełły herbem najważniejszym i przejął te same funkcje. Jagiełło posługiwał się także Pogonią i Podwójnym Krzyżem. Pogoń była herbem państwowym litewskim i współtworzyła wraz z Orłem herb monarchii polsko-litewskiej. Występowała w kilku wersjach – przedstawiała jeźdźca trzymającego tarczę z Podwójnym Krzyżem (ta okazała się najbardziej rozpowszechniona i dominująca w Królestwie Polskim, tym też wizerunkiem posłużył się w szkicu Matejko) albo jeźdźca z tarczą z Kolumnami bądź w ogóle bez tarczy. Rolę osobistego herbu króla odgrywał samodzielny Podwójny Krzyż (nie był on herbem dynastycznym), mniej popularne Kolumny pełniły głównie funkcję herbu, w którym władca występował jako wielki książę litewski<sup>784</sup>.

Matejko w czteropolowym herbie Jagiełły zamieścił także herby ziemskie – złoty Krzyż w czerwonym polu oraz brunatnego Niedźwiedzia w złotym polu. Godła przedstawiające równoramienny krzyż i wyobrażenie niedźwiedzia znane są z wielkksiążęcej pieczęci Witolda pochodzącej z 1401 roku, na której ukazane zostały wraz z Pogonią i herbem księstwa trockiego (pieszy rycerz z tarczą i włócznią). Stefan K. Kuczyński wiąże Krzyż z Wołyniem, który znajdował się pod władzą Witolda, a Niedźwiedzia z ziemią kijowską bądź smoleńską (podbitymi przez państwo litewskie)<sup>785</sup>. Złożony herb umieszczony ponad postacią Władysława Jagiełły w zamysle malarza miał najprawdopodobniej wyrażać potęgę Królestwa i aspiracje terytorialne monarchy. Na tle herbów piastowskiego i jagiellońskiego umieszczonych na zaplecku tronu odróżnia się herb Jadwigi, jakby zawieszony na kolanach siedzącej królowej.

Matejko namalował również dwa herby uczelni, w swoich objaśnieniach określając je mianem „herb Uniwersytetu i Rektorski”<sup>786</sup>. Pierwszy z tych herbów znajduje się w lewej części szkicu, trzymany przez arcybiskupa Jarosława Bogorię. Jest to najstarszy herb

---

<sup>783</sup> Tamże, s. 77-87.

<sup>784</sup> Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*, s. 196-201, 227-233, 243, 284. Więcej na temat herbów Jagiellonów i ich miejsca w symbolice władzy – zob. Tamże, s. 196-314.

<sup>785</sup> S.K. Kuczyński, *Polskie herby*, s. 38-39.

<sup>786</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 23.

krakowskiej akademii, a zachowane wizerunki pierwszych pieczęci wskazują, że powstał prawdopodobnie tuż po jej odnowieniu przez Władysława Jagiełłę (układ kompozycyjny szkicu sugerowałby jednak, że Matejko ten herb jako chronologicznie starszy powiązał z postacią króla Kazimierza). Herb ten przedstawia białego orła w koronie na czerwonym polu, a ponad tarczą znajduje się postać św. Stanisława, patrona akademii. Św. Stanisław w tym herbie namalowany został w stroju pontyfikalnym. Na szkicu widoczny jest także wspomniany wyżej pastorał, który biskup dierży w lewej ręce (prawa dłoń świętego, niewidoczna na obrazie, zgodnie z wizerunkiem herbowym powinna być wzniesiona do błogosławieństwa)<sup>787</sup>.

Według Zenona Piecha inspiracją dla najstarszej pieczęci Uniwersytetu Jagiellońskiego była „mniejsza pieczęć biskupia, przedstawiająca herb biskupa umieszczony na tarczy, a ponad nim jego popiersie”<sup>788</sup>. Takiego typu pieczęci używali m.in. biskupi Piotr Wysz i Wojciech Jastrzębiec, a dodatkowym źródłem motywacji dla sięgnięcia po ten wzorec był związek uczelni z krakowskimi biskupami, którzy pełnili na nim funkcję kanclerzy. Pieczęć ta posiada bogatą warstwę ideową. Święty Stanisław był patronem państwa, Krakowa, biskupów krakowskich i samego uniwersytetu. Jego obecność podkreślała także ten fakt, iż odnowiona uczelnia posiadała odtąd wydział teologiczny. Wizerunek Orła na tarczy herbowej symbolizował akt fundacyjny króla Władysława Jagiełły i – być może – stanowi on jednocześnie argument przemawiający za tym, że najstarszym (tj. pochodzącym z czasów Kazimierza Wielkiego) herbem uczelni był również Orzeł<sup>789</sup>.

Nieprecyzyjne określenie „herb Rektorski”, jakim posłużył się malarz, dotyczy tarczy herbowej, na której w szkicu wspiera się Jan z Tęczyna (po prawej stronie kompozycji). Herb ten przedstawia dwa złote rektorskie berła skrzyżowane ze sobą, na błękitnym polu (na przestrzeni wieków tarcza przyjmowała niebieską bądź czerwoną barwę). Od XVII w. nad tarczą z berłami umieszczano także złotą koronę. Herb ze skrzyżowanymi berłami rektorskimi posiadała także Akademia Lubrańskiego w Poznaniu (założenie Akademii Lubrańskiego stało się tematem innego obrazu Matejki w roku 1886). Herb Uniwersytetu Jagiellońskiego znany jest z licznych przedstawień – przetrwał m.in. na łańcuchach i pierścieniach rektorskich, nagrobkach rektorów, pieczęciach, a także na budynkach uniwersyteckich<sup>790</sup>.

---

<sup>787</sup> Orzeł na tarczy i popiersie św. Stanisława tworzą najstarszą spośród znanych pieczęci uniwersytetu. Znajduje się na niej legenda objaśniająca wyobrażenie – *sanctus Sta(ni)slaus i wladislaus r(ex) pol(on)ie*, a zatem przedstawiony na pieczęci Orzeł to herb króla (a nie Królestwa) symbolizujący jego rolę jako odnowiciela krakowskiej uczelni. – Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*, s. 201.

<sup>788</sup> Z. Piech, *Wstęp*, w: A. Chmiel, *Pieczęcie Uniwersytetu*, oprac. Z. Piech, s. 13.

<sup>789</sup> Tamże, s. 14-15.

<sup>790</sup> W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, s. 249.

Orzeł w herbie uniwersytetu został zatem zastąpiony herbem z dwoma skrzyżowanymi berłami, co miało miejsce prawdopodobnie już w drugiej połowie XV w. Od XVII w. do godła dodana została złota korona. Umieszczano ją bądź nad skrzyżowanymi berłami, bądź nad tarczą herbową. Jej symbolika odnosiła się do królewskich początków akademii oraz związków z monarchami i państwem. Herb przedstawiający dwa skrzyżowane berła stał się głównym herbem krakowskiej uczelni, wypierając ostatecznie wizerunek Orła. Odpowiadało to jednocześnie tendencjom panującym od XVI stulecia w sfragistyce, czyli dążeniom do schematyzacji pieczęci (na uniwersyteckich pieczęciach dominuje herb z dwoma berłami)<sup>791</sup>.

Reasumując, szkic Jana Matejki *Założenie Szkoły Głównej* wchodzący w skład cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce” porusza kilka wątków związanych z założeniem i odnowieniem krakowskiego uniwersytetu oraz dokonaniem władców Polski: Kazimierza Wielkiego, Jadwigi Andegaweńskiej i Władysława Jagiełły. Kompozycja obrazu, dobór poszczególnych postaci i ich stroje oraz obiekty wraz z napisanymi przez samego malarza objaśnieniami do dzieła składają się na bogatą wymowę historiozoficzną. Matejko chciał przedstawić wydarzenia najbardziej doniosłe dla rozwoju cywilizacyjnego państwa, uznając za najważniejsze z nich założenie krakowskiej wszechnicy.

Zrozumienie intencji artysty możliwe jest jednak dopiero po dokładnej analizie szkicu i objaśnień do niego oraz powiązaniu wszystkich elementów w całość. W samym tytule dzieła Matejko zawarł trzy daty: 1361 (data rozpoczęcia starań o utworzenie uczelni na dworze papieskim przez Kazimierza Wielkiego), 1399 (rok śmierci Jadwigi) i 1400 (moment wydania przez Władysława Jagiełłę przywileju regulującego nową organizację i uposażenie akademii), które wprawdzie odnoszą się do postaci trzech królów i ich dokonań na rzecz uniwersytetu, lecz przedstawiają je w sposób nieco uproszczony i nie do końca oczywisty (np. bardziej znaczący wydaje się rok wydania przywileju fundacyjnego przez króla Kazimierza).

Postaci królów, osób im towarzyszących oraz zastosowana przez artystę bogata symbolika wskazują na kolejne etapy tworzenia i rozwoju uniwersytetu oraz kształtowania się krakowskiego środowiska naukowego. Szkic *Założenie Krakowskiej Wszechnicy* ukazuje dynamikę tego procesu. Powstanie takiej instytucji wymagało zaangażowania wielu osób i wydawania kolejnych aktów prawnych określających jej strukturę i funkcjonowanie. Uniwersytet XIX-wieczny znany Janowi Matejce stanowił rezultat całego ciągu zdarzeń prawnych, procesu kształtowania i przemian organizacyjnych trwającego przez kilka wieków.

---

<sup>791</sup> Z. Piech, *Wstęp*, w: A. Chmiel, *Pieczęcie Uniwersytetu*, oprac. Z. Piech, s. 9, 21-25.

Przyjęte przez Jana Matejkę założenia dotyczące idei stworzenia cyklu obrazującego rozwój cywilizacji w Polsce wymogły szczególną formę dzieła – wprowadzenie na scenę wielu postaci z różnych okresów i ujęcie w całość ciągu kolejnych zdarzeń. Za najważniejsze należy uznać założenie *studium generale* przez Kazimierza Wielkiego (królewski przywilej fundacyjny i papieski akt erygujący szkołę) oraz odnowienie uniwersytetu dzięki zapisowi testamentowemu Jadwigi i nowemu przywilejowi wydanemu przez Władysława Jagiełłę. Postęp cywilizacyjny możliwy był także dzięki rozwijaniu prawodawstwa (Statuty króla Kazimierza). Przeszkodą w dalszym wzmacnianiu władzy monarszej i państwa okazały się przywileje wydawane przez królów dla zapewnienia tronu swoim potomkom.

Dzięki odpowiednio dobranym strojom i insygniom możliwe było pokazanie godności i stanu społecznego danej osoby oraz zakresu przysługującej jej władzy. Symbolika poszczególnych obiektów odnosi się nie tylko do założenia krakowskiego uniwersytetu, treść dzieła okazuje się znacznie bardziej bogata. Przedstawione przez artystę obiekty archeologiczno-prawne naprowadzają uwagę widza na kwestie związane m.in. z obroną i wzmacnianiem państwa, rozszerzaniem wiary chrześcijańskiej, podnoszeniem poziomu moralnego i wykształcenia społeczeństwa, współpracą władzy świeckiej z Kościołem, rozwojem prawa polskiego.

#### **4) *Chrzest Litwy r.p. 1387, 1888, płótno, 60 x 115,5 cm***

Kolejną część cyklu – „Epokę Jagiellonów” – rozpoczyna szkic VIII zatytułowany *Chrzest Litwy R.P. 1387*. Obraz pochodzi z sierpnia 1888 r., namalowany jest na płótnie o wymiarach 60 x 115,5 cm. Należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie – nr inw. MP 442 (d. 127339, nr rew. 2087)<sup>792</sup>. Podobnie jak pierwszy szkic z „Dziejów cywilizacji” ukazujący chrzest Polan, ósmy szkic przedstawia zaprowadzenie chrześcijaństwa na Litwie. Chrzest narodu litewskiego stanowi kolejny krok w realizacji przez Polskę misji cywilizacyjnej na wschodzie, jakkolwiek wyraźnie wyrażone są wątpliwości malarza, czy był to krok słuszny.

---

<sup>792</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.8.



Il. 56 Jan Matejko, *Chrzest Litwy*, z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1888, w zbiorach MNW, nr inw. MP 442, fot. Piotr Ligier

Szkic przedstawia syntezę działań Władysława Jagiełły związanych z procesem chrystianizacji Litwy, a rozpoczętych podczas wyprawy królewskiej na Litwę w r. 1387. Fundamentem dla tej działalności była unia polsko-litewska w Krewie (1385), małżeństwo Jagiełły z Jadwigą i jego koronacja na króla Polski. Jednocześnie chrzest Litwy stanowi konsekwencję cywilizacyjnego przełomu, jakim dla Polski było założenie akademii krakowskiej i możliwy dzięki temu rozkwit nauki i kultury. Chrystianizacja Litwy, podobnie jak wcześniej zajęcie i chrystianizacja Rusi (stanowiące temat VI szkicu „Dziejów” – *Powtórne zajęcie Rusi. – Bogactwo i oświata. R. P. 1366*), wpisują się w misję cywilizacyjną Polski<sup>793</sup>.

Celem monarchy podczas królewskiej wyprawy chrystianizacyjnej w 1387 r. było zburzenie pogańskich świątyń i miejsc kultu, zbudowanie podstaw organizacji kościelnej oraz chrzest poddanych. Przede wszystkim należało do nowej wiary przekonać litewskich książąt i bojarów. Wraz z królem Władysławem do Wilna przybyli książęta Siemowit IV („Ziemowit mazowiecki”) i Janusz I (także książę mazowiecki) oraz bracia króla (którzy przyjęli chrzest jeszcze w Krakowie). Owocem zwołanego przez Jagiełłę zjazdu było podjęcie decyzji o likwidacji najważniejszej pogańskiej świątyni Peruna w zamku wileńskim, ustanowienie fundamentu kościelnej hierarchii – wyznaczenie biskupa i pierwszych siedmiu parafii, chrzest poddanych<sup>794</sup>.

<sup>793</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 74.

<sup>794</sup> Tamże.

Matejko w swym szkicu przedstawia królową Jadwigę, chcąc podkreślić jej rolę w krzewieniu chrześcijaństwa. W rzeczywistości Jadwiga nie uczestniczyła wraz z mężem w podróży na Litwę, gdyż brała wtedy udział w wyprawie na Ruś Halicką. Ufundowała jednak bogaty zestaw aparatów kościelnych (czyli przedmiotów używanych do celów liturgicznych, jak urządzenie ołtarza, naczynia liturgiczne, paramenta, odznaki liturgiczne), które stanowiły dar królowej dla wileńskiej katedry. Założenie katedry św. Stanisława w miejscu zburzonej świątyni pogańskiej to kolejny ważny wątek w przedstawieniu chrystianizacji Litwy. Aby podkreślić rolę Polski w chrzcie Litwy malarz posługuje się jeszcze jednym zabiegiem – podaje informację, że obraz z wizerunkiem Matki Boskiej Ostrobramskiej został sprowadzony przez królową Jadwigę (dziś uznaje się jednak, że stanowi on dzieło miejscowego artysty i pochodzi z ok. 1620-1630)<sup>795</sup>.

*Chrzest Litwy*, podobnie jak inne szkice z cyklu „Dziejów cywilizacji” (i wiele innych obrazów Matejki), nie przedstawia jednostkowego wydarzenia czy problemu, lecz stanowi historiozoficzną syntezę wielu wątków, postaci i zdarzeń. Wśród nich wymienić można następujące kwestie: unia w Krewie, małżeństwo Władysława Jagiełły z królową Jadwigą, koronacja Jagiełły, zjazd w Wilnie, żmudny proces chrystianizacji pogańskiej Litwy. Z chrztem litewskich poddanych związanych jest nadto wiele innych działań – likwidacja pogańskich świątyń, budowa nowej, chrześcijańskiej organizacji kościelnej, uposażenie budowanej katedry wileńskiej, nawracanie osób posiadających wysoką pozycję społeczną w państwie (książąt i bojarów). Opis Matejki wspomina o innych jeszcze problemach i postaciach – np. o niedoszłym mężu Jadwigi, księciu mazowieckim Siemowicie IV, o posagowych sprawach Aleksandry, siostry króla Władysława, a także o przyszłych sporach pomiędzy Skirgiełłem a Witoldem, wszczynających ze sobą spór o władzę (zarząd nad Litwą)<sup>796</sup>.

Poza szkicem *Założenie Szkoły Głównej*, którego harmonijną budowę tworzy niewielu bohaterów, pozostałe kompozycje należące do cyklu „Dziejów cywilizacji” wypełnione są wielką liczbą postaci. Nie inaczej jest w przypadku *Chrztu Litwy*. Wielki krucyfik w prawej części szkicu wyznacza linie kompozycji i miejsce dla najważniejszych osób i wydarzeń. Tą najważniejszą bohaterką obrazu uczynił Matejko królową Jadwigę, umieszczając ją pod sztandarem Polski, głęboko zapatrzoną w postać Chrystusa na krzyżu. Pod krzyżem, który wzniesiony został na gruzach dawnej pogańskiej świątyni, widać duchownego gaszącego święty ogień i straż zabijającą węże. Obok królowej siedzi Władysław Jagiełło, trzymający w

---

<sup>795</sup> Tamże, s. 74-75.

<sup>796</sup> Jan Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 24-26.

ręku pastorał, który zostanie przekazany pierwszemu biskupowi Wilna, Andrzejowi (Jędrzej Wasil Jastrzębiec), klęczącemu przed królem. Obok, z krzyżem w ręku, stoi arcybiskup gnieźnieński Bodzęta (Bodzanta).

Najbliżej pary królewskiej stoją dostojnicy państwowi, którzy wraz z Jagiełłą uczestniczyli w litewskiej wyprawie. Stosownie do relacji Długosza byli to: biskup kujawski Jan Kropidło, wojewoda poznański Bartosz z Wezemborga/Odolanowa (Bartosz z Wissenburga) trzymający miecz w dłoniach, podkomorzy krakowski Spytko (Jaśko) z Tarnowa dzierżący chorągiew Królestwa, podkanclerzy Klemens z Moskorzowa oraz kasztelan sądecki Krystyn z Koziegłów (Kozichgłów). W tym gronie Matejko wymienia jeszcze ogólnikowo „duchownych łacińskich i greckich”.

W centralnej części kompozycji, na drugim planie, wyróżnia się postać w szyszaku z pawimi piórami – książę mazowiecki Siemowit IV (Ziemowit mazowiecki), który toczy rozmowę z kanclerzem Zakliką (ukazany plecami do widzów). Obok nich namalowani zostali książę mazowiecki Janusz I Starszy wraz ze swoją żoną Anną Danutą Kiejstutowną (siostrą księcia Witolda). W kierunku ołtarza zmierza na klęczkach orszak litewskich książąt, którzy przyjęli już nową wiarę (grupa postaci w centrum szkicu na pierwszym planie). Przed krzyżem leży na ziemi Aleksandra, siostra króla Jagiełły i (przyszła lub obecna) żona księcia Siemowita IV. Za księżniczką ukazani są bracia i krewni Władysława Jagiełły: książę kiernowski Wigunt Aleksander, książę kijowski Włodzimierz, książę nowogrodzki i siewierski Korybut Dymitr Młodszy, Świrdygiełło Bolesław (późniejszy wielki książę litewski), książę suzdalski i horodecki Borys (szwagier Władysława Jagiełły), książę mścisławski Korygiełło Kazimierz oraz książę bełsko-chełmski Narymunt (Jerzy Narymuntowicz). Za tym orszakiem namalowani są książę trocki Skirgiełło i książę grodzieński Witold, którzy spierają się o władzę na Litwie.

Z tyłu kompozycji widoczny jest zakonnik – franciszkanin, błogosławiący lud Ewangelią. W lewej części szkicu namalowany został kapłan głoszący kazanie i kolejni poddani spieszący przyjąć chrzest. Po przeciwległej stronie obrazu, za krzyżem, stoi biskup Radlica (Jan z Radliczyc zwany Małym), który chrzci kolejne grupy Litwinów stosując tzw. metodę chrztu zbiorowego. Poniżej, w prawej dolnej części szkicu, przedstawiony jest giermek królowej Jadwigi, ze zdziwieniem przyglądający się uporowi pogan – zapłakanej Litwince i kapłanowi świętego ognia.

Główną bohaterką tej wieloosobowej sceny Matejko uczynił królową **Jadwigę Andegaweńską** (1374-1399), córkę Ludwika I Wielkiego i Elżbiety Bośniaczki, żonę Władysława II Jagiełły. W tym obrazie królowa – wnuczka Kazimierza Wielkiego i

odnowicielka krakowskiej akademii – jest ukazana jako spadkobierczyni piastowskiej tradycji. Artysta wyeksponował rolę królewskiej małżonki w chrystianizacji pogańskiej Litwy, choć w rzeczywistości Jadwiga nie uczestniczyła w wyprawie na Litwę w 1387 r. Matejko kierował się w tym przypadku wiadomością znaną z zapisków Długosza, miał jednak świadomość, że była to informacja błędna (znając *Dzieje Polski* J. Szujskiego i dzieło K. Szajnochy pt. *Jadwiga i Jagiełło*)<sup>797</sup>. Wygląd królowej (rozpuszczone włosy, czepiec) przypominają jej wizerunek z innego dzieła Matejki – *Dymitr z Goraja* (1881).

Jadwiga namalowana została pod sztandarem Polski, stojąca u stóp ołtarza, wpatrzona w wielki krucyfiks, górujący nad zgromadzeniem. W prawej dłoni trzyma kielich przeznaczony dla pierwszego biskupa wileńskiego, lewą rękę położyła na piersi. W opisie dzieła Matejko wymienia kilka dalszych obiektów związanych z królową, a umieszczonych na szkicu – jest to tryptyk z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej, aparata kościelne, białe szaty przeznaczone dla nowo ochrzczonych. Sposób, w jaki przedstawiona została królowa Jadwiga, ma symbolizować jej wielką rolę w chrystianizacji Litwy. Jadwiga jest ukazana jako postać niemal święta, czerpiąca swoją siłę z wiary, a dla przyszłych pokoleń, które doświadczą utraty niepodległości państwa – jako „patronka procesu odbudowy”<sup>798</sup>.

Na lewo od Jadwigi wyróżnia się grupka złożona z trzech postaci – króla Jagiełły, franciszkanina i arcybiskupa Bodzanta. **Władysław Jagiełło** jako władca Litwy i dowódca wyprawy wileńskiej nie został jednak na obrazie specjalnie wyeksponowany – Matejko w ten sposób zasugerował, że jego wkład w chrystianizację kraju był nikły, rolę tę przekazując w całości królewskiej małżonce. Władysław Jagiełło ubrany jest w czerwone szaty, na ramiona ma narzucony królewski płaszcz. Nie posiada jednak innych przymiotów monarszej władzy, jak np. insygniów, a jego tron nie ma podwyższenia ani baldachimu. Król w prawej ręce dzierży pastorał (przeznaczony dla pierwszego biskupa Wilna), a w lewej – księgę Ewangelii. Jego rola sprowadzona została zatem do aktu nadania inwestytury<sup>799</sup>.

Przed królem namalowany jest franciszkanin **Andrzej z Krakowa** (zm. 1398), przez Matejkę (który powtórzył błąd Długosza) w *Wyjaśnieniach* nazwany Jędrzejem Wasylem Jastrzębcem. Był to pierwszy biskup wileński (1387). Na szkicu przedstawiony w postawie klęczącej, w oczekiwaniu na królewski akt wręczenia pastorału. Obok Władysława Jagiełły i biskupa Andrzeja stoi **Bodzęta (Bodzanta; ok. 1320-1388)**, arcybiskup gnieźnieński (1382). To właśnie bp Bodzęta ochrzcił Władysława Jagiełłę i dokonał koronacji obojga małżonków

---

<sup>797</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 75.

<sup>798</sup> Tamże, s. 76.

<sup>799</sup> Tamże, s. 75.

– króla Władysława i Jadwigi. Na obrazie ukazany został z krzyżem w ręku, dotykając – w geście przyzwolenia – pastorału trzymanego przez monarchę. Taki znak oznaczał, że bp Bodzęta zatwierdził królewski wybór kandydata na biskupa Wilna.

Za Władysławem Jagiełłą i Jadwigą stoi bp Jan Kropidło oraz dalsi dostojnicy państwowi, którzy – stosownie do zapisków Długosza – brali udział w chrystianizacyjnej wyprawie na Litwę. **Jan Kropidło** (ok. 1360-1421) był księciem opolskim, biskupem kujawskim od 1384 r. Na obrazie przedstawiony w **infule**.

Kolejna postać to **Bartosz z Wezemborga/Odolanowa** (zm. 1393), w opisie Matejki figuruje jako „Bartosz z Wissenburga”. Od r. 1387 był wojewodą poznańskim. Na szkicu ukazany z **mieczem** w dłoniach – jednak w geście takim, jakby planował królowi wymierzyć cios. Symbol monarszej władzy w rękach wojewody to odwołanie do przeszłości (Bartosz z Wezemborga jako przeciwnik Jagiełły) i do teraźniejszości (symbolizuje prowincję najbardziej niechętną władzy litewskiego księcia)<sup>800</sup>.

W tej grupie Matejko wyróżnił jeszcze **Klemensa z Moskorzowa** (zm. 1408), który pełnił funkcję podkanclerzego królestwa w latach 1387-1402, oraz **Krystyna z Kozięglów (Kozichglów)**, kasztelana sądeckiego w latach 1386-1417. W opisie malarza pojawia się jeszcze postać **Jaśka z Tarnowa** – w rzeczywistości chodzi tu o postać **Spytka z Tarnowa** (zm. 1395), który w 1385 r. był podkomorzym krakowskim. Na obrazie podkomorzy trzyma chorągiew Królestwa. Jako dopełnienie grupy Matejko wskazuje ogólnikowo „duchownych łacińskich i greckich”.

W środkowej części obrazu, na drugim planie, widoczne są postaci rozmawiających ze sobą kanclerza Zakliki i księcia mazowieckiego Siemowita IV. **Siemowit IV** (ok. 1352-1426; w opisie Matejki „**Ziemowit mazowiecki**”) był księciem rawskim i płockim (1381), bełskim (1388). Książę Siemowit IV należał wcześniej do grona pretendentów starających się o rękę królowej Jadwigi. Jego postać wskazuje, że rozwój państwa polskiego mógł obrać inny kierunek, zgodny z rodzimą tradycją – gdyby Siemowit IV został królem Polski, kontynuowana byłaby piastowska dynastia<sup>801</sup>. W opisie Matejko sugeruje, że książę Ziemowit „może załatwia sprawy posagowe siostry królewskiej Aleksandry”<sup>802</sup> – jego obecnej lub przyszłej małżonki. Na szkicu książę mazowiecki wyróżnia się **szyszakiem** przybranym wachlarzem z pawich piór, stosownie do mody zachodniej.

---

<sup>800</sup> Tamże, s. 75.

<sup>801</sup> Tamże, s. 76.

<sup>802</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 25.

Plecami do odbiorcy namalowany został **Zaklika** z Miedzygórza i Mydlnik (zm. ok. 1412), kanclerz królestwa w latach 1384-1409, który odgrywał znaczącą rolę w państwie w latach 80. XIV w. Kanclerz wskazuje na litewskich książąt kroczących w kierunku ołtarza, gestem tym podkreślając możliwości i perspektywy, jakie przyniosło państwu polskiemu małżeństwo Jadwigi z Jagiełłą. Tuż obok przedstawieni są małżonkowie – **Janusz I Starszy** (ok. 1340-1429), książę czerski i warszawski 1379, oraz **Anna Danuta Kiejstutówna** (zm. 1448), siostra księcia Witolda. Ich małżeństwo, zawarte w 1376 r., nawiązuje do wcześniejszych relacji polsko-litewskich.

W centrum kompozycji na pierwszym planie widoczny jest orszak braci i krewnych króla Władysława Jagiełły, którzy przyjęli chrzest bądź nawrócili się z prawosławia (dlatego też niektórzy spośród nich mieli podwójne imiona). Pochód otwiera siostra króla – księżniczka **Aleksandra Olgierdówna** (zm. 1434), żona (obecna lub przyszła – od 1387 r.) księcia Siemowita IV. Celem tego małżeństwa było powiązanie byłego kandydata na tron polski z nowym monarchą. Aleksandra leży przed krzyżem, twarzą dotykając ziemi; towarzyszy jej „starsza matrona bojarska w czepcu”<sup>803</sup>. Postawa księżniczki symbolizuje hołd składany królowej Jadwidze przez całe litewskie państwo, jednocześnie wyraża skruchę za złe chwile w przyszłości połączonych państw<sup>804</sup>.

Dalej w orszaku litewskim ukazani są książęta wezwani przez króla na zjazd do Wilna. Posuwają się na klęczkach w kierunku krzyża, pomiędzy nimi ukazani są ich dworzanie i członkowie rodzin. Na czele pochodu kroczy **Wigunt (Wigand) Aleksander** (zm. 1392), książę kiernowski. Za nim znajdują się: książę kijowski **Włodzimierz** (zm. 1398), książę nowogrodzki i siewierski **Korybut Dymitr Młodszy** (zm. po 1404), książę podolski i czernihowski **Świrdygiello Bolesław** (zm. 1452) – późniejszy wielki książę litewski (1430-32), książę suzdalski i horodecki **Borys** (zm. 1394) – szwagier Władysława Jagiełły, książę mścisławski **Korygiello Kazimierz** (zm. 1390) oraz książę bełsko-chełmski **Narymunt** (Jerzy Narymuntowicz; ok. 1326-1400).

Za nimi dwaj książęta wszczynają spór – powodem konfliktu będzie władza na Litwie. Są to Skirgiello i Witold. **Skirgiello Iwan** (ok. 1354-1397), brat króla Jagiełły, był księciem trockim i połockim, a w latach 1386-1392 – namiestnikiem Litwy. Bratem stryjecznym Władysława Jagiełły był **Witold Aleksander** (ok. 1352-1430), książę grodzieński i późniejszy (1401) wielki książę litewski.

---

<sup>803</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców*, s. 25.

<sup>804</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 76.

Za orszakiem, na tyłach kompozycji, ukazany jest zakonnik, który błogosławi Ewangelią zgromadzony lud. Jest to **franciszkanin**. Wybierając tego mnicha, Matejko przypomina o misji chrystianizacyjnej prowadzonej na Litwie przez zakon franciszkanów od początku XIV w. (zakonników sprowadzali litewscy książęta z Rygi)<sup>805</sup>. W lewym krańcu szkicu przedstawiony został **kapłan** głoszący kazanie, w którym umacnia neofitów w wierze i zachęca kolejnych przybywających Litwinów do przyjęcia chrztu. Nowoochrzczeni otrzymują w darze białe suknie (sprowadzone przez królową Jadwigę).

Za krzyżem, w prawej części szkicu, widoczny jest biskup **Radlica – Jan z Radliczyc zwany Małym**. Jan z Radliczyc (zm. 1392) był kanclerzem królestwa (1381) oraz biskupem krakowskim (1382). Wprawdzie w wileńskiej wyprawie nie brał on udziału, lecz w Krakowie udzielał chrztu kniaziom i bojarom, którzy przyjechali do Polski wraz z Jagiełłą. Biskup chrzcił grupy Litwinów posługując się tzw. metodą chrztu zbiorowego, polegającą na nadawaniu kolejnym grupom kobiet i mężczyzn tych samych imion – w ten sposób próbując ułatwić i przyspieszyć wielkie zadania chrystianizacji<sup>806</sup>.

Poniżej, w prawej części kompozycji, namalowany jest **giermek** (herold) królowej Jadwigi stojący przy koniu, przypatrujący się ze zdziwieniem poganom trwającym przy swoich wierzeniach. Giermek ubrany jest w **plaszcz**, na którym namalowane są tarcze herbowe. Jego strój wskazuje na rycerską tradycję i wprowadzenie pogańskiego kraju w świat zachodniej cywilizacji. Pod krzyżem ukazany został młody duchowny w komży gaszący święty ogień oraz strażnik zabijający węże. Te postaci symbolizują młodą cywilizację Polski i jej wielkie zadanie – misję chrystianizacyjną i cywilizacyjną na Wschodzie. Upór pogan wyrażają dwie kolejne postaci – Litwinka płacząca nad osieroceniem węży oraz kapłan Znicz, który, opierając się plecami o ściętą dąb, wylewa wężom mleko z misy. Inspiracją dla namalowania tych postaci były dla Matejki przekaz Długosza (o kapłanach-wróżbitach, którzy w pogańskich świątyniach strzegli wiecznego ognia) i relacja Szajnochy (o trudzie nawracania z pogaństwa kobiet litewskich)<sup>807</sup>.

Swoją wymowę i znaczenie mają także obiekty namalowane na obrazie. W pierwszej kolejności wymienić można **ołtarz**, stojący na gruzach zburzonej pogańskiej świątyni. Na ołtarzu widoczny jest tryptyk z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej. Następnie wskazać można na insygnia i odznaki władzy świeckiej i duchownej. Wspomniany już **miecz**, trzymany w ręku przez wojewodę Bartosza z Wezemborga, to symbol władzy królewskiej, a

---

<sup>805</sup> Tamże, s. 77.

<sup>806</sup> Tamże.

<sup>807</sup> Tamże.

gest wojewody nawiązuje do jego rywalizacji o tron polski i niechęci do litewskiego władcy. **Pastorał**, trzymany w ręku przez króla Jagiełłę, będzie w akcie inwestytury nadany pierwszemu biskupowi wileńskiemu. Tu warto zwrócić uwagę na gest bpa Bodzęty, który dotyka pastorału na znak przyzwolenia.

Obok krzyża namalowana jest **chorągiew Królestwa**, trzymana przez Spytka z Tarnowa. Na sztandarze widnieje orzeł piastowski, ale nie ma korony – jest to aluzja malarza do upadku dziedziczości tronu. E. Suchodolska i M. Wrede wskazują, że kolejny symbol ukryty jest w kompozycji – pod chorągwią stoi Jadwiga, stylizowana na postać świętej, a z kielicha trzymanego przez nią w ręce wyrasta drzewce tej chorągwi. W ten sposób Matejko chciał przekazać, że fundamentem państwa jest wiara i Kościół, a jego historia jest drogą męczeństwa<sup>808</sup>.

Ważnym symbolem jest ogromny **krucyfiks** z postacią Chrystusa ukrzyżowanego – znak wiary. Krzyż, zbudowany na gruzach pogańskiej świątyni Peruna, wyznacza oś kompozycyjną obrazu. W postać Chrystusa wpatrzona jest Jadwiga – stąd święta królowa czerpie wiarę i męstwo. Pośrodku szkicu wyróżnia się także krzyż trzymany przez abpa gnieźnieńskiego Bodzęty. Dwukrotnie na obrazie pojawia się księga Ewangelii – w rękach franciszkańskiego zakonika, który błogosławi wiernych (w lewej części szkicu, za orszakiem) oraz w dłoni króla Jagiełły, nadającego inwestyturę pierwszemu biskupowi wileńskiemu. Wśród symboli związanych z nową wiarą wymienić można nadto **obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej**, **kielich** (znak ofiary i odkupienia) i **białe suknie** (dla nowo ochrzczonych). Wszystkie te przedmioty związane są z osobą Jadwigi. Znakiem nawiązującym do **pogaństwa** są natomiast pozostałości świętego ognia oraz zabijane węże (które w pogańskich wierzeniach Litwinów uznawane były za bóstwa opiekuńcze).

Akcja obrazu rozgrywa się niedaleko **Wilna** – grodu Gedymina. Chrzest Litwy odbywa się pod krzyżem wzniesionym na miejscu zburzonej pogańskiej świątyni, nad brzegiem Wilii (w prawej części szkicu), pod świętym gajem. W lewej części kompozycji, w oddali, widoczne jest miasto i Góra Zamkowa. Chrzest odbywa się poza Wilnem, co oznacza, że podjęta przez króla Jagiełłę misja chrystianizacyjna odnosi się do obszaru całego państwa. Zburzenie pogańskiej świątyni i ustanowienie pierwszego biskupa wileńskiego to jednocześnie nawiązanie do założenia wileńskiej **katedry**.

Malując wielopostaciowe i wielowątkowe sceny z cyklu „Dziejów cywilizacji w Polsce”, Matejko przekazuje swoją historiozoficzną wizję i osąd przeszłości. *Chrzest Litwy*

---

<sup>808</sup> Tamże, s. 75-76.

pokazuje, że małżeństwo Jadwigi z Władysławem Jagiełłą rozszerzyło perspektywy państwa polskiego, włączając Litwę w krąg krajów chrześcijańskich i obszar cywilizacji zachodniej. Dla Polski jednak ta misja i zadanie może okazać się ponad siły.

Nawiązując do poglądów Szujskiego, Matejko przyjął, że związek Jadwigi i Jagiełły spowodował zwrot w cywilizacyjnym rozwoju. Przed Polską stało wielkie i wzniosłe zadanie – ogromne terytorium Litwy wymagać będzie nie tylko pracy chrystianizacyjnej, ale też obrony, wsparcia w rozwoju cywilizacyjnym, rozwiązywania różnorodnych problemów (np. walk o władzę). Artysta zastanawia się, czy zadanie to nie przerośnie sił młodego państwa, czy nie okaże się nazbyt wielkie i absorbujące, czy ostatecznie nie stanie się zagrożeniem dla bytu narodu – stąd odniesienia do symboliki ukrzyżowania. Stąd też zawarta w tej scenie alternatywa i sugestia – być może korzystniejszym byłoby małżeństwo Jadwigi z Siemowitem IV, zachowujące dotychczasowy stan terytorialny i tożsamość państwa<sup>809</sup>.

Również w *Chrzcie Litwy* znajdujemy odniesienie do założenia krakowskiej akademii – był to niezwykle ważny przełom w dziejach Polski, który umożliwił państwu cywilizacyjny i kulturowy rozwój, a w dalszej kolejności – prowadzenie misji cywilizacyjnej na Wschodzie. To zadanie – głoszenie wiary chrześcijańskiej i szerzenie zachodniej cywilizacji na obszarach wschodnich – było przez szkołę krakowską traktowane jako główne zadanie państwa polskiego. Ten temat podjął Matejko również w szkicu VI pt. *Powtórne zajęcie Rusi. – Bogactwo i oświata. R.P. 1366*. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszego szkicu, *Chrzest Litwy* jest obrazem mniej optymistycznym, wyrażającym wiele wątpliwości<sup>810</sup>.

**5) *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja r.p. 1573, 1889, płótno, 72,5 x 113 cm***

Przedostatni szkic z cyklu „Dziejów cywilizacji” nosi tytuł: *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja R.P. 1573* (czasem nazywany jest po prostu *Pierwszą elekcją*). Szkic namalowany został na płótnie o wymiarach 72,5 x 113 cm. Przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 5057 MNW). Scena przedstawia postaci biorące udział w ostatnich dniach elekcji 1573 r. i wydarzenia towarzyszące wyborowi króla<sup>811</sup>. Kompozycja, ukazująca zmierzch cywilizacji polskiej,

---

<sup>809</sup> Tamże, s. 76-78.

<sup>810</sup> Tamże, s. 74.

<sup>811</sup> K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, nr kat. 271.11.

powstała być może pod koniec 1888 r., albo w styczniu bądź lutym 1889 r., kiedy powstawały szkice odnoszące się do początków cywilizacji<sup>812</sup>.



Il. 57 Jan Matejko, *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu*, z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1889, w zbiorach MNW, nr inw. MP 5057, fot. Piotr Ligier

Szkic Matejki miał przedstawiać potęgę państwa polskiego „u zenitu”. Wybór pierwszej wolnej elekcji jako wydarzenia ilustrującego potęgę Rzeczypospolitej nie jest oczywisty – być może inne zdarzenia lepiej odzwierciedlałyby szczytowy moment rozwoju państwa. Matejko jednak chciał nie tyle ukazać mocarność i siłę Polski, co raczej przedstawić moment przełomowy, wieńczący rozwój, po którym państwo zacznie nieuchronnie chylić się ku upadkowi. W naszkicowanej scenie – elekcji Henryka Walezego, która odbyła się w maju 1573 r. – artysta połączył postaci, wydarzenia i wątki współtworzące Rzeczpospolitą szlachecką<sup>813</sup>.

Wygaśnięcie dynastii jagiellońskiej oznaczało, że w latach 1572-1573 trwało bezkrólewie. Opis swojego szkicu Matejko rozpoczyna informacją, że o polską koronę ubiegało się właściwie troje kandydatów – Ernest Rakuski (Ernest Habsburg, czyli syn cesarza Maksymiliana II), Henryk Andegaweński (Henryk Walezy – brat Karola IX, króla francuskiego) oraz Jan Szwedzki (król szwedzki Jan III, mąż Katarzyny Jagiellonki).

<sup>812</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 100.

<sup>813</sup> E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje*, s. 100. Inspiracją dla malarza były w tym przypadku nie tylko dzieła współczesnych mu historyków, ale w szczególności dzieło *Bezkrólewia ksiąg ośmioro* autorstwa Świętosława Orzelskiego, kronikarza, który był świadkiem wydarzeń okresu bezkrólewia. – Tamże.

Litewscy magnaci wysunęli nadto kandydaturę cara moskiewskiego Iwana Groźnego bądź jego syna Fiodora („Fiedora”). Każdy z nich posiadał w Polsce grono zwolenników. Decydująca okazała się zgoda francuskich wysłanników na zaprzysiężenie odrębnego aktu wyznaniowego.

W szkicu *Potęga Rzeczypospolitej* Matejko nawiązał do wydarzeń poprzedzających i towarzyszących pierwszej wolnej elekcji. Wybór nowego monarchy generował swary i spory pomiędzy szlachtą. Drażliwa była kwestia ochrony praw i wolności religijnych, która doprowadziła do konfederacji grochowskiej – secesji protestanckiej szlachty na czele z Janem Firlejem (marszałkiem wielkim koronnym). Groźba wewnętrznego zamętu spowodowała gorące pertraktacje. Stąd 11 maja 1573 r. prymas obwołał Henryka Walezego nowym królem Polski, a 16 maja dokonano zatwierdzenia wyboru i zaprzysiężenia pactów conventów i konfederacji warszawskiej przez posłów francuskich.

W treść swego szkicu Matejko wplata jeszcze kilka innych wątków. Porusza problem złotej wolności szlacheckiej, stopniowego osłabiania państwa (gdyż bezpowrotnie mija szczyt jego potęgi), wprowadzenia wolnej elekcji, aktów prawnych uchwalonych w okresie pierwszego bezkrólewia (artykuły henrykowskie, pacta conventa, konfederacja warszawska). Kompozycja ukazująca „potęgę Rzeczypospolitej u zenitu” nie jest apoteozą państwa polskiego, przeciwnie – stanowi krytykę ówczesnego społeczeństwa i ustroju. Pierwszy sejm elekcyjny stał się początkiem końca Rzeczypospolitej – kolejny, a zarazem ostatni szkic w cyklu „Dziejów”, dotyczy wydarzeń 1795 roku i ostatecznego upadku państwa<sup>814</sup>.

Pośrodku kompozycji namalowany jest ogromny namiot, pod którym odbywają się narady senatu. W centrum, pod krzyżem, stoi prymas Jakub Uchański, w latach 1572-1573 pełniący funkcję interrexu. Wokół niego zgromadzeni są senatorowie (wymienieni w *Wyjaśnieniach* przez Matejkę), a wśród nich: podkanclerzy koronny i biskup krakowski Franciszek Krasieński, biskup płocki Piotr Myszkowski, biskup poznański Adam Konarski, biskup chełmiński Wojciech ze Starozrzębów Sobiejuski, biskup kujawski Stanisław Karnkowski, kasztelan krakowski Sebastian Mielecki, wojewoda sandomierski Piotr Zborowski, wojewoda poznański Łukasz Górka, wojewoda ruski Jerzy Jazłowiecki, kasztelan kamieniecki Hieronim Sieniawski, kasztelan gdański Jan Kostka, wojewoda rawski Anzelm Gostomski. Przed prymasem, z dokumentem w ręku, stoi kasztelan międzyrzecki Andrzej Górka. W lewej części namiotu ukazany jest legat papieski, kardynał Giovanni Francesco Commendone, który wyprowadza z namiotu posłów cesarskich – Vilém z Rožemberka

---

<sup>814</sup> Tamże, s. 100-101.

(„Wilhelm z Rosenberga”) i Vratislav z Perštejna („pan z Persztyna”). W przeciwnym kierunku spieszą posłowie francuscy, zbliżający się do namiotu, aby złożyć przysięgę – biskup Walencji Jean de Monluc („biskup Montluc”), Gilles de Noailles – opat de l’Isle, a także Guy Saint Gelais seigneur de Lansac („pan de Lausac”).

Na prawo od poselstwa francuskiego ukazany jest Jan Zamoyski, późniejszy kanclerz i hetman wielki koronny, którego podnoszą na rękach dwaj szlachcice – Płaza i Tarło. W prawej części szkicu ukazana jest szlachta uczestnicząca w elekcji, wśród niej (Matejko wymienia ich tylko z nazwiska): Mikołaj Oleśnicki z Pińczowa, Jan Tomasz Drohojowski, Lasocki, Mikołaj Ligęza, Stanisław Przerębski, Mikołaj Sienicki, Leonard Strasz. Przy stole po prawej stronie kompozycji ukazani są: Jan Herburt, Mikołaj Taszycki i Stanisław Szafraniec z Pieskowej Skały. Wokół nich, pólżąc na ziemi, ukazani są pijani przedstawiciele „zagonowej szlachty mazurskiej”.

Pod masztem, w lewej części kompozycji, ukazany jest marszałek wielki koronny Jan Firlej, zasłuchany w słowa Olbrachta Łaskiego. Obok nich namalowani są litewscy i ruscy senatorowie: Mikołaj Radziwiłł Rudy, Konstanty Ostrogski, Michał Haraburda i Jerzy Olelkowicz (u Matejki: „Siemion słucki”). Nad nimi stoją kolejni bohaterowie: czausz Ahmed (poseł Selima II – sułtana tureckiego), poseł hospodara mołdawskiego („Multańskiego”) Jana III, a także Samuel Zborowski. Przy lewej krawędzi szkicu ukazani są wysłannicy księcia Albrechta Fryderyka Hohenzollerna. Matejko wspomina również rycerza Stanisława Cikowskiego oraz Arnolfa Karnkowskiego.

Jedną z głównych postaci kompozycji *Potęga Rzeczypospolitej* jest **Jakub Uchański** (1502-1581), od 1562 r. arcybiskup gnieźnieński i prymas Polski, pełniący w latach 1572-1573 funkcję interrexu. Prymas namalowany został pod namiotem królewskim, jak stoi pod krzyżem, przy prowizorycznym ołtarzu, w oczekiwaniu na posłów francuskich spieszących złożyć przysięgę – kandydatura Henryka Walezego została już przyjęta, pozostało jedynie określić warunki objęcia przez niego tronu. Ubrany jest w szaty arcybiskupie. Prymas Uchański w szkicu Matejki jest uosobieniem majestatu państwa<sup>815</sup>. Jego osoba ma symbolizować rolę i znaczenie Kościoła w cywilizacyjnym rozwoju Rzeczypospolitej.

Wokół prymasa Uchańskiego zgromadzeni są senatorowie – Matejko wymienia ich w swoich *Wyjaśnieniach*, aczkolwiek powiązanie nazwisk ze szkicowo ujętymi postaciami następuje z trudnością. Wśród biskupów na pierwszym miejscu wymieniony został bp krakowski **Franciszek Krasieński** (1522-1574), który w latach 1569-1574 zajmował stanowisko

---

<sup>815</sup> Tamże, s. 101.

podkanclerzego koronnego. W dalszej kolejności malarz wskazuje: bpa płockiego **Piotra Myszkowskiego** (1505-1591), bpa poznańskiego **Adama Konarskiego** (1526-1574), bpa chełmińskiego **Wojciecha ze Starozrębów Sobiejuskiego** (zm. 1580; u Matejko jako „Staroźrebski”), a także bpa kujawskiego **Stanisława Karnkowskiego** (1520-1603).

Kolejni senatorowie to: kasztelan krakowski **Sebastian Mielecki**, wojewoda sandomierski **Piotr Zborowski**, wojewoda poznański **Łukasz Górka**, wojewoda ruski i hetman wielki koronny **Jerzy Jazłowiecki**, kasztelan kamieniecki **Hieronim Sieniawski**, kasztelan gdański **Jan Kostka**, wojewoda rawski **Anzelm Gostomski**.

Kolejnym bohaterem szkicu jest **Andrzej Górka** (ok. 1534-1583), od 1570 r. kasztelan międzyrzecki. Słynny działacz protestancki został tu wysłany przez uczestników konfederacji grochowskiej – w ich imieniu składa żądanie, aby elekt zagwarantował przestrzeganie zasad dotyczących wolności religijnej. Jego obecność została przez prymasa uznana za zgodę na wybór Henryka Walezego. Andrzej Górka przedstawiony jest na obrazie w **półpancerzu i helmie**, a w ręku trzyma dokument – warunki elekcji odnoszące się do gwarancji wolności religijnej<sup>816</sup>.

Kolejna grupa postaci uczestniczących w wydarzeniu to posłowie. W lewej części namiotu (od strony widza) ukazany jest legat papieski, który prowadzi posłów cesarskich opuszczających namiot królewski. Kardynał **Giovanni Francesco Commendone** (1524-1584) był nuncjuszem papieskim w Polsce w latach 1563-1566 i 1571-1573. Matejko umieścił legata w takim kontekście, ponieważ nie sprzyjał on kandydaturze habsburskiej. Posłowie cesarza Maksymiliana II Habsburga to najwyższy burgrabia praski **Vilém z Rožemberka** (1535-1592, u Matejko jako „Wilhelm z Rosenberga”) oraz najwyższy kanclerz królestwa czeskiego **Vratislav z Perštejna** (zm. 1582, przez artystę określony mianem: „pan z Persztyna”). Warto nadmienić, iż pierwszy z nich był również dwukrotnie wysuwany jako kandydat do tronu polskiego. Obecność cesarskich (jak i francuskich) posłów na polu elekcyjnym w dniu 11 maja 1573 r. (nominacji nowego króla przez prymasa) była niemożliwa, wynikała jednak z przyjętej przez Matejkę historiozofii. Posłowie wybranego ostatecznie króla składali w jego imieniu przysięgę, następowało to jednak w późniejszym terminie – po ostatecznej redakcji warunków objęcia polskiego tronu i ustaleniu tekstu królewskiej przysięgi<sup>817</sup>.

Do namiotu zbliżają się w tym czasie posłowie francuscy – wprawdzie niezgodnie z realiami, ale stosownie do wizji Matejki, w której malarz chciał ująć różne wątki związane z

---

<sup>816</sup> Tamże, s. 101-102.

<sup>817</sup> Tamże, s. 102.

elekcją. Posłowie ci przebywali w Płocku, a do Warszawy przybyli 16 maja. Wtedy też dokonali zaprzysiężenia w imieniu Henryka pactów conventów i konfederacji warszawskiej. Pierwszy z posłów to **Jean de Monluc** seigneur de Balagny (1508-1579; u Matejki „biskup Montluc”), biskup Walencji. W latach 1572-1573 dał się poznać jako wytrawny dyplomata, pełniąc w Polsce funkcję posła wysłanego przez króla Karola IX. Przedstawiony w stroju przypominającym ubiór świecki, wsparty na lasce. Rezygnacja z kościelnego stroju związana była z jego dyplomatyczną misją – chcąc nakłonić Polaków do wyboru Henryka Walezego, nie chciał nasuwać skojarzeń z paryskimi wydarzeniami tzw. nocy św. Bartłomieja. Obok biskupa kroczy opat de l’Isle – **Gilles de Noailles** (1524-1597), dyplomata i prawnik. Członkiem francuskiego poselstwa był również **Guy Saint Gelais seigneur de Lansac** („pan de Lausac”), dworzanin Katarzyny Medycejskiej. Pochylony w niskim ukłonie, podobny wyglądem do portretów Walezego, miał symbolizować uniżenie oraz upadek autorytetu królów elekcyjnych<sup>818</sup>.

W prawej części kompozycji wśród tłumu szlachty wyróżnia się **Jan Zamoyski** (1542-1605). Był starostą bełskim, pełnił funkcję sekretarza królewskiego. W 1578 r. został kanclerzem, w 1581 r. hetmanem wielkim koronnym. Sformułował zasady elekcji *viritim*. Na obrazie podnoszony na rękach przez dwójkę szlachciców, wyciągniętą ręką wskazuje na zebraną szlachtę – „wichrowatych”, rozentuzjasmowanych uniżonymi pokłonami Francuzów. Matejko, podążając za poglądami Szujskiego, ukazał Jana Zamoyskiego jako „szlacheckiego trybuna”, który przekonał zgromadzonych o ważności głosu jednostki – a w ten sposób przygotował grunt pod zasadę *liberum veto* i przyszłą anarchię. Wspomniani przez Matejkę szlachcice Płaza i Tarło to prawdopodobnie **Jan Płaza z Mstyczowa** (zm. 1616), starosta lubaczowski i podstarości krakowski, oraz **Jan Tarło** (zm. 1587), późniejszy wojewoda lubelski<sup>819</sup>.

Gest Zamoyskiego – wskazujący na zgromadzoną szlachtę jako prawdziwych „gospodarzy pola elekcyjnego i Rzeczypospolitej”<sup>820</sup> – w połączeniu ze wznoszonymi przez ubogą szlachtę mazowiecką okrzykami, ma sugerować niedojrzałość stanu szlacheckiego. Oto los państwa spoczywa w rękach ludzi niezorientowanych politycznie i niegotowych na podjęcie takiej odpowiedzialności. Na pierwszym planie obrazu namalowani są ponadto pijani, półleżący już na ziemi, przedstawiciele „**zagonowej szlachty mazurskiej**” – licznie przybyli na pole elekcyjne, znudzeni przeciągającymi się obradami, zamroczeni wypitym

---

<sup>818</sup> Tamże, s. 101-102.

<sup>819</sup> Tamże, s. 102-103.

<sup>820</sup> Tamże, s. 103.

trunkiem. Jest to rzadki w dziełach Matejki przypadek napiętnowania pijaństwa. Posługując się takim zabiegiem, artysta sugeruje, że cały stan szlachecki wydaje się odtąd być niejako zamroczony, odurzony<sup>821</sup>.

W tłumie wicherzycieli w prawej części kompozycji Matejko wymienia z nazwiska kilkoro szlachciców, głównie działaczy parlamentarnych. Wśród nich (plecami do widza) ukazany jest **Mikołaj Oleśnicki z Pińczowa** (zm. 1566/67), „patron różnowierców”. Kolejna postać to **Jan Tomasz Drohojowski** (zm. 1605), dworzanin Zygmunta Augusta. Od roku 1597 pełnił funkcję referendarza koronnego. Na szkicu ukazany jak wymachuje szablą. Później Matejko wymienia **Lasockiego**, a w dalszej kolejności kasztelana wiślickiego **Mikołaja Ligęzę** (ok. 1530-1603), kasztelana sieradzkiego **Stanisława Przerębskiego** (1540-1603), a także podkomorzego chełmskiego **Mikołaja Sienickiego** (ok. 1520-1581), który stał na czele stronnictwa egzekucyjnego. Ostatni z tego grona bohaterów to **Leonard Strasz**, w latach 1562-1577 burgrabia krakowski.

Wymowne znaczenie mają postaci starych, doświadczonych prawników zasiadających przy stole – pozostających w kontraście z Zamoyskim i jego populistycznym zachowaniem. Prawnicy zasiadający przy stole są symbolem politycznej rozwagi i przypominają o propagowanych przez siebie reformach zmierzających do wzmocnienia władzy monarszej, opartej na senacie<sup>822</sup>. Pierwszy z nich, w zamyślonej pozie, to **Jan Herburt** (1508-1577), autor słynnego zbioru praw, wielokrotnie w XVI w. wydawanego. Drugi z nich, zapatrzony w portret Henryka Walezego, to **Mikołaj Taszycki** (zm. ok. 1545) – zmarły prawie trzydzieści lat wcześniej. Od 1532 r. był sędzią ziemskim krakowskim. Znany jako twórca projektu kodyfikacji prawa polskiego (tzw. korektura praw). Za Taszyckim, zaglądając mu przez ramię i oglądając wraz z nim portret nowego króla, namalowany jest **Stanisław Szafraniec z Pieskowej Skály** (ok. 1525-1598), kasztelan biecki, późniejszy wojewoda sandomierski. Był parlamentarzystą, wyznawcą kalwinizmu i posłem grochowian. Ubrany jest w półpancerz, co sugeruje gotowość walki w obronie religijnych praw i wolności.

Kolejna grupa bohaterów zgromadzona jest wokół wysokiego masztu z flagą. Nie mogło wśród nich zabraknąć **Jana Firleja z Dąbrowicy** (ok. 1521-1574), czołowej postaci okresu bezkrólewia i pierwszej elekcji. Jan Firlej od 1563 r. był marszałkiem wielkim koronnym, stał na czele innowierców. Protestanci, początkowo popierający kandydaturę króla Jana III szwedzkiego, w obliczu sporu o zaprzysiężenie wolności religijnych opuścili pole elekcyjne i zbrali się w okolicach Grochowa. Ich przywódcą był Jan Firlej. Na obrazie

---

<sup>821</sup> Tamże.

<sup>822</sup> Tamże.

ukazany z laską w dłoni, wsparty nogą na ociosanym kamieniu. W dłoni trzyma kartę z treścią przysięgi królewskiej, jakby chciał skontrolować, czy na pewno prawa religijne i zasady ustrojowe Rzeczypospolitej będą przez nowego króla zagwarantowane.

Jednocześnie Jan Firlej zasłuchany jest w słowa swojego rozmówcy – wojewody sieradzkiego **Olbrachta Łaskiego** (1536-1605). Łaski, który od niedawna wrócił do wiary katolickiej, przekonuje Firleja do udzielenia poparcia Walezemu. Matejko, stawiając obok siebie dyskutujących mężczyzn, chciał zwrócić uwagę na dwie kwestie – nieodpowiedzialność różnowierców za polityczne losy Rzeczypospolitej oraz nieuchronny powrót do katolicyzmu, nawet rodów bardzo zaangażowanych w reformację<sup>823</sup>.

Obok, przy maszcie, namalowani są litewscy i rusczy senatorowie. Cała ta grupa (wyznania prawosławnego i protestanckiego) rozważa treść listu Iwana Groźnego. Car moskiewski, rezygnując ze starań o polski tron, zachęcał Litwinów do wyboru Ernesta Habsburga. Oczekiwał bowiem, że dojdzie do osłabienia, a w końcu rozerwania unii polsko-litewskiej, co ułatwiłoby Moskwie zajęcie Litwy. Senatorowie ci ukazani są jako potencjalni zwolennicy Moskwy, którzy w swoich wyborach przestają się kierować racją stanu własnego państwa<sup>824</sup>.

Jest wśród nich wojewoda wileński **Mikołaj Radziwiłł Rudy** (1512-1584), od 1566 r. kanclerz wielki litewski, sławny protektor kalwinizmu. Na obrazie przedstawiony jak siedzi z listem cara w rękę i rozmawia z księciem słuckim, stojącym ponad nim. W opisie Matejki jest to Siemion słucki. Jak zauważają E. Suchodolska i M. Wrede chodzi raczej o księcia słuckiego **Jerzego Olelkowicza** (ok. 1531-1578), czyli brata Siemiona (Symeona), który to zmarł w 1560 r. Podczas elekcji księżę słucki przyjechał na pole elekcyjne w towarzystwie zbrojnego orszaku, domagając się przyznania mu miejsca w senacie<sup>825</sup>.

Kolejnym bohaterem siedzącym w tym gronie jest wojewoda kijowski **Konstanty Wasyl Ostrogski** (1527-1608), protektor prawosławia. W jego kierunku zwraca się dyplomata **Michał Haraburda** (zm. 1586), od 1584 r. kasztelan miński. Haraburda, który powrócił z Moskwy od cara Iwana Groźnego, ukazany został w lewym skraju obrazu, jak wyklada swoje przekonania wojewodzie Konstantemu Ostrogskiemu.

Tuż przy maszcie stoją dalsi bohaterowie, obserwujący uważnie wydarzenia. Jest wśród nich czausz **Ahmed**, czyli poseł Selima II – sułtana tureckiego, a także nieznany z imienia **poseł hospodara moldawskiego Jana III**. Obok nich – rotmistrz królewski **Samuel**

---

<sup>823</sup> Tamże.

<sup>824</sup> Tamże, s. 104.

<sup>825</sup> Tamże, s. 103.

**Zborowski** (zm. 1584). Zborowski (na szkicu z czapką w wyciągniętej wysoko ręce) znany jest również z innego dzieła Matejki – w 1573 r. dopuścił się zabójstwa kasztelana przemyskiego Andrzeja Wapowskiego, skazany został na banicję, a w 1584 r. został ścięty na rozkaz Jana Zamoyskiego. Na skraju kompozycji znajdują się słabo widoczni **posłowie księcia Albrechta Fryderyka Hohenzollerna**. Byli to członkowie książęcej rady: Achacy burgraf zu Dogna, Eberhard Roggen i Wenzeslaus Schak. Wysłannicy brandenburskiego i pruskiego księcia przybyli „w sprawie lenna”, tzn. w celu przyznania mu, jako lennikowi, prawa udziału w elekcji, jakie przysługuje senatorom<sup>826</sup>.

Matejko wymienia z imienia jeszcze dwóch bohaterów uczestniczących w elekcji. Jeden z nich to **Arnolf Karnkowski**, który daje znak, aby obwieścić salwami armatnimi wybór nowego króla. E. Suchodolska i M. Wrede wysunęli przypuszczenia, że malarz miał na myśli podkomorzego dobrzyńskiego i starostę łęczyckiego Jana Karnkowskiego (zm. 1617), brata bpa kujawskiego Stanisława Karnkowskiego, albo podkomorzego płockiego Piotra Karnkowskiego (zm. 1604)<sup>827</sup>. Drugi z nich to rycerz **Stanisław Cikowski** (Cichowski; zm. 1576), na obrazie konno, rozsyłający gońców z obwieszczeniem wyboru króla. Był on rotmistrzem królewskim, podkomorzym krakowskim, od 1576 r. kasztelanem bieckim. Stał na straży wojsk pilnujących południowych granic Rzeczypospolitej.

W swoich obrazach Matejko często posługiwał się rekwizytem w postaci **dokumentu** – chcąc odwołać się do jakiegoś aktu prawnego, czyjegoś listu itp. W szkicu *Potęga Rzeczypospolitej* skorzystał z takiego środka kilkakrotnie. Kasztelan Andrzej Górka, stojący przed prymasem, trzyma w ręku dokument określający warunki elekcji odnoszące się do zagwarantowania wolności religijnej. W dłoni marszałka Jana Firleja namalowany jest kolejny dokument – karta zawierająca kolejne punkty przysięgi królewskiej (zasady ustrojowe Rzeczypospolitej i gwarancja wolności wyznania). Natomiast Mikołaj Radziwiłł Rudy trzyma w ręku list cara moskiewskiego.

Pod królewskim namiotem znajduje się prowizoryczny **oltarz z Ewangelią** – w tym miejscu prymas Jakub Uchański odbierze przysięgę od posłów francuskich. Insygnium władzy – **laska marszałkowska** – widoczna jest w ręku wspomnianego marszałka wielkiego koronnego Jana Firleja. Na namiocie królewskim namalowany jest orzeł Zygmunowski i sztandary, w tle widać sztandary wojewódzkie.

Symboliczne znaczenie ma **krzyż** wewnątrz namiotu, obok którego stoi prymas Uchański, czołowa postać w sferze zarówno państwa, jak i Kościoła. Pora dnia – zbliżający

---

<sup>826</sup> Tamże, s. 104.

<sup>827</sup> Tamże, s. 104.

się **zachód słońca** – również ma znaczenie metaforyczne. Inspiracją dla Matejki był zapewne wspomniany opis Świętosława Orzelskiego (*Bezkrólewia ksiąg ośmioro*). Aby w pełni zrozumieć sens tego symbolu, odnieść należy się do szkicu I z cyklu – *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, gdzie **wschód słońca** był symbolem rodzącego się państwa i Kościoła, znakiem rozpoczynającym rozwój cywilizacji w Polsce. W szkicu XI słońce zachodzące nad polem elekcyjnym to symbol rychłego upadku państwa i zapowiedź końca malowanego cyklu. Okazało się, że narastający przez wieki konflikt pomiędzy postępem cywilizacyjnym a sprawnością polityczną państwa zakończył się tragicznie<sup>828</sup>.

Wspomnieć jeszcze można o **portrecie** nowego króla – trzyma go w ręku Mikołaj Taszycki. Matejko wspomina jeszcze o znaku dokonanego wyboru – huk armatnich wystrzałów, dźwięk bębnów i trąb. Wymowne znaczenie ma kamienny blok, na którym Jan Firlej wsparł nogę – może być interpretowany jako symboliczne przedstawienie „kamienia grobowego”, którym dla Rzeczypospolitej były wolna elekcja oraz akty wydane podczas pierwszego bezkrólewia ograniczające władzę królewską<sup>829</sup>.

Malarz zatroszczył się, aby wiernie oddać miejsce akcji. Jest nim **pole elekcyjne** pod wsią Kamion pod Warszawą, na prawym brzegu Wisły (dziś Kamionek na Pradze). Pośrodku stoi **namiot królewski**, będący dla senatorów miejscem narad i audiencji posłów zagranicznych, jednocześnie stanowiący miejsce zaprzysiężenia warunków objęcia tronu przez reprezentantów elekta. Jednocześnie namiot ten ma sens symboliczny – w ślad za Szujskim Matejko przedstawia Rzeczpospolitą jako świątynię praw, która stała się „zajeżdżnym domem polityki obcej, targowicą władzy królewskiej”<sup>830</sup>. Wokół namiotu królewskiego rozpięte są namioty szlachty przybyłej na elekcję (ustawionej w szyku zbrojnym), oznaczone sztandarami wojewódzkimi. W oddali widoczne zajeżdżające karety. W prawej części kompozycji widoczne są w oddali zabudowania Warszawy (widok od wschodu).

W szkicu *Potęga Rzeczypospolitej* Matejko połączył treści i wydarzenia obejmujące swoim zasięgiem okres tzw. Rzeczypospolitej szlacheckiej, koncentrując się w szczególności na okresie pierwszego bezkrólewia (1572-1573), sejmie elekcyjnym i wyborze Henryka Walezego. Malarz nawiązuje do okoliczności towarzyszących elekcji króla, problemów związanych z zaprzysiężeniem odrębnego aktu wyznaniowego, ustroju państwa, czynników składających się na jego rozkład i upadek. W tym szkicu wyraźnie rysuje się podobieństwo

---

<sup>828</sup> Tamże.

<sup>829</sup> Tamże, s. 104-105.

<sup>830</sup> Tamże, s. 101.

historiozofii matejkowskiej do poglądów zawartych w esejach J. Szujskiego i wyrażanych przez innych historyków krakowskiej szkoły historycznej.

Matejko zobrazował szczyt potęgi i możliwości Rzeczypospolitej. Ukazał ją jako wielkie państwo, połączone unią parlamentarną z Litwą, sławne z idei złotej wolności i demokracji szlacheckiej, dumne z ustrojowych i prawnych rozwiązań. Ukształtowały się wówczas podstawowe zasady funkcjonowania ustroju monarchiczno-republikańskiego – wolna elekcja (przez Szujskiego oceniana bardzo negatywnie, jako wprowadzająca stan anarchii), artykuły henrykowskie, pacta conventa, konfederacja warszawska. Przyjęte rozwiązania doprowadziły jednak do paraliżu władzy monarszej i powolnego osłabiania państwa, ostatecznie zakończonego rozbiorami<sup>831</sup>.

Opisane już powyżej pojedyncze postaci i grupy bohaterów są symbolem trudności, z jakimi wkrótce przyjdzie się zmierzyć nowemu monarsze i państwu pozbawionemu dynastii – są tu przedstawiciele różnych stronnictw politycznych, szlachta odmiennych wyznań, posłowie symbolizujący zagrożenia zewnętrzne, jednostki uosabiające konflikty społeczne, religijne i polityczne. Wielość postaci i obiektów wskazuje na mnogość problemów. Malarz zdaje się powątpiewać w słusność decyzji i wyborów (wolna elekcja, ustawy ograniczające władzę królewską), które doprowadziły do takiego zanarchizowania społeczeństwa i osłabienia państwa. Jednocześnie szuka osób odpowiedzialnych za nieuchronnie nadciągający dramat i tu odpowiedź jest bardzo szeroka. Współwinni są zarówno szlacheccy przywódcy, jak i pijana „wichrowata szlachta”, oligarchowie skupieni na interesach rodowych, różnowiercy. Z odpowiedzialności nie są zwolnieni słabi, bezwolni monarchowie<sup>832</sup>.

\* \* \*

Szkice składające się na „Dzieje cywilizacji w Polsce” interpretować można jako odrębne kompozycje, jednak dopiero w odniesieniu do całości cyklu ujawnia się w pełni ich wymowa. „Dzieje cywilizacji” jako przekaz łączący obraz i słowo zajmują w twórczości Matejki wyjątkowe miejsce. Stanowią one wielką wizję historiozoficzną przedstawiającą rozwój cywilizacji w Polsce, jego aspekty pozytywne i negatywne, znaczące osiągnięcia, czynniki wspierające i hamujące rozwój, przyczyny ostatecznej klęski państwa. W cyklu spleta się ze sobą ciąg historycznych, a czasem także legendarnych wydarzeń, dziesiątki postaci i przedmiotów budują wieloznaczeniową i wielopoziomową narrację. Okoliczności towarzyszące powstawaniu kolejnych szkiców pokazują, iż ta wielka historiozoficzna wizja

---

<sup>831</sup> Tamże, s. 100-101.

<sup>832</sup> Tamże, s. 104-105.

powstawała stopniowo i ewoluowała w miarę malowania kolejnych kompozycji. Znamienne jest, że szkicom tym malarz starał się nadać formę dydaktyczną.

Rozwój cywilizacji – oświaty, prawa, kultury, państwowości, religii czy wreszcie społeczeństwa – przedstawiony jest jako proces, na który składają się kolejne wydarzenia, działalność poszczególnych jednostek, wydawane akty prawne itd. W tym procesie istotne okazały się przede wszystkim dwie kwestie – przejmowanie przez Polskę wzorców kulturowych z Zachodu (pomimo niedojrzałości i braku gotowości) oraz niedostateczna sprawność polityczna państwa. W tym aspekcie „Dzieje cywilizacji” Matejki stanowią dokładne odzwierciedlenie poglądów J. Szujskiego.

Nie ma wątpliwości, że na Matejkę w czasie tworzenia cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce” oddziaływały przekonania przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej, w tym w szczególności opisane wyżej publikacje J. Szujskiego i innych współczesnych mu historyków. Wyrażona w obrazie historiozofia malarza stanowi jednocześnie doskonałe odbicie idei przyświecającej założycielom szkoły historycznej w prawoznawstwie, postrzegającym prawo jako wytwór różnorodnych czynników, na który składają się działania wielu osób, wielość problemów i procesów. W szkicach składających się na ten cykl Matejko podjął udaną próbę wyrażenia za pomocą środków artystycznego wyrazu ciągu zdarzeń historycznych i prawnych, własnej interpretacji tych wydarzeń i malarskiego przedstawienia dynamiki tychże procesów.

Umiejętne posługiwanie się środkami malarskiego wyrazu pozwoliło zatem Matejce na wyrażenie w każdym szkicu z osobna i we wszystkich razem wielu myśli, genezy i skutków pewnych zdarzeń, co było zgodne z jego metodą pracy. Dodać należy, iż krakowski malarz z dużą dozą śmiałości i dowolności operował swą wiedzą i przedstawianymi rekwizytami, co w konsekwencji prowadziło do zarzutów nieścisłości czy błędów historycznych. Niemniej jednak jego przesłanie i zawarte w szkicu idee są jasne i czytelne, a sposób przedstawienia poszczególnych aktów i działań (także prawnych) pozwala odczytać ich treść i znaczenie.

## Zakończenie

Pierwszorzędnym celem pracy było ukazanie ikonograficznoprawnych aspektów malarstwa Jana Matejki oraz zbadanie, w jakim zakresie jego szeroko pojęta twórczość i wybrane obrazy olejne odzwierciedlają poglądy charakterystyczne dla historycznej szkoły prawa. Ukazywanie prawa jako procesu (geneza – zdarzenie – skutki) widoczne jest przede wszystkim w wielkoformatowych kompozycjach historycznych, malowanych z wykorzystaniem dużej liczby postaci, wątków i obiektów, połączonych w jedną historiozoficzną wizję. Poszczególne aspekty tego zjawiska uwidaczniają się również w obrazach mniejszego formatu, o bardziej ograniczonej ilości bohaterów czy motywów.

Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że historyczne obrazy Jana Matejki mają swoje typowe, jemu tylko właściwe cechy, które można określić mianem stylu matejkowskiego. Te charakterystyczne przymioty malarstwa wielkiego mistrza nie pozostają bez znaczenia dla wizualizacji prawa w jego dziełach. Są to m.in. następujące właściwości: narracja historyczna i dynamizm (polegające na łączeniu w jednym obrazie wielu historycznych i czasem też legendarnych wydarzeń, na kształt procesu: geneza – zdarzenie – skutki), symbolika postaci i obiektów, przedstawianie momentów klęsk i wielkiej chwały Rzeczypospolitej, nastawienie dydaktyczne artysty i jego poczucie misji (traktowanie siebie jako „sumienia narodu”).

Ich konsekwencją były dalsze, typowe dla stylu Matejki cechy: naruszanie praw koloru i harmonii, nieprzestrzeganie perspektywy, nieściskość historyczna (tworzenie historiozoficznej wizji zamiast ścisłego trzymania się historycznych faktów), tzw. malowanie z natury (gromadzenie rekwizytów, szycie strojów wg projektu malarza, odtwarzanie obiektów znalezionych w muzeach, kolekcjach innych artystów czy historyków), powtarzalność motywów, wielokrotne wykorzystywanie tych samych obiektów archeologicznoprawnych. Dodać tu należy, że dzieła Matejki odznaczają się jasnym systemem wartości, jednoznacznym przekazem moralności i prawa. Spoglądając na jego obrazy w porządku chronologicznym można też dostrzec, jak ewoluowała jego myśl polityczna i postrzeganie dziejów Polski – ważną rolę odegrały tutaj wykłady, pisma i publikacje przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej (przede wszystkim J. Szujskiego).

Na podstawie badań ikonograficznoprawnych nad obrazami Matejki można stwierdzić, iż dobór treści historycznych, warsztat (styl matejkowski) oraz posługiwanie się przez artystę określonymi symbolami (także prawnymi) i obiektami archeologicznoprawnymi

związane jest z oddziaływaniem krakowskiej szkoły historycznej, a w aspekcie prawnym odpowiada głównym założeniom szkoły historycznej prawa. Zbieżność dzieł Matejki z poglądami szkoły wyraża się głównie w ukazaniu prawa jako złożonego procesu rozwijającego się w czasie.

Podczas pracy podjęto również próbę znalezienia odpowiedzi na dalsze pytania badawcze. I tak w pierwszej kolejności należy odnieść się do kwestii, jak przedstawiają się analizowane obrazy Jana Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce i Europie w XIX wieku? Przypomnieć trzeba, że twórczość polskich malarzy XIX stulecia ma swoje cechy szczególne, wynikające z sytuacji politycznej narodu pod zaborami. W związku z tym ich dzieła, choć czerpią z osiągnięć Zachodu i co do zasady wpisują się w kolejne etapy rozwoju malarstwa w sztuce europejskiej, to jednak posiadają pewne odrębne właściwości. Najważniejsze z nich to: podejmowanie tematów z dziejów Polski, martyrologia, tradycje szlacheckie i wiejskie, pejzaże.

Dzieła Jana Matejki, który dojrzał i tworzył w środowisku krakowskim, szczególnie mocno akcentującym wątki historyczne i martyrologiczne w malarstwie, również są przesiąknięte tym klimatem. W jego obrazach wyraźny jest związek z realizmem, uwidaczniają się także idee romantyczne. Pod wpływem zagranicznych wyjazdów, stypendiów, zwiedzania europejskich muzeów i śledzenia wystaw, ukształtowały się kolejne typowe cechy malarstwa i warsztatu Matejki – charakterystyczne dla sztuki niemieckiej realistyczne oddawanie kostiumu, dbałość o detale, praca w oparciu o rekwizyty (w tym stroje szyte na zamówienie na potrzeby konkretnego obrazu). Trzeba też podkreślić, że w XIX stuleciu w malarstwie polskim – w ślad za malarstwem europejskim – nastąpiło odejście od traktowania historii jako rezultatu działań tylko monarchów i jednostek wybitnych w kierunku uznania historii za wynik aktywności przeciętnych osób.

Wyjątkowość twórczości Matejki na tle ówczesnego malarstwa polskiego i europejskiego przejawia się najbardziej w tworzonych przez niego wielkich historiozoficznych wizjach. Matejko nie chciał być tylko ilustratorem faktów. Niemal w każdym jego historycznym obrazie uwidacznia się zamysł dydaktyczny, walka o ocalenie polskiej tożsamości i zachowanie tradycji, pragnienie niesienia nadziei na odzyskanie niepodległości, próby zrozumienia błędów dziejowych. Dla Matejki malarstwo było orężem, to był jego sposób walki o odzyskanie wolności. Te wszystkie czynniki łącznie złożyły się na powstanie nowego stylu malarstwa historycznego, które jednak nie doczekało się naśladowców równych talentem i zaangażowanym w tę samą misję, co Matejko.

Sposób konstruowania narracji w obrazach Jana Matejki oparty jest na zasadzie dynamizmu i polega na budowaniu historiozoficznej wizji na podstawie wydarzeń historycznych i czasem także legendarnych. Wspólnym akcentem dla dzieł polskiego malarza, krakowskiej szkoły historycznej i szkoły historycznej w prawoznawstwie jest właśnie owa „historyczność”. Prawo jest tu wytworem wielu czynników, wypadkową działania wielu sił – osób, aktów, wydarzeń. Nie może być rozpatrywane w oderwaniu od procesu dziejowego. Konieczne jest badanie „ducha narodu”, jego świadomości prawnej.

Jan Matejko nie miał bezpośredniej styczności ze szkołą prawa. Niewątpliwie jednak na jego twórczość w znaczący sposób oddziaływali przedstawiciele krakowskiej szkoły historycznej. Bliskie relacje z Józefem Szujkim i znajomość publikacji i wykładów innych czołowych postaci tego ugrupowania wpływały na kształtowanie się poglądów Matejki i jego wizji artystycznych. Dlatego podstawowe założenia szkoły historycznej korespondują z przekazem płynącym z obrazów artysty. Matejko, stosując sobie właściwe środki artystycznego wyrazu (ww. cechy stylu matejkowskiego), potrafił przekazać bardzo rozbudowane i bogate w treść wizje historiozoficzne.

Realizacja założeń szkoły historycznej uwidacznia się w treści dzieła – ukazywanych wydarzeniach, czynnościach, działaniach. Dalsze wątki treściowe wprowadzane są przez odpowiedni dobór postaci, obiektów i miejsc. Istotne jest symboliczne znaczenie niektórych przedmiotów. Odrębność kompozycji Matejki uwidacznia się w stosowaniu symboli (krzyż, biały gołąb, postać św. Stanisława), które – wskazując na działanie Opatrzności w dziejach historycznych – wprowadzają w historię dodatkowy element czynnika nadprzyrodzonego.

Podsumowując, malarstwo historyczne Jana Matejki w zakresie prawnym odpowiada podstawowym założeniom szkoły historycznej prawa. Pozostaje poddać refleksji także i tę myśl, dlaczego w dzisiejszych czasach zatracono umiejętność malowania i rozumienia takich dzieł, jakie tworzył Matejko – bogatych w treść i przekaz dydaktyczny. Niemniej jednak współczesne próby wizualizacji prawa wskazują, że postępująca cyfryzacja świata i szerokie zastępowanie tekstu pisanego obrazem stwarzają nowe możliwości posługiwania się obrazem także w świecie prawa.

## Bibliografia

### Źródła cz. 1.

#### 1) Obrazy i szkice olejne Jana Matejki:

1. *Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta III w roku 1611*, 1853, płótno, 75,5 x 108 cm<sup>1</sup>
2. *Wjazd Henryka Walezego do Krakowa*, 1853, płótno, 40 x 32 cm
3. *Władysław Jagiełło i Witold modlący się przed bitwą pod Grunwaldem*, 1855, płótno, 79,5 x 62 cm
4. *Karol Gustaw z Szymonem Starowolskim przed grobowcem Łokietka w katedrze na Wawelu*, 1857, płótno, 164 x 127 cm
5. *Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535*, 1858, płótno, 82 x 101 cm
6. *Otrucie królowej Bony*, 1859, płótno
7. *Sobieski w Częstochowie*, szkic, 1859, papier naklejony na płótno, 76,5 x 54,5 cm
8. *Zabicie Wapowskiego w czasie koronacji Henryka Walezego*, 1861, płótno, 132 x 101 cm
  - *Zabicie Wapowskiego*, szkic do powyższego obrazu, 1860, karton naklejony na płótno, 64,4 x 48,8 cm
9. *Jan Kazimierz na Bielanach*, 1861, płótno, 140 x 197 cm
10. *Polonia (Hymn boleści) z psalmów przyszłości Z. Krasieńskiego*, szkic, 1861, płótno, 57 x 44 cm
11. *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska*, 1862, płótno, 88 x 120 cm
  - *Stańczyk*, szkic do powyższego obrazu, ok. 1861-1862, papier naklejony na płótno, 44,5 x 55 cm
12. *Jan III Sobieski boso, modlący się*, 1862, papier, 44 x 54
13. *Konrad Wallenrod*, szkic, 1863, płótno, 67,8 x 53,8 cm
14. *Kazanie Skargi*, 1864, płótno, 224 x 397 cm
  - *Kazanie Skargi*, szkic do powyższego obrazu, 1861, karton złożony z trzech części naklejony na płótno, 48 x 85 cm
15. *Rok 1863 – Polonia*, 1864, płótno, 158 x 232 cm
  - *Szkic mniejszy z wypadków warszawskich*, szkic do powyższego obrazu, 1863, papier, 50 x 72 cm
16. *Ociemniały Wit Stwos z wnuczką*, 1865, płótno, 155,5 x 140 cm
  - *Szkic mały do Wita Stwosza*, szkic do poprzedniego obrazu, 1863, płótno, 31,2 x 30,1 cm
17. *Otrucie ostatniego księcia mazowieckiego Janusza*, szkic, 1865, karton, 72 x 66,5 cm

---

<sup>1</sup> Wymiary obrazów podane w centymetrach, najpierw wysokość, następnie szerokość. Informacje techniczne o obrazach podane za: *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, uzupełnione bądź skorygowane informacjami otrzymanymi z muzeów.

18. *Wyjazd Henryka Pobożnego z Legnicy*, szkic, 1865, papier naklejony na płótno, 71 x 59 cm
19. *Rejtan – Upadek Polski*, 1866, płótno, 282 x 487 cm
  - *Rejtan*, szkic do powyższego obrazu, 1864, karton złożony z trzech części naklejonych na płótno, 66 x 105,5 cm
20. *Sejm w Gąsawie*, 1866, szkic, papier naklejony na płótno, 59 x 115,5 cm
21. *Władysław Biały w Dijon*, 1867, tektura, 47,5 x 38 cm
  - *Władysław Biały w Dijon*, szkic do powyższego obrazu, 1865
22. *Król Zygmunt August z Barbarą*, 1867, płótno, 127 x 107 cm
  - *Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna*, szkic do powyższego obrazu, 1864, płótno, 122 x 100 cm
23. *Wyrok na Matejkę*, 1867, tektura, 56 x 45 cm
24. *Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego*, 1869, tektura, 58 x 45 cm
25. *Unia lubelska*, 1869, płótno, 298 x 512 cm
  - *Unia lubelska*, szkic do powyższego obrazu, 1866, karton złożony z trzech części naklejonych na płótno, 59,5 x 95,5 cm
26. *Stefan Batory pod Pskowem*, 1872, płótno, 322 x 545 cm
  - *Batory pod Pskowem*, szkic do powyższego obrazu, 1869, papier naklejony na płótno, 61,5 x 98,5 cm
  - *Studium zbroi Stefana Batorego*, szkic, 1871, płótno, 90 x 74 cm
27. *Utopiona w Bosforze*, szkic, 1872, płótno, 26 x 45 cm
28. *Utopiona w Bosforze*, 1880, deska mahoniowa, 88 x 134 cm
29. *Maćko Borkowic*, 1873, deska, 39 x 31 cm
  - *Maćko Borkowic*, szkic do powyższego obrazu, 1873, płótno, 90,5 x 76 cm
30. *Iwan Groźny (Szkic do Iwana Groźnego)*, szkic, 1874, płótno, 46,5 x 84,5 cm
31. *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieży katedry w r. 1521 w Krakowie*, 1874, deska mahoniowa, 94 x 189 cm
  - *Szkic do Dzwonu Zyguntowskiego*, szkic do powyższego obrazu, 1862, papier, 63 x 84 cm
32. *Dzieci króla Jagiełły*, szkic, 1874, płótno, 10 x 15 cm
33. *Iwan Groźny (Iwan Groźny uśmierzający Nowogród)*, 1875, płótno, 90 x 224 cm
34. *Śmierć Przemysława w Rogoźnie*, 1875, deska, 62 x 83 cm
35. *Św. Ludwik, król francuski, wybierający się na krucjatę*, 1876, deska, 52 x 26,5 cm
36. *Portret Wacława Wilczka*, 1876, płótno, 265 x 130 cm
  - *Wacław Wilczek podczas obrony klasztoru w Trzebicach*, szkic do powyższego obrazu, przed 1876, tektura, 29 x 20 cm
37. *Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego*, 1877, płótno, 47,5 x 32,5 cm
38. *Uczta u Wierzyńka*, 1877, deska, 100 x 74 cm
39. *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, płótno, 426 x 987 cm
  - *Bitwa pod Grunwaldem*, szkic do powyższego obrazu, 1872, płótno, 73,4 x 138,3 cm
40. *Bitwa pod Warną*, 1879, deska, 58 x 92 cm

41. *Władysław Łokietek zrywa układy na zjeździe w Brześciu Kujawskim z Karolem z Lizenburga, mistrzem krzyżackim*, 1879, deska dębowa, 33,5 x 39,5 cm
42. *Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym*, 1879, deska, 33,5 x 48 cm
43. *Grzymisława z synem Bolesławem Wstydlwym w więzieniu u Konrada Mazowieckiego w Sieciechowie*, 1879, deska, 32 x 62,5 cm
44. *Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515*, 1879, deska, 60,5 x 94 cm
45. *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461*, 1879, deska dębowa, 49 x 63 cm
46. *Odsiecz króla Jana Sobieskiego pod Wiedniem*, 1879, podkończony szkic, płótno/deska, 59 x 104 cm
47. *Pozorna zgoda Bolesława Krzywoustego ze Zbigniewem*, 1880, płótno, 62 x 31 cm
48. *Zabicie Leszka Białego w Gąsawie*, 1880, deska, 30 x 66 cm
49. *Księżna Zofia Szczecińska w obozie Kazimierza Jagiellończyka*, 1881, płótno
50. *Chrzest Władysława Warneńczyka*, 1881, płótno, 112 x 166 cm
51. *Nieszczęśliwe zaloty Jana Olbrachta*, 1881, płótno, 53 x 42,3 cm
52. *Dymitr z Goraja wstrzymujący Jadwigę od wylamania drzwi na Zamku Królewskim w Krakowie*, szkic, 1881, dykta, 46 x 38 cm
53. *Rzeczpospolita Babińska*, 1881, płótno, 95 x 198,5 cm
  - *Rzeczpospolita Babińska*, szkic do powyższego obrazu, 1870, papier na płótnie, 58 x 92 cm
54. *Hold pruski*, 1882, płótno, 388 x 785 cm
  - *Szkic do Holdu pruskiego*, szkic do powyższego obrazu, 1874, deska, 37 x 75 cm
  - *Szkic do Holdu pruskiego*, jw., 1880-1882, płótno, 30,5 x 24,1 cm
55. *Jan Sobieski pod Wiedniem*, 1883, płótno, 458 x 894 cm
  - *Jan Sobieski pod Wiedniem*, szkic do powyższego obrazu, 1879, płótno, 59,5 x 75,5 cm
  - *Jan III Sobieski wręcza kanonikowi Denhoffowi list do papieża z wiadomością o zwycięstwie nad Turkami pod Wiedniem w r. 1683*, jw., 1880, płótno, 58 x 100 cm
56. *Wernyhora*, 1883-1884, płótno, 290 x 204 cm
  - *Wernyhora*, szkic do powyższego obrazu, 1875, deska mahoniowa, 36,8 x 29,5 cm
57. *Kordecki na murach Częstochowy, błagający o pomoc Bożą*, szkic, 1884, płótno, 48 x 24 cm
58. *Jan Żiżka z Trocnowa w bitwie pod Kutną Horą*, 1884, deska sosnowa, 40 x 25,8 cm
59. *Maryna Mniszchówna pod Astrachaniem*, szkic, 1884, deska, 62 x 80 cm
60. *Zamoyski pod Byczyną*, 1884, płótno, 191 x 315 cm
  - *Jan Zamoyski pod Byczyną*, szkic do powyższego obrazu, 1884, płótno, 26,7 x 48 cm
61. *Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, 1884, deska, 159 x 109 cm

- *Szkic do Bolesława*, szkic do powyższego obrazu, 1884, deska, 24,5 x 34 cm
- 62. *Bohdan Chmielnicki z Tuhaj-Bejem pod Lwowem*, 1885, deska, 130 x 79 cm
  - *Chmielnicki z Tuhaj-Bejem pod Lwowem*, szkic do powyższego obrazu, 1885, tektura/deska, 26 x 20 cm
- 63. *Matka Boska na Jasnej Górze jak królowa Polski, unosząca się ponad klasztorem podczas oblężenia Szwedów*, 1885, deska cyprysowa, 47,5 x 42,5 cm
- 64. *Dziewica Orleańska*, 1886, płótno, 484 x 973 cm
  - *Dziewica Orleańska*, szkic do powyższego obrazu, 1883, deska dębowa, 68 x 105 cm
- 65. *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu*, 1886, płótno, 105 x 126 cm
  - *Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w Poznaniu*, szkic do powyższego obrazu, 1886, tektura, 23,8 x 17,8 cm
- 66. *Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie*, 1886, deska, 112 x 146 cm
  - *Śmierć króla Zygmunta Augusta w Knyszynie*, szkic do powyższego obrazu, 1884, deska, 36 x 41 cm
- 67. *Przysięga hetmana Bohdana Chmielnickiego na poddaństwo Moskwy*, 1887, deska, 58 x 41,5 cm
- 68. *Biskup Iwo Odrowąż poświęca kamień węgielny pod kościół w Iwoniczu w 1226*, 1887, płótno, 149,5 x 99,5 cm
  - *Błogosławiony Iwo Odrowąż poświęcający kamień węgielny pod kościół w Iwoniczu*, szkic do powyższego obrazu, 1887, tektura, 24,2 x 18 cm
- 69. *Królowa Korony Polskiej*, 1887-1888, tryptyk: część środkowa – deska, 79 x 62 cm; lewe skrzydło – płótno, 78 x 26 cm; prawe skrzydło – płótno, 78 x 26 cm
- 70. *Kościuszk pod Raclawicami*, 1888, płótno, 465 x 897 cm
  - *Kościuszk pod Raclawicami*, szkic do powyższego obrazu, 1885, deska, 74 x 113
- 71. *Piotr Włost (Włost) Dunin sprowadza cystersów do Polski*, 1888, deska mahoniowa, 109 x 163 cm
  - *Piotr Włost Dunin sprowadza cystersów do Polski*, szkic do powyższego obrazu, przed 1888, deska, 36,5 x 29,6 cm
- 72. *Ślub Kazimierza Jagiellończyka z arcyksiężniczką Austrii Elżbietą*, 1890, deska, 248 x 173 cm
- 73. *Konstytucja 3 Maja 1791 r.*, 1891, płótno, 274 x 446 cm
  - *Konstytucja 3 Maja*, szkic do powyższego obrazu, 1891, deska, 52 x 72 cm
- 74. *Książę Światopełk z żoną, a córką Bolesława Chrobrego i z biskupem Reinbernem w Kijowie*, 1892, deska dębowa, 68,5 x 54,5 cm
- 75. *Abdykacja króla Kazimierza*, 1892, szkic do niewykonanego obrazu, płótno, 73 x 113 cm
- 76. *Carowie Szujscy na Sejmie warszawskim*, 1892, deska, 42 x 63 cm
- 77. *Władysław IV na koniu pod Smoleńskiem po zdobyciu twierdzy*, szkic, 1892, deska, 45 x 73 cm
- 78. *Napad na Żydów*, szkic, 1892, deska, 70,5 x 57,5 cm
- 79. *Napad żaków na zbór ewangelicki w Krakowie*, szkic, 1892, płótno, 100 x 130 cm

80. *Zabójstwo św. Stanisława*, szkic częściowo ukończony, 1892, deska, 84 x 123 cm
81. *Wyjście żaków z Krakowa w roku 1549*, 1893, płótno, 97 x 194 cm
82. *Śluby Jana Kazimierza*, 1893, płótno, 315 x 500 cm
  - *Śluby Jana Kazimierza*, szkic do powyższego obrazu, 1889, deska, 47,5 x 26 cm
83. *Matka Boska z Dzieciątkiem jako Królowa Świata*, szkic, nieokreślona data, deska cyprysowa, 54 x 40 cm

2) Cykl 12 szkiców „Dzieje cywilizacji w Polsce”:

1. *Zaprowadzenie chrześcijaństwa r.p. 965*, 1889, deska dębowa, 79 x 120 cm
2. *Koronacja pierwszego króla r.p. 1001*, 1889, deska dębowa, 71 x 105 cm
3. *Przyjęcie Żydów r.p. 1096*, 1889, płótno, 76 x 112 cm
  - *Przyjęcie Żydów w Polsce* (obraz ukończony), 1889, płótno 140,5 x 199 cm
4. *W Łęczycy pierwszy sejm – Spisanie praw. Ukrócenie rozbojów r.p. 1182*, 1888, deska dębowa, 74 x 110 cm
5. *Klęska Legnicka – Odrodzenie r.p. 1241*, 1888, deska dębowa, 74,5 x 109,5 cm
6. *Powtórne zajęcie Rusi – Bogactwo i oświata r.p. 1366*, 1888, deska dębowa, 79,5 x 110 cm
7. *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane r.p. 1361-1399-1400*, 1888, deska dębowa, 79,5 x 62 cm
8. *Chrzest Litwy r.p. 1387*, 1888, płótno, 60 x 115,5 cm
9. *Wpływ Uniwersytetu na kraj w wieku XV – Nowe prądy – Husytyzm i Humanizm*, 1888, deska dębowa, 69 x 116 cm
  - *Wpływ Uniwersytetu na kraj w XV w.* (obraz w dużym formacie, nieukończony), 1893, płótno, 245 x 345 cm
10. *Złoty wiek literatury w wieku XVI – Reformacja – Przewaga katolicyzmu*, 1888, deska dębowa, 69 x 107 cm
11. *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja r.p. 1573*, 1889, płótno, 72,5 x 113 cm
12. *Konstytucja 3 Maja – Sejm Czteroletni – Komisja Edukacyjna – Rozbiór r.p. 1795*, 1888, deska dębowa, 79 x 120 cm

**Źródła cz. 2.**

- Długosz Jan, *Bitwa grunwaldzka*, oprac. Dąbrowski Jan, Wrocław 2003.
- Grodziski Stanisław, *Sejm Krajowy galicyjski 1861-1914. Źródła*, Warszawa 1993.
- Kowalczyk Maria, *Krakowskie mowy uniwersyteckie z pierwszej połowy XV wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970 (Źródła do dziejów nauki i techniki, t. VIII).
- Matejko Jan, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających Dzieje cywilizacji w Polsce*, wyd. 2, Kraków 1889.
- Najstarsze przywileje Uniwersytetu Krakowskiego*, Do druku podała, na język polski przełożyła i wstępem opatrzyła Bożena Wyrozumska, tłumaczenie na język angielski łacińskich dokumentów oraz *Wstępu* Teresa Bałuk-Ulewiczowa, Kraków 2000.

Nowowiejski Antoni, *Ceremonjał parafialny. Przewodnik liturgiczny dla duchowieństwa pasterstwem dusz zajętego*, t. I, Warszawa 1895.

Nowowiejski Antoni, *Ceremonjał parafialny. Przewodnik liturgiczny dla duchowieństwa pasterstwem dusz zajętego*, t. II, Warszawa 1894.

Savigny Fryderyk Karol von, *O powołaniu naszych czasów do ustawodawstwa i nauki prawa*, z języka niemieckiego przełożył i wstępem opatrzył: Opałek Kazimierz, Warszawa 1964.

Stanisław ze Skarbimierza, *Mowy wybrane o mądrości*, oprac. Korolko Mirosław, Kraków 1997.

*Teka Stańczyka*, oprac. Dziadzio Andrzej, Kraków 2007.

## **Słowniki i encyklopedie**

Kalina-Prasznic Urszula (red.), *Encyklopedia prawa*, Warszawa 2004.

Kubalska-Sulkiewicz Krystyna, Bielska-Łach Monika, Manteuffel-Szarota Anna (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2019.

Lewicka-Morawska Anna, Machowski Marek, Rudzka Maria Anna, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. I, Warszawa 1998.

*Szkaplerz*, w: Cross Frank L., Livingstone Elizabeth A. (oprac.), *Encyklopedia Kościoła*, t. II, Warszawa 2004, s. 905.

## **Polski Słownik Biograficzny**

Barycz Henryk, *Glaber Andrzej*, w: *PSB*, t. VIII, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959-1962, s. 28-30.

Besala Jerzy, Biedrzycka Agnieszka, *Stefan Batory*, w: *PSB*, t. XLIII, Warszawa–Kraków 2004, s. 114-129.

Bieniak Janusz, *Lubrański Mikołaj*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 84-85.

Bochnak Adam, *Łuszczkiewicz Władysław*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 587-590.

Budka Włodzimierz, *Boner Jan*, w: *PSB*, t. II, Kraków 1936, s. 297-299.

Byliński Janusz, *Stadnicki Stanisław*, w: *PSB*, t. XLI, Warszawa–Kraków 2002, s. 425-432.

Chynczewska-Hennel Teresa, *Ostrogski Janusz*, w: *PSB*, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 481-486.

Chynczewska-Hennel Teresa, *Ostrogski Konstanty Wasyl*, w: *PSB*, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 489-495.

Czapliński Władysław, *Jan II Kazimierz Waza*, w: *PSB*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 410-413.

Czapliński Władysław, *Leszczyński Jan*, w: *PSB*, t. XVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 115-119.

Czeppe Maria, *Potocki Franciszek Salezy*, w: *PSB*, t. XXVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 814-823.

- Dobrowolska Wanda, *Chodkiewicz Jan Karol*, w: *PSB*, t. III, Kraków 1937, s. 363-367.
- Dworzaczek Włodzimierz, *Górka Łukasz*, w: *PSB*, t. VIII, Kraków–Wrocław–Warszawa 1959-1960, s. 409-412.
- Dworzaczek Włodzimierz, *Górka Łukasz*, w: *PSB*, t. VIII, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959-1962, s. 412-414.
- Dworzaczek Włodzimierz, *Łaski Jan*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 229-237.
- Dworzaczek Włodzimierz, *Maciejowski Samuel*, w: *PSB*, t. XIX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 64-69.
- Dworzaczek Włodzimierz, *Opaliński Piotr*, w: *PSB*, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 100-106.
- Dworzaczek Jolanta, *Jadwiga Jagiellonka*, w: *PSB*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962-1964, s. 305.
- Friedberg Marian, *Bethmann Seweryn*, w: *PSB*, t. I, Kraków 1935, s. 477-478.
- Gąsiorowski Antoni, *Borkowic Maciej*, w: *PSB*, t. XIX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 7-8.
- Glemma Tadeusz ks., *Maurycy Ferber*, w: *PSB*, t. VI, Kraków 1948, s. 419-420.
- Grzybowski Stanisław, *Henryk III Walezy*, w: *PSB*, t. IX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960-1961, s. 399-401.
- Hajdukiewicz Leszek, Kowalska Halina, *Myszkowski Piotr*, w: *PSB*, t. XXII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 382-390.
- Hajdukiewicz Leszek, Kowalska Halina, *Padniewski Filip*, w: *PSB*, t. XXV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 1-7.
- Hajdukiewicz Leszek, *Lubrański Jan*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 81-84.
- Heck Roman, *Konrad VII Biały starszy*, w: *PSB*, t. XIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967-1968, s. 593-594.
- Hniłko Antoni, *Arciszewski Krzysztof*, w: *PSB*, t. I, Kraków 1935, s. 151-154.
- Kaczmarczyk Zdzisław, *Kazimierz Wielki*, w: *PSB*, t. XII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966-1967, s. 264-269.
- Kersten Adam, *Lubomirski Jerzy Sebastian*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 14-20.
- Kłodziński Adam, *Bolesław Wstydlivy*, w: *PSB*, t. II, Kraków 1936, s. 260-269.
- Komornicki Stefan S., *Berrecci Bartolommeo*, w: *PSB*, t. I, Kraków 1935, s. 467-469.
- Konopczyński Władysław, *Branicki Franciszek Ksawery*, w: *PSB*, t. II, Kraków 1936, s. 398-401.
- Konopczyński Władysław, *Czartoryski Michał Fryderyk*, w: *PSB*, t. IV, Kraków 1937, s. 288-294.
- Konopczyński Władysław, *Dymitr z Goraja*, w: *PSB*, t. VI, Kraków 1948, s. 61-62.
- Kotarski Henryk, *Lanckoroński Przeclaw (Krzesław)*, w: *PSB*, t. XVI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 449-450.
- Kotarski Henryk, *Łaszcz Samuel*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 266-269.

Kotarski Henryk, *Oryszowski Jan*, w: *PSB*, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 271-273.

Kowalska Halina, *Karnkowski Stanisław*, w: *PSB*, t. XII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 77-82.

Kowalska Halina, *Kmita Piotr*, w: *PSB*, t. XIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967-1968, s. 97-100.

Kowalska Halina, *Łaski Jan (Joannes a Lasco)*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 237-244.

Leśnodorski Bogusław, *Kołłątaj Hugo*, w: *PSB*, t. XIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967-1968, s. 335-346.

Libiszowska Zofia, *Ludwika Maria Gonzaga*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 106-110.

Lubczyński Mariusz, Pielas Jacek, *Szydłowiecki Krzysztof*, w: *PSB*, t. XLIX, Warszawa–Kraków 2013, s. 551-566.

Lulewicz Henryk, *Protasewicz (Protaszewicz-Szuskowski) Walerian*, w: *PSB*, t. XXVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984-1985, s. 517-521.

Lulewicz Henryk, *Radziwiłł Mikołaj zwany Rudym*, w: *PSB*, t. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 321-335.

Machynia Mariusz, *Sanguszko (Sanguszkowicz) Roman*, w: *PSB*, t. XXXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 500-505.

Maleczyński Karol, *Henryk I Brodaty*, w: *PSB*, t. IX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960-1961, s. 401-404.

Michalski Jerzy, *Lubomirska z Czartoryskich Izabela (Elżbieta)*, w: *PSB*, t. XVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 625-629.

Michalski Jerzy, *Radziwiłł Karol Stanisław*, w: *PSB*, t. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 248-262.

Michalski Jerzy, *Reytan (Rejtan, Reyten) Tadeusz*, w: *PSB*, t. XXXI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988-1989, s. 231-237.

Michalski Jerzy, *Stanisław August Poniatowski*, w: *PSB*, t. XLI, Warszawa–Kraków 2002, s. 612-640.

Mienicki Ryszard, *Dorohostajski Mikołaj*, w: *PSB*, t. V, Kraków 1939-1946, s. 333-335.

Mitkowski Józef, *Konrad*, w: *PSB*, t. XIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967-1968, s. 584-586.

Mitkowski Józef, *Leszek Czarny*, w: *PSB*, t. XVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 157-159.

Nieć Julian, *Czetwertyński-Światopełk Antoni Stanisław*, w: *PSB*, t. IV, Kraków 1937, s. 358-360.

Opaliński Edward, *Mniszech Jerzy z Wielkich Kończyc*, w: *PSB*, t. XXI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 465-468.

Plewczyński Marek, *Sieniawski Mikołaj*, w: *PSB*, t. XXXVII, Warszawa–Kraków 1996, s. 130-135.

Pociecha Władysław, *Bona Sforza d'Aragona*, w: *PSB*, t. II, Kraków 1936, s. 288-294.

Pociecha Władysław, *Chojeński Jan*, w: *PSB*, t. III, Kraków 1937, s. 396-399.

- Pociecha Władysław, *Firlej Mikołaj*, w: *PSB*, t. VII, Kraków 1948-1958, s. 8-10.
- Pociecha Władysław, *Fryderyk II*, w: *PSB*, t. VII, Kraków 1948-1958, s. 161-164.
- Pociecha Władysław, *Gasztold Olbracht*, w: *PSB*, t. VII, Kraków 1948-1958, s. 299-303.
- Przyboś Adam, *Firlej Jan z Dąbrowicy*, w: *PSB*, t. VII, Kraków 1948-1958, s. 1-6.
- Przyboś Adam, *Potocki Stanisław zwany Rewerq*, w: *PSB*, t. XXVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 140-151.
- Rachuba Andrzej, *Sapieha Jan Piotr*, w: *PSB*, t. XXXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 621-624.
- Rostworowski Emanuel, *Stanisław Szczęsny (Feliks) Potocki*, w: *PSB*, t. XXVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 183-202.
- Sobieski Waclaw, Lepszy Kazimierz, *Anna Jagiellonka*, w: *PSB*, t. I, Warszawa–Kraków–Łódź–Poznań–Wilno 1935, s. 128-132.
- Sobol Bogdan, *Janusz III*, w: *PSB*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962-1964, s. 583.
- Sochacka Anna, *Skarbek Jakub z Góry h. Awdaniec*, w: *PSB*, t. XXXVIII, Warszawa–Kraków 1997-1998, s. 14-15.
- Sperka Jerzy, *Tarnowski Jan Amor młodszy*, w: *PSB*, t. LII, Warszawa–Kraków 2017-2019, s. 416-423.
- Strzelecka Anna, *Jadwiga Andegaweńska*, w: *PSB*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962-64, s. 291-297.
- Świeżawski Aleksander, *Kościelecki Andrzej*, w: *PSB*, t. XIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968-1969, s. 398-400.
- Tarnowska Irena, *Jan ze Stobnicy*, w: *PSB*, t. X, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962-1964, s. 480-481.
- Tazbir Janusz, *Skarga Piotr*, w: *PSB*, t. XXXVIII, Warszawa–Kraków 1997-1998, s. 35-43.
- Trawkowski Stanisław, *Piotr z Radolina*, w: *PSB*, t. XXVI, Kraków–Wrocław 1981, s. 422-428.
- Trawkowski Stanisław, *Stanisław ze Szczepanowa*, w: *PSB*, t. XLI, Warszawa–Kraków 2002, s. 580-587.
- Urban Waclaw, *Łaski Hieronim (Jarosław)*, w: *PSB*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 225-229.
- Urban Waclaw, *Pekry Zofia z księząt mazowieckich*, w: *PSB*, t. XXV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 545-546.
- Wojciechowska Maria, *Kantecki Antoni*, w: *PSB*, t. XI, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964-1965, s. 614-616.
- Wojtkowiak Zbysław, *Konstanty Iwanowicz Ostrogski*, w: *PSB*, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 486-489.
- Wyrozumski Jerzy, *Grzymisława*, w: *PSB*, t. IX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960-1961, s. 122-123.
- Wyrozumski Jerzy, *Leszek Biały*, w: *PSB*, t. XVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 155-157.

Zielińska Zofia, *Poniatowski Michał Jerzy*, w: *PSB*, t. XXVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 455-471.

Zielińska Zofia, *Poniński Adam*, w: *PSB*, t. XXVII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 504-512.

Żółtowski Adam, *Cieszkowski August*, w: *PSB*, t. IV, Kraków 1938, s. 62-65.

Żytkowicz Leonid, *Korsak Samuel*, w: *PSB*, t. XIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 115.

## Katalogi zbiorów i wystaw

Blak Halina, Małkiewicz Barbara, Wojtałowa Elżbieta, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2001 (Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów pod redakcją Zofii Gołubiew część 1).

Bochnak Adam, Samek Jan (red.), *Część I. Wawel*, w: Szablowski Jerzy (red. tomu), *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków*, Warszawa 1965, s. 62-141.

Fryz-Więcek Agnieszka (red.), *Matejko a średniowiecze. Muzeum Narodowe w Krakowie – Dom Jana Matejki, październik 2001 – styczeń 2002*, tekst Ciciora Barbara, Kraków 2001.

Gołubiew Zofia (red.), *Janowi Matejce w stulecie śmierci. Pamiętnik wystawy w Muzeum narodowym w Krakowie, 2 listopada 1993 – 31 stycznia 1994*, Kraków b.r.

*Hold pruski. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce. Wystawa w związku z pokazem dzieła Jana Matejki na Wawelu 2008-2009*, Kraków 2009.

*Jan Matejko z wizytą w Człuchowie. Wystawa ze zbiorów: Domu Jana Matejki – Oddziału Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Regionalne w Człuchowie, Człuchów 2001.*

Łukaszewicz Piotr (red.), *Malarstwo polskie XVII-XIX w. Obrazy olejne*, oprac. Łukaszewicz Piotr, Houszka Ewa, Wrocław 1992 (Katalogi zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

*Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. Katalog*, oprac. pod kierunkiem: Kozakiewicz Stefan, Sroczyńska Krystyna, wyd. 2, Warszawa 1975 (Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Sztuki Polskiej).

*Matejko. Obrazy olejne – ze wstępem Jerzego Malinowskiego i wyborem ilustracji Krystyny Sroczyńskiej*, Warszawa 1993.

Rypniewska Krystyna (red.), *Jan Matejko. Wokół biografii i dzieła. Katalog wystawy Koszalin 15 września – 3 grudnia 2017*, Koszalin 2017.

Sroczyńska Krystyna (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, Warszawa 1993.

Stefaniak Krystyna, Popielska Joanna (red.), *100 lat Domu Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. Materiały do historii Domu Jana Matejki*, Kraków 2004.

Wolańska Joanna (red.), *Wszystkie podróże Jana Matejki. Przewodnik*, Kraków 2013.

Zanoziński Jerzy, *Jan Matejko. Przewodnik po wystawie objazdowej*, Warszawa 1955.

## Opracowania

Adamczewski Karol, *Sąd nad św. Franciszkiem z Asyżu Giotta – próba prawniczej egzegezy*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 9-25.

Adamczuk Arkadiusz, *Prawo i obraz w miniatorstwie średniowiecznym: iluminowany rękopis „Concordia discordantium canonum” Gracjana w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej KUL*, Lublin 2009.

Ambrozowicz Józef, Bałda Waldemar, *Józef Mehoffer. Artysta wszechstronny*, Rzeszów 2015.

Arkusza Helena, *Problem nadużyć w czasie wyborów sejmowych w Galicji Wschodniej w okresie autonomicznym. Prawo a praktyka*, w: Malec Jerzy, Uruszczak Waław (red.), *Ustrój i prawo w przeszłości dalszej i bliższej. Studia historyczne o prawie dedykowane Prof. Stanisławowi Grodzkiemu w pięćdziesiątą rocznicę pracy naukowej*, Kraków 2001, s. 211-228.

Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, przeł. Chojnacki Marek, Gdańsk 2013.

Bałus Wojciech, Ciciora-Czwórnoł Barbara (red.), *Nauczyciele Matejki, Grottgera, Gierymskich... Monachijskie malarstwo historyczne XIX wieku: wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec - czerwiec 2007*, Kraków 2007.

Bardach Juliusz, *O Michale Bobrzyńskim nad Newą, Sekwaną i Weltawą*, w: Malec Jerzy, Uruszczak Waław (red.), *Ustrój i prawo w przeszłości dalszej i bliższej. Studia historyczne o prawie dedykowane Prof. Stanisławowi Grodzkiemu w pięćdziesiątą rocznicę pracy naukowej*, Kraków 2001, s. 239-254.

Bardach Juliusz, *W stulecie krakowskiej szkoły historycznej*, „Kwartalnik historyczny” 1973, R. LXXX, z. 4, s. 962-968.

Bardach Juliusz, *Waław Aleksander Maciejowski i jego współcześni*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1971.

Bardach Juliusz, *Władysław II Jagiełło*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 275-286.

Baszkieicz Jan, *Władysław I Łokietek*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 238-246.

Berman Harold J., *Prawo i rewolucja. Kształtowanie się zachodniej tradycji prawnej*, przeł. Amsterdamski Stefan, Warszawa 1995.

*Bitwa pod Grunwaldem 1410*, tekst: Mikołajczak Witold, konsultacja merytoryczna i dobór ikonografii: Specyał Tomasz, Zakrzewo 2010.

Blak Halina, Grodzki Stanisław, *Hołd pruski. Obraz Jana Matejki*, Kraków 1990.

Bogacka Katarzyna, *Insignia biskupie w Polsce. Pierścień, pectorał, infuła XI-XVIII w.*, Warszawa 2008.

Bogucka Maria, Zernack Klaus, *Sekularyzacja Zakonu Krzyżackiego w Prusach. Hołd pruski 1525 roku*, Warszawa 1998.

Brunschwig Colette R., *Rechtsikonographie, Rechtsikonologie und Rechtsvisualisierung: Gesprächs- und Entwicklungspotenziale*, w: Steppan Markus, Gebhardt Helmut (red.), *Zur Geschichte des Rechts. Festschrift für Gernot Kocher zum 65. Geburtstag*, Graz 2006 (Grazer Rechtswissenschaftliche Studien, Nr 61), s. 39-47.

Brunschwig Colette R., *Visualisierung von Rechtsnormen. Legal Design*, Zürich 2001.

Chaudonneret Marie-Claude, *Paul Delaroche (Paryż, 1797-1856) i historia nowożytna*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 78-83.

Chmiel Adam, *Pieczczę Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, oprac. Piech Zenon, Kraków 1996.

Chrzanowski Tadeusz, *Sztuka w Polsce. Od I do III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008.

Czapliński Władysław, *Władysław IV*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 373-378.

Czarnocka Krystyna, *Początki matejkowskiej koncepcji malarstwa historycznego*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 146-151.

Czekalski Stanisław (red.), *Dziewica Orleańska Jana Matejki. Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 9-10 listopada 2001*, Poznań 2003.

Czerniewski Ludomił, *Jan Matejko nauczyciel narodu*, Warszawa 1931.

Dobrowolski Tadeusz, *Kilka uwag o „istotnych” cechach malarstwa Jana Matejki*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 198-201.

Dybiec Julian, *Krakowskie środowisko historyczne w kształtowaniu świadomości przeszłości narodowej 1795-1918*, w: Biliński Piotr, Plichta Paweł (red.), *Krakowska szkoła historyczna a Polskie Towarzystwo Historyczne. Studia historiograficzne*, Warszawa–Kraków 2017, s. 75-115.

Dziadzio Andrzej, *Koncepcja państwa prawa w XIX wieku – idea i rzeczywistość*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2005, t. LVII, z. 1, s. 177-201.

Dziadzio Andrzej, *Monarchia konstytucyjna w Austrii a współczesny model państwa prawa*, w: Małecki Marian (red.), *Drogi i bezdroża nauk historyczno-prawnych*, Bielsko-Biała 2010, s. 39-45.

*Dzieje Polski w obrazach*, Wstęp i wybór ilustracji: Masłowski Maciej, noty historyczne: Siuchniński Mateusz, Warszawa 1962.

Ehrlich Ludwik, *Paweł Włodkowic i Stanisław ze Skarbimierza*, Warszawa 1954.

Ehrlich Ludwik, *Z dziejów Wydziału Prawa UJ w wieku XV*, w: Patkaniowski Michał (red.), *Studia z dziejów Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1964 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego C, Prace prawnicze z. 18), s. 35-48.

Ekwiński Andrzej, *Malarstwo historyczne i realizm*, Warszawa 1971.

Estreicher Karol, *Artystyczna droga Matejki*, „Biblioteka Krakowska” nr 99, 1939, s. 27-53.

Estreicher Stanisław, *Wykłady z historii ustroju państwa i prawa na zachodzie Europy*, Kraków 2000.

Gajewska Jolanta, *Ikonograficznoprawne aspekty Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki*, „Studia z Dziejów Państwa i Prawa Polskiego” 2018, nr XXI, s. 43-58.

Gatlik Franciszek Konstanty, *Pieśń Grunwaldu i Hołdu pruskiego. Edycja Opowiadania pod tytułem Wojenne losy dzieł Matejki autorstwa Włodzimierza Wójcikowskiego (Wydawnictwo Lubelskie – seria Miniatury)*, Kraków 2017/2018.

- Gąsiorowski Stefan, Krawczuk Wojciech, *Collegium Kazimierzowskie*, Kraków 2015.
- Gellér Katalin, *Malarstwo francuskie w XIX wieku*, przeł. Kozakiewiczowa Helena, Warszawa 1990.
- Gębarowicz Mieczysław, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981 (Studia z historii sztuki pod red. Władysławy Jaworskiej, Stanisława Mossakowskiego, Jerzego Pietrusińskiego, t. XXXIV).
- Gorzowski Marian, *Jan Matejko. Epoka od 1861 r. do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. Nowacki Kazimierz, Trybowski Ignacy, Kraków 1993.
- Góralczyk Wojciech, Sawicki Stefan, *Prawo międzynarodowe publiczne w zarysie*, wyd. 17, Warszawa 2017.
- Grochowski Jacek, *Odsetki w prawie i sztuce: ukryte znaczenia dzieła Quentina Massysa Lichwiarz i jego żona*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 83-92.
- Grodziski Stanisław, *Franciszek Józef I*, Wrocław 1978.
- Grodziski Stanisław, Salmonowicz Stanisław, *Ustawa karna zachodniogalicyska z roku 1796. Zarys dziejów i charakterystyka*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1965, t. XVII, z. 2, s. 123-149.
- Grodziski Stanisław, *Sejm Krajowy galicyjski 1861-1914*, Warszawa 1993.
- Grodziski Stanisław, *Źródła prawa w Galicji w latach 1772-1848*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1964, t. XVI, z. 2, s. 175-187.
- Gryglewicz Tomasz, *Matejko jako inicjator polskiego modernistycznego malarstwa monumentalnego*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 137-143.
- Grzybkowska Teresa, *Matejko monachijski*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 99-103.
- Grzybkowska Teresa, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy wieku XIX*, w: Bałus Wojciech (red.), *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, Kraków 1991, s. 69-79.
- Grzybowski Konstanty, *Szkoła historyczna krakowska – Michał Bobrzyński (1849-1935)*, w: Patkaniowski Michał (red.), *Studia z dziejów Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1964, s. 163-186.
- Gulczyński Andrzej, „Unia lubelska“ Jana Matejki i jej nierozpoznane tajemnice, w druku.
- Gulczyński Andrzej, *A legal-iconographic analysis of the painting ‘Founding of the Lubrański Academy in Poznań’*, w: Gulczyński Andrzej (red.), *The visualisation of law in academic traditions and the teaching of law*, Poznań 2022, 389-430.
- Gulczyński Andrzej, *Annulus episcopalis. Zarys problematyki ikonograficzno- i archeologiczno-prawnej*, w: Kluczajd Katarzyna (red.), *Biżuteria w Polsce. Treści – teksty – przesłania*, Toruń 2006, s. 37-47, 169-172.
- Gulczyński Andrzej, *Crux pectoralis – zarys problematyki archeologiczno-prawnej*, w: Grodziski Stanisław, Malec Dorota, Karabowicz Anna, Stus Marek (red.), *Vetera novis*

augere. *Studia i prace dedykowane Profesorowi Waclawowi Uruszczakowi*, Kraków 2010, t. 1, s. 301-312.

Gulczyński Andrzej, *Pastorały biskupów poznańskich*, „Kronika Miasta Poznania” 2003, nr 1, s. 314-332.

Gulczyński Andrzej, *Rechtsarchäologische und rechtsikonographische Aspekte der postmortalen Persönlichkeit im Posener Dom*, w: Gulczyński Andrzej (red.), *Leben nach dem Tod. Rechtliche Probleme im Dualismus: Mensch – Rechtssubjekt* (Markus Steppan, Helmut Gebhardt (red.), *Grazer Rechtswissenschaftliche Studien*, Bd. 64), Graz 2010, s. 323-356.

Gulczyński Andrzej, *Rechtsikonographische Aspekte der alter polnischer Sachsenspiegeldrucke*, w: Heiner Lück (red.), *Von Sachsen in die Welt. Das Sachsenspiegel als europäische Rechtsquelle* (Gernot Kocher, Heiner Lück, Clausdieter Schott (red.), *Signa Iuris. Beiträge zur Rechtsikonographie, Rechtsarchäologie und rechtliche Volkskunde*, Bd. 14), Halle an der Saale 2015, s. 41-80.

Gulczyński Andrzej, *Rechtsikonographische Aspekte polnischer Staatssymbolik*, „Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde“, Bd. 24: 2007, s. 117-159.

Gulczyński Andrzej, *Romanische Krummstäbe – Eine rechtsikonographische Analyse*, w: *Zur Geschichte des Rechts. Festschrift für Gernot Kocher zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von Markus Steppan und Helmut Gebhardt, Graz 2006, s. 117-131.

Gulczyński Andrzej, *Visualisierung von Rechtstradition auf den polnischen Woiwodschaftswappen*, w: Gernot Kocher, Heiner Lück, Clausdieter Schott (red.), *Signa Iuris. Beiträge zur Rechtsikonographie, Rechtsarchäologie und rechtliche Volkskunde*, Bd. 5, Halle an der Saale 2010, s. 65-91.

Gulczyński Andrzej, *Weltliches im geistlichen Raum – Geistliches im weltlichen Raum. Visuelle Koexistenz der Mächte*, w: Gulczyński Andrzej (red.), *Rechtsikonographie geistlicher und weltlicher Macht* (Gernot Kocher, Heiner Lück, Clausdieter Schott (red.), *Signa Iuris. Beiträge zur Rechtsikonographie, Rechtsarchäologie und rechtliche Volkskunde*, Bd. 10), Halle an der Saale 2012, s. 263-307.

Gulczyński Andrzej, *Witolda Maisla koncepcje archeologii prawnej*, w: Karel Schelle, Tomáš Tyl (eds.), *Symbol a symbolika v právu*, The European Society for History of Law, Ostrava 2011, s. 15-23.

Gulczyński Andrzej, *Wprowadzanie nowego porządku. O legitymizacji wymiaru sprawiedliwości w dawnym Sądzie Krajowym w Poznaniu*, w: Głuszak Marcin, Wiśniewska-Joźwiak Dorota (red.), *Nil nisi veritas. Księga dedykowana profesorowi Jackowi Matuszewskiemu*, Łódź 2016, s. 297-314.

Gulczyński Andrzej, *Z Janem Matejką od Ostrowa Tumskiego do Collegium Minus*, w: Różański Artur (red.), *Gemma gemmarum: studia dedykowane Profesor Hannie Kóćce-Krenz*, cz. 1, Poznań 2017, s. 47-72.

Halawa Ewa, Wojturski Grzegorz, *Poczet królów polskich Jana Matejki*, Wrocław 2019.

Heilmann Christoph, *Monachium i nowe europejskie malarstwo historyczne około lat 1840/1850*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 37-43.

*Historja sztuki*, oprac. Gąsiorowski Stanisław Jan, Gębarowicz Mieczysław, Szydłowski Tadeusz i in., t. III, Lwów 1934.

Jakimińska Grażyna, *Zamek Lubelski – miejsce unii Polski z Litwą*, w: Hofman Iwona (red.), *Unia lubelska a Unia Europejska*, Lublin 2010, s. 69-80.

Jakimowicz Andrzej, *Program ideowy i społeczna funkcja twórczości Matejki na tle rozwoju malarstwa historycznego w Polsce. Referat wygłoszony na Sesji Matejkowskiej w dniu 24 XI 1953 w Warszawie*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” Nr 1 (17), 1954, s. 7-25.

*Jakub Uchański*, w: Poczec Prymasów Polski, [prymaspolski.pl/prymasi/jakub-uchanski/](http://prymaspolski.pl/prymasi/jakub-uchanski/) [dostęp: 16.03.2021]

*Jan Matejko. Mistrz malarstwa historycznego*, Warszawa 2007 (Wielcy Polacy, t. XII).

Janicka Danuta, *Antyczne i biblijne sceny sądowe w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu*, w: Bojarska Agnieszka (red.), *Honeste vivere... Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Bojarskiego*, Toruń 2001, s. 479-492.

Janicka Danuta, *Nauka o winie i karze w dziejach klasycznej szkoły prawa karnego w Niemczech w I. połowie XIX wieku*, Toruń 1998.

Janicka Danuta, *Polska myśl prawnokarna XIX-XX wieku: autorzy i ich dzieła. Od szkoły klasycznej do socjologicznej; z posłowiem Jerzego Lachowskiego*, Toruń 2017.

Janicka Danuta, *Spór o teorie kary w dobie klasycznej szkoły prawa karnego na ziemiach polskich i niemieckich w XIX wieku*, „Prace Komisji Historii Nauki Polskiej Akademii Umiejętności” 2000, t. II, s. 107-126.

Jarnuszkiewicz Jadwiga, *Rejtan (jako wyraz wzrastających tendencji realistycznych Matejki)*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 101-107.

Jędrejek Grzegorz, *Kilka uwag dotyczących oceny niemieckiej szkoły historyczno-prawnej w polskiej nauce prawa*, „Czasy Nowożytne” 2001, t. XI (XII), s. 59-74.

Jędrejek Grzegorz, *Teoria prawa niemieckiej szkoły historyczno-prawnej w świetle piśmiennictwa polskiego z XIX w.*, „Czasy Nowożytne” 2000, nr 8 (9), s. 175-194.

Jońca Maciej, *Sąd Ostateczny jako ordalium – wizja Hansa Memlinga*, w: Kamień Joanna, Możejko Beata, Zajadło Jerzy, Zeidler Kamil (red.), *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – Prawo – Symbole*, Gdańsk 2019, s. 167-180.

Jońca Maciej, *Sprawiedliwość Trajana. Legenda, sztuka i prawo*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 125-148.

Jučas Mečislovas, *Grunwald 1410*, przeł. Jurkiewicz Jan, Kraków 2010.

Jusiak Paweł, *Wspólny sejm polsko-litewski z 1569 r. – charakterystyka przebiegu obrad*, w: Szczygieł Ryszard (red.), *Unia lubelska i jej tradycje*, Lublin 2020, s. 47-66.

Kaczmarczyk Aleksandra, Nieciecka Katarzyna, Wojciechowski Rafał, *Eugen Huber (1849-1923)*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego” 2014, t. 23, nr 1, s. 7-35.

Kajdańska Ewa, *Z dziejów Wolnego Miasta Krakowa. Wybrane problemy polityczno-prawne*, „Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” (*Res Politicae*) 2009, t. III, s. 83-100.

Kamil Zeidler, *Spór o Sąd Ostateczny Hansa Memlinga jako trudny przypadek w prawie – pierwsze spojrzenie*, w: Kamień Joanna, Możejko Beata, Zajadło Jerzy, Zeidler Kamil (red.), *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – Prawo – Symbole*, Gdańsk 2019, s. 65-74.

Kelly John M., *Historia zachodniej teorii prawa*, przeł. Pietrzyk-Reeves Dorota, Kraków 2006.

Kleczewska-Witt Ewa, Korczak Sylwia, Wajroch Agnieszka, *Wiedza i sztuka w Akademii Lubrańskiego. Z opowieści przewodników...*, Poznań 2018.

Kocher Gernot, *Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie*, München 1992.

Kodrębski Jan, *Oswald Balzer i jego krąg w nauce historii prawa polskiego*, w: Rymaszewski Zygfryd, *Symbolae historico-iuridicae Lodzienses Iulio Bardach dedicatae*, Łódź 1997, s. 49-65.

Kodrębski Jan, *Prawo rzymskie w Polsce XIX w.*, Łódź 1990.

Kokoska Barbara, *Dzieje sztuki polskiej. Sztuka i architektura jako świadectwo czasu*, Kraków–Ożarów Mazowiecki 2012.

Kolendo-Korczak Katarzyna, *Ikonografia Prawa Dwunastu Tablic i leges sumptuariae w programie ideowym dekoracji malarskiej Sali Rady w toruńskim ratuszu*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 163-176.

*Konserwacja obrazów Jana Matejki – „Rejtan. Upadek Polski” i „Batory pod Pskowem”*, oprac. na podstawie tekstu Marii Szczypek, w: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, [zamek-krolewski.pl/dla-mediow/archiwum-wiadomosci/2014-r./konservacja-obrazow-jana-matejki](http://zamek-krolewski.pl/dla-mediow/archiwum-wiadomosci/2014-r./konservacja-obrazow-jana-matejki) [dostęp: 15.09.2021].

Kopczyński Mariusz, *Otto von Gierke o sporze między nurtami germańskim i romańskim w niemieckiej historycznej szkole prawa*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2018, t. CVII, s. 45-62.

Kopera Feliks, *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929 (Dzieje malarstwa w Polsce, cz. 3).

Kordeczuk Józef, *Carl August Dominik Unterholzner – nieznany mistrz Wacława Aleksandra Maciejowskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2008, nr 3063, Prawo t. CCCV, s. 135-150.

Korn Kamil, *Recht und Auslegung bei Bernhard Windscheid*, „Z Dziejów Prawa” 2018, nr 11 (19), s. 103-120.

Kos Katarzyna, *Rodzime inspiracje w architekturze Krakowa od połowy XIX wieku do wybuchu I wojny światowej*, w: Świątek Adam (red.), *Per aspera ad astra. Materiały z XVI Ogólnopolskiego Zjazdu Historyków Studentów*, Kraków 2008 (Nauki pomocnicze historii, historia sztuki, archiwistyka i historia prawa, t. XIII), s. 51-60.

Kostecka Jolanta, *A legal-iconographic analysis of Jan Matejko's painting 'Founding of the Academy in Krakow'*, w: Gulczyński Andrzej (red.), *The visualisation of law in academic traditions and the teaching of law*, Poznań 2022, s. 351-388.

Kość Antoni, *Historyczne modele relacji prawa, państwa i religii w niemieckiej filozofii prawa*, Lublin 1995.

Kowalczyk Maria, *Odnowienie Uniwersytetu Krakowskiego w świetle mów Bartłomieja z Jasła*, „Małopolskie Studia Historyczne” 1963, t. VI, z. 3/4, s. 23-42, za: Kowalczyk Maria, *Colligite fragmenta ne pereant... Studia z dziejów Uniwersytetu Krakowskiego w średniowieczu*, Kraków 2010, s. 81-101.

Kowalski Krzysztof Maciej, *Polskie źródła ikonograficzne XVII wieku. Analiza metodologiczna*, Warszawa–Poznań 1988.

Krakowski Piotr, *Sesja matejkowska. Głos wprowadzający*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 7-10.

Krawczyk Jarosław, *Jan Matejko. Mistrz legendy św. Stanisława*, Warszawa 1998.

Krawczyk Jarosław, *Matejko i Historia*, Warszawa 1990.

Kruk Maciej, *Francuska szkoła egzegezy i jej teoria interpretacji prawa*, „Zeszyty Naukowe WSEI seria: Administracja” 2017, nr 7 (1), s. 5-23.

Kruszyński Tadeusz, *Ornat Piotra Kmita i Ołtarz św. Antoniego Fundacji Kmitów w Katedrze Wawelskiej*, Kraków 1930.

Kruszyński Tadeusz, *Racjonal z daru królowej Jadwigi w Skarbcu Katedry Wawelskiej*, Kraków 1927.

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Kossakowie. Co za sukces, co za popularność, grad zaszczytów, honorów*, Stalowa Wola 2015.

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, Krasny Piotr, Walczak Marek, *Sztuka Polski*, Kraków 2006.

Kuczyński Stefan Krzysztof, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993.

Lepszy Kazimierz (red.), *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364-1764*, t. I, Kraków 1964.

Lepszy Kazimierz (red.), *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364-1764*, t. I, Kraków 1964.

Lepszy Kazimierz, *Uniwersytet Jagielloński wczoraj, dziś i jutro*, Kraków 1963.

Lewandowicz Maria, *Friedrich Ludwig Keller i Nowe Teorie w Wymiarze Sprawiedliwości Zurichu (Die Neuen Theorien in der Zürcherischen Rechtspflege)*, „Studia Historyczne” 2015, R. LVIII, z. 1 (229), s. 41-54.

Lewicka-Morawska Anna, *Kwestia przynależności do inteligencji malarzy generacji międzypowstaniowej*, w: Czepulis-Rastenis Ryszarda (red.), *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, Warszawa 1987 (Studia 5), s. 109-143.

Lewicka-Morawska Anna, *Miedzy klasycyzm a tradycjonalizmem. Narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005.

Lileyko Jerzy, *Regalia polskie*, Warszawa 1987.

Lileyko Jerzy, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1986.

Łysiak Ludwik, *Statuty Kazimierza Wielkiego w małopolskiej praktyce sądowej XV wieku*, „Studia historyczne” 1976, r. XIX, z. 1 (72), s. 25-39.

Maciszewski Jarema, *Zygmunt III*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 362-372.

Maisel Witold, *Archeologia prawna Europy*, Warszawa–Poznań 1989.

- Maisel Witold, *Archeologia prawna Polski*, Warszawa–Poznań 1982.
- Majewski Kazimierz, *Wzrok Jana Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 53-57.
- Malinowski Jerzy, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Małecki Marian, *Cracow's Legal Heritage*, "Journal on European History of Law" 2012, t. 3, nr 1, s. 162-169.
- Małecki Marian, *O substancję narodową. Sejm i Wydział Krajowy Galicji w ratowaniu spuścizny matejkowskiej*, w: „Studia Iuridica Lublinensia” 2016, t. XXV, z. 3, s. 629-641.
- Małecki Marian, *Wydział Krajowy Sejmu Galicyjskiego: geneza, struktura i zakres kompetencji, następstwo prawne*, Kraków 2014.
- Martinek Michael, Poczobut Jerzy, *Philipp (von) Heck (1858-1943). Życie i dzieło*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego” 2013, t. 22, nr 3, s. 549-589.
- Martinek Michael, Poczobut Jerzy, *Rudolf von Jhering (1818-1892). Życie i dzieło*, „Kwartalnik Prawa Prywatnego” 2009, t. 18, nr 1, s. 5-35.
- Marzęta Dariusz, *Skarby Lublina*, Lublin 2014.
- Matyszewska Elżbieta, „*Wierzę w cuda nie od dziś*”. *Religia w życiu i twórczości Jana Matejki*, Lublin 2007.
- Mehoffer Józef, *O naturalizmie i historyzmie Matejki*, Kraków 1939 (Biblioteka Krakowska, Nr 99), s. 5-26.
- Meyer Peter, *Historia sztuki europejskiej*, T. 2, Warszawa 1973.
- Michałowski Janusz Maciej, *Jan Matejko*, Warszawa 1979 (W kręgu sztuki).
- Nadolski Bogusław (oprac.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006.
- Nadolski Bogusław, *Leksykon symboli liturgicznych. Per visibilia ad invisibilia*, Kraków 2012.
- Nadolski Bogusław, *Liturgika, Tom I. Liturgika fundamentalna*, Poznań 2014.
- Nahlik Stanisław, *Matejko a malarstwo obce, wpływy czy zbieżności – wszechstronność matejkowskiej tematyki*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 215-218.
- Nelken Jan, *Polska myśl kryminologiczna od schyłku XIX w. do 1939 r.*, „Archiwum Kryminologii” 1986, t. XIII, s. 223-260.
- Nowakowski Andrzej, *Wojownicy pod Grunwaldem*, Warszawa 1988.
- Ogurek Artur, Olszewski Bartosz, *Dzieje niemieckiej myśli prawa cywilnego do końca XIX w.*, w: Szymaniec Piotr, Sadowski Mirosław (red.), *Acta Erasiana. Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego*, t. II, Wrocław 2012, s. 93-106.
- Okoń Waldemar, *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 121-131.
- Okoń Waldemar, *Jan Matejko*, Wrocław 2001 (W Zwierciadle Sztuki).
- Okoń Waldemar, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002 (Historia sztuki XVI, *Acta Universitatis Wratislaviensis* Nr 2333).

Okoń Waldemar, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.

Olszewski Henryk, *O powołaniu naszych czasów do opracowania historii nauk historycznoprawnych*, w: Małecki Marian (red.), *Drogi i bezdroża nauk historycznoprawnych*, Bielsko-Biała 2010, s. 127-135.

Opalek Kazimierz, Wróblewski Jerzy, *Niemiecka szkoła historyczna w teorii prawa*, „Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych” 1954, t. V, s. 237-317.

Ostrowski Jan K., *Jan Matejko i jego wzory*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 104-110.

Ożóg Krzysztof, *Intelektualiści w służbie Królestwa Polskiego w latach 1306-1382*, Kraków 1995.

Ożóg Krzysztof, *Uczeni w monarchii Jadwigi Andegaweńskiej i Władysława Jagiełły (1384-1434)*, Kraków 2004.

Pęksa Władysław, *Ustrój Wolnego Miasta Krakowa*, w: Hapanowicz Piotr, Jabłoński Mariusz (red.), *Wolne Miasto Kraków 1815-1846. Ludzie – Wydarzenia – Tradycja*, Kraków 2015, s. 36-46.

Pfeiffer Bogusław, *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002.

Pfeiffer Bogusław, *Rex et Patria. Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*, Warszawa 2012.

Piech Zenon, *Czy ikonografia historyczna powinna być nauką pomocniczą historii?*, w: Rokosz Mieczysław red., *Tradycje i perspektywy nauk pomocniczych historii w Polsce. Materiały z sympozjum w Uniwersytecie Jagiellońskim dnia 21-22 października 1993 r. profesorowi Zbigniewowi Perzanowskiemu przypisane*, Kraków 1995, s. 119-141.

Piech Zenon, *Ikonografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993.

Piech Zenon, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*, Warszawa 2003.

Piech Zenon, *Pieczęć Leszka Czarnego z przedstawieniem św. Stanisława. Próba interpretacji*, „Analecta Cracoviensia” 1983, nr XV, s. 331-343.

Piech Zenon, *Średniowieczne herby w Katedrze Wawelskiej. Treści i funkcje*, w: Daranowska-Łukaszewska Joanna, Kuczman Kazimierz (red.), *Katedra krakowska w średniowieczu. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, kwiecień 1994*, Kraków 1996, s. 127-152.

Piech Zenon, *Średniowieczne pieczęcie tynieckie*, w: Żurowska Klementyna (red.), *Benedyktyni tynieccy w średniowieczu: materiały z sesji naukowej, Wawel-Tyniec 13-15 października 1994*, Kraków 1995, s. 121-146.

Pietrzak Jerzy, *Przywileje i godności Prymasów Polski*, „Studia Prymasowskie” 2011, nr 5, s. 57-98.

Płaza Stanisław, *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym*, cz. I: X-XVIII w., Kraków 1997.

Pol Krzysztof, *Poczet prawników polskich XIX-XX w.*, Warszawa 2011.

Pomianowski Piotr Zbigniew, *Początki polskiego czasopiśmiennictwa prawniczego. Seria pierwsza „Themis Polskiej”*, Warszawa 2015.

Pomianowski Piotr, *Główne nurty ideologiczno-metodologiczne w środowisku warszawskich prawników przed wybuchem powstania listopadowego*, „Zeszyty Prawnicze” UKSW 2011, t. XI, nr 4, s. 405-417.

Poprzęcka Maria, *Matejko a akademizm*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 28-36.

Porębski Mieczysław, *Czy Matejko był malarzem?*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 19-24.

Porębski Mieczysław, *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, Kraków 1953.

Potkowski Edward, *Grunwald 1410*, Kraków 1994.

Potrzeszcz Jadwiga, *Pozytywistyczna a niepozytywistyczna koncepcja prawa*, „Roczniki Nauk Prawnych” 2005, t. XV, nr 2, s. 7-37.

Przemecka-Zielińska Maria, *Krakowskim szlakiem Jana Matejki*, Kraków 2003.

Purchla Jacek, *Kraków Matejki*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 11-18.

Pyter Magdalena, *Oswald Balzer i lwowska szkoła historycznoprawna*, Lublin 2010.

Pytlak Przemysław, *Jan Tęczyński z Konińskiej Woli*, w: [konskowola.eu/Jan\\_Teczynski.pdf](http://konskowola.eu/Jan_Teczynski.pdf) [dostęp: 17.07.2021]

Rakoczy Bartosz, *Walka klas a prawo w filozofii Karola Marksa*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2018, nr 4 (108), s. 283-294.

Redzik Adam, *Profesor Ernest Till (1846-1926): w stuśdziesiątym urodzin i osiemdziesiątym rocznicy śmierci*, „Palestra” 2006, nr 51/3-4(579-580), s. 125-132.

Rostworowski Marek, *Jan Matejko. Impuls i sprzeciw*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 25-27.

Rożek Michał, *Polskie insygnia koronacyjne. Symbole władzy państwowej*, Kraków 2011.

Rupiewicz Romana, *Sąd nad sędziami. O sprawiedliwych wyrokach w ikonografii prawnej przełomu średniowiecza i nowożytności obszarów zaalpejskich*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 277-295.

Sekuła-Tauer Ewa, *Leon Wyczółkowski*, Wrocław 2001.

Serafińska Stanisława, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, red. Gintel Jan, Kraków 1955.

Serczyk Jerzy, *Znaczenie krakowskiej szkoły historycznej dla źródłoznawstwa i archiwistyki*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia” 1984, nr 19 (147), s. 149-163.

Serejski Henryk, *Zbieżności i rozbieżności Matejki z współczesnymi mu kierunkami w historiografii*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 125-131.

Skrodzka Agnieszka, *Królobójstwo i kara za obrazę majestatu w ikonografii nowożytnej*, w: Dębiński Antoni, Jońca Maciej, Leraczyk Izabela (red.), *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, Lublin 2019, s. 297-320.

Słoczyński Henryk M., *Hołd pruski Jana Matejki*, w: Bogucka Maria, Zernack Klaus, *Sekularyzacja Zakonu Krzyżackiego w Prusach. Hołd pruski 1525 roku*, Warszawa 1998, s. 101-122. (Niniejszy artykuł Henryka Słoczyńskiego został zamieszczony w ww. książce jako przedruk ze zbioru: Kitowska-Łysiak Małgorzata, Wolicka Elżbieta (red.), *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, Lublin 1995, s. 199-237).

Słoczyński Henryk M., *Jan Matejko*, Ożarów Mazowiecki 2015.

Słoczyński Henryk M., *Kazanie Skargi Jana Matejki w kontekście ówczesnej wiedzy o epoce i poglądów na dzieje Polski*, „Folia Historica Cracoviensia” 2018, nr 24, z. 1, s. 59-116.

Słoczyński Henryk M., *Krytyczna interpretacja dziejów narodowych Józefa Szujskiego a Upadek Polski Jana Matejki*, w: Biliński Piotr, Plichta Paweł (red.), *Krakowska szkoła historyczna a Polskie Towarzystwo Historyczne. Studia historiograficzne*, Warszawa–Kraków 2017, s. 217-240.

Sobociński Władysław, *Jan Wincenty Bandtkie obrońcą Kodeksu Napoleona*, „Rocznik Lubelski” 1960, nr 3, s. 157-176.

Sondel Janusz, *Przywileje fundacyjne Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz przywilej nadania szlachectwa jego profesorom (z historyczno-prawnym komentarzem)*, Kraków 2015.

Sondel Janusz, *Ze studiów nad prawem rzymskim w Polsce piastowskiej*, Warszawa–Kraków 1978 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXIII, Prace prawnicze z. 182).

Sroczyńska Krystyna, *Jan Matejko*, Warszawa 1976.

Starzyński Juliusz, *Głos w dyskusji*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 230-241.

Starzyński Marcin, *Collegium desertum – niedokończona fundacja uniwersytecka Kazimierza Wielkiego*, „Roczniki Historyczne” 2016, R. LXXXII, s. 107-137.

Stelmach Jerzy, Brożek Bartosz, Kurek Łukasz, Eliasz Katarzyna (red.), *Naturalizm prawniczy: interpretacje*, Warszawa 2015.

Stelmach Jerzy, Brożek Bartosz, Kurek Łukasz, Eliasz Katarzyna (red.), *Naturalizm prawniczy: stanowiska*, Warszawa 2015.

Stępieniowa Jadwiga, *Jan Matejko*, Warszawa 1961.

Straszewska Anna, *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa-Kraków 2012.

Suchodolska Ewa, Wrede Marek, *Jana Matejki Dzieje cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1998.

Szukiewicz Maciej, *Artystyczne przedszkole Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 29-49.

Szukiewicz Maciej, *Humor i satyra Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 132-142.

Szukiewicz Maciej, *Mało znany projekt Matejki na pomnik Mickiewicza*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 124-131.

Szukiewicz Maciej, *Polichromia Mariacka*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 61-76.

Szypowska Maria, *Jan Matejko wszystkim znany*, Poznań 2016.

Świętosławska Agnieszka, *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2015 (Polski Instytut Studiów nad sztuką świata. Studia i monografie, t. XIII).

Tazbir Janusz, *Stefan Batory*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 353-361.

Theinhardt Markéta, *Miroslav Tyrš i Jan Matejko – idea słowiańskiego malarstwa historycznego*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 115-120.

Unterschütz Joanna, *Symbole i alegorie prawa w malarstwie (na podstawie wybranych dzieł)*, Elbląg 2014.

Urbańczyk Michał, *Powinności wolności. John Stuart Mill i jego koncepcja wolności społecznej/obywatelskiej*, w: Górecki Olgierd (red.), *Wolność człowieka i jej granice. Antologia pojęcia w doktrynach polityczno-prawnych. Od Cato's Letters do klasyków anarchizmu*, Łódź 2019, s. 393-417.

Uruszczak Waclaw, *Historia państwa i prawa polskiego*, t. I (966-1795), Warszawa 2013.

Uruszczak Waclaw, *Powstanie Uniwersytetu w Krakowie w 1364 roku*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 2014, t. LXVI, z. 1, s. 13-40.

Vetulani Adam, *Początki najstarszych wszechnic środkowoeuropejskich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Vetulani Adam, *Początki wszechnicy krakowskiej*, „Czasopismo Prawno-Historyczne” 1964, t. XVI, z. 2, s. 9-44.

Vetulani Armand, *Malarstwo historyczne i realizm – w kręgu Wędrowca*, Warszawa 1970.

Wallis Mieczysław, *Matejko na tle historyzmu XIX w.*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 132-135.

Wąsowicz Marek, *Kilka uwag o zaletach historycznoprawnego podejścia w ramach ruchu „prawo i literatura”*, w: Kuisz Jarosław, Wąsowicz Marek (red.), *Prawo, literatura i film w Polsce Ludowej*, Warszawa 2021, s. 135-152.

Werner Wiktor, *Historyczność kultury. W poszukiwaniu myślowego fundamentu współczesnej historiografii*, Poznań 2009.

Wierzbicki Andrzej, *Wokół „czarnej legendy” historiografii krakowskich konserwatystów*, „Kwartalnik Historyczny” 1997, nr CIV (2), s. 63-87.

Wnęk Jan, *Krakowskie środowisko historyczne 1815-1860*, Kraków 2008.

Woźniakowski Jacek, *Wizja historii w rysunkach doby romantycznej*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 84-90.

Wrede Marek, Małachowicz Hanna, Sadlej Paweł, *Jan Matejko. Konstytucja 3 maja. Historia – Obraz – Konserwacja*, Warszawa 2007.

Wyka Kazimierz, *Głos w dyskusji*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 242-248.

Wyka Kazimierz, *Ideologia i warsztat Matejki w ich wzajemnym stosunku*, w: Bonikowa Marta (red.), *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 33-48.

Wyrozumski Jerzy, *Dzieje Polski piastowskiej (VIII wiek - 1370)*, Kraków 1999 (Wielka Historia Polski t. II).

Wyrozumski Jerzy, *Kazimierz Wielki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2004.

Wyrwa Andrzej M. (red.), *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce*, Dziekanowice–Lednica 2013.

Zajadło Jerzy, *Kantorowicz*, Sopot 2019.

Zeidler Kamil, *Estetyka prawa*, Gdańsk–Warszawa 2018.

Zeidler Kamil, *Estetyka prawa: ekslibris prawniczy*, „Gdańskie Studia Prawnicze” 2017, t. XXXVIII, s. 645-658.

Zeńczak Anna, *W kręgu historyzmu*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 146-148.

Zgórniak Marek, *Jan Matejko 1838-1893. Kalendarium życia i twórczości*, Kraków 2004.

Zgórniak Marek, *Matejko i malarstwo środkowoeuropejskie w oczach krytyków francuskich (1865-1893)*, w: Krakowski Piotr, Purchla Jacek (red.), *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 91-98.

Zgórniak Marek, *Matejko w Paryżu: opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998.

Zientara Benedykt, *Władysław Laskonogi*, w: Garlicki Andrzej (red.), *Poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1993, s. 147-154.

Żygulski Zdzisław, jr., *Geneza i typologia buław hetmańskich*, „Muzealnictwo Wojskowe” 1964, t. II, s. 239-288.

Żygulski Zdzisław, jr., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996.

Żygulski Zdzisław, jr., *Uzbrojenie w „Hołdzie Pruskim” Matejki*, w: „Sprawozdania i rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 1957, t. III, s. 21-64.

## Summary

### *Iconographical and legal aspects of Jan Matejko's paintings in the light of the principles of the Historical School of Law*

The subject of the dissertation is 'Iconographical and legal aspects of Jan Matejko's paintings in the view of the principles of the Historical School of Law'. The research has been conducted in the field of the history of private law (mainly in the area of the assumptions of the Historical School of Law) and legal iconography (which is an auxiliary science of the history of public and private law). The legal iconography deals with the methods of visualization of law – how can we present contents of legal precepts by means of image. The legal iconography refers to public law, private law, criminal law and procedural law; it also encompasses issues such as graphic representation of the sources of law or legal symbolism.

The legal and iconographical analysis of Jan Matejko's paintings in the study pertains legal institutions, figures, places and objects having legal relevance depicted in his artworks, as well as their reconstruction pursuant to the history or in a creative way (reflecting originative imagination and ideas of the artist). Moreover, it is essential to mention the achievements of the legal archeology, especially the systematics elaborated by Witold Maisel. It allows classifying objects of the legal archeology into the ones fulfilling the ancillary role in connection to lawmaking and enforcement of law (e.g. places of rendering a homage, punishment tools), or as objects, signs and symbols visualizing terms, institutions and legal relationships or accompanying to legal acts (e.g. attire appearing a social class, regalia, coats of arms).

The main purpose of the PhD is presenting iconographical and legal aspects of Jan Matejko's paintings in the view of the assumptions of the Historical School of Law. The analysis of Matejko's artworks applies iconographical and legal means to present and clarify legal proceedings and objects of legal archeology illustrated by the painter, such as the legal status of present figures, their emplacement on the canvas (composition of painting), places, attires, insignias and symbols of power, heraldic signs. The author attempts to present iconographical and legal aspects of Matejko's paintings comprehensively, as well as verify if his creativity and masterpieces reflect the assumptions and influence of the Historical School of Law.

The further questions are: how are the analyzed paintings of Jan Matejko in comparison with the historical paintings in Poland and in Europe in the 19<sup>th</sup> century? What

connections could be discerned between the programme of the Historical School in Cracow, assumptions of the Historical School of Law and the historical paintings in the 19<sup>th</sup> century? Which influence had the Historical School in Cracow on the works of Jan Matejko? Do the postulates of the Historical School have reflection in Matejko's paintings? Does it divulge any relation between the ideas of this School and the substance (technique, style, ideas) of his paintings? What thoughts and legal conceptions emerge from the analyzed masterpieces? Could the iconographical and legal analysis of Matejko's paintings have any relevance for the current attempts of the visualization of law?

The examination of each painting has been pursued with the use of the research methods suitable for the history of art and legal iconography. Firstly, each work of art undergoes a stylistic and comparative analysis first. It enables collecting necessary pieces of information: period and circumstances of painting's creating, subsequent history of canvas, then political, social, economic and cultural situation, painter's ideas and inspirations, his programme and sense of mission (e.g. painting historical canvas in order to celebrate the anniversary of important events of Polish history), his character and artistic relationships (artistic environment, learning of painting, foreign influences, directions of the development of Polish art), *vox populi* and artistic animadversion. This analysis is always preceded by introduction and short sketch of historical circumstances concerning the content of each canvas.

The next stage is iconographical and legal interpretation of each canvas. The author researches issues such as: content and way in which the artist expressed legal problems (legal act or incident causing legal consequences), structure (composition), figures (their legal status, place, attire leading social class), insignia, places and symbols. After that the political and moral aspects of each painting as well as the conception of law emerging from particular canvas (the idea of law presenting by pictures, legal and political thought contained in each painting, Matejko's philosophy of history) are considered. It is necessary to take into consideration the sources of law crucial for the time presented in the particular painting, sources of law as well as the legal and political situation at the moment of creating canvas. Indicating elements connected with the ideas of the Historical School of Law is the final point of iconographical and legal analysis of Matejko's paintings.

In order to fulfil the main aim of the dissertation and to answer the further research questions it was essential to consider issues such as: ideational program, reason for painting a picture (was it painted on request or on Matejko's own-initiative, based on earlier sketches, in feeling of his mission), repetitiveness of themes (did Matejko use his oeuvre during painting

subsequent canvas), personal artistic style (so-called: “Matejko’s style”), multiple using the same requisites and objects of the legal archeology.

In the study author analyzed 35 paintings of Jan Matejko, including 5 sketches posing the cycle ‘History of Civilization in Poland’. The base has been worked out by using catalogues of exhibitions and positions: *Matejko. Obrazy olejne – ze wstępem Jerzego Malinowskiego i wyborem ilustracji Krystyny Sroczyńskiej* (Warszawa 1993) and *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, ed. K. Sroczyńska (Warszawa 1993) – thus far there are the only complete collection of Matejko’s oily paintings. The works have been chosen according to the thematic criterion; due to the main purpose of the dissertation author researched historical pictures presenting events having legal relevance (disclosing legal actions, occurrences and objects). She resigned from combining analysis of watercolors and cartoonish sketches because of different style, lack of complete catalogues and practical possibilities (volume of work) – there are rich material for further, separate research. The catalogue of analyzed paintings does not contain portraits and cycles: ‘Fellowship of the kings and princes of Poland’ and ‘Clothing in Poland’.

In this place it is necessary to present the structure of the dissertation. The first chapter concerns the legal iconography as science and contains information about possibilities and methods of presenting legal precepts by means of picture. The second and third chapters refer to the Historical School of Law in Europe and Poland. They describe essential assumptions, ideas, evolution and representatives of this current in Europe and Poland. Further, the author elaborates also next issues, such as the Historical School in Cracow and its influence on Matejko’s works. In the fourth chapter the development of the Polish historical painting in the 19<sup>th</sup> century is presented (in the context of European painting and Matejko’s impact on the Polish art).

The fifth chapter of the study considers the specific features of Matejko’s historical paintings. It presents his biography, primarily the environment of Cracow, upbringing, forming his sense of mission and artistic skills, what is important for further analysis particular canvas. Next, the author describes Matejko’s artistic style, so-called ‘Matejko’s style’. She also sets out his philosophy of history and artistic surroundings’ influence (Polish and foreign painters who influenced on Matejko – during his study, travels and research in the European art galleries).

The sixth chapter pertains stylistic and comparative as well as iconographical and legal analysis of Matejko’s oily paintings. These canvas are thematically ordered: paintings presenting sources of law and legislative process, paintings depicting problems of public law,

private law, criminal law and procedural law, religious paintings and further remaining paintings (containing an object of legal archeology, such as places, attires, insignia). The last part of this chapter refers to the cycle 'History of Civilization in Poland'. Typically in one canvas different legal aspects, strands and historical events were introduced. After the sixth chapter there are conclusions and two annexes: the catalogue of Matejko's paintings used in the dissertation and the list of photographs. In the study the author included the photographs of Matejko's canvas (analyzed painting and their fragments).

The iconographical and legal analysis of Jan Matejko's historical canvas leads to the conclusion that his paintings have special features (so-called 'Matejko's style) which is significant also for the current legal problems. These traits are: symbolism of figures, dynamism, historical narration (numerous events connecting in one painting, something like process: genesis – event – effects), perceiving himself as conscience of nation, presenting defeats and victories of Poland, historical imprecision, breaking of academic rules (rules of color, harmony, perspective etc.), painting 'from nature', repeatability of themes and legal archeology's objects. Matejko's creativity is connected with the special philosophy of history and clear message of values, law, morality and political thought. Historical School in Cracow and Polish situation of that time influenced on the Matejko's works. Issues as: themes, Matejko's style, using specific objects, signs and legal symbols, are related to the Historical School in Cracow and the Historical School of Law. It is possible to draw conclusion from the conducted research which could be useful for the contemporary attempts of visualization of law.

## Spis ilustracji

|  |     |
|--|-----|
| Il. 1 Jan Matejko, <i>Zakuwana Polska</i> , 1864, w zbiorach MNK, nr inw. MNK-MKCz XII-453, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.....  | 106 |
| Il. 2 Jan Matejko, <i>Autoportret Jana Matejki</i> , 1867, w zbiorach MNW, nr inw. Min.589, fot. Piotr Ligier .....  | 120 |
| Il. 3 Jan Matejko, <i>Portret żony artysty Teodory z Giebułtowskich</i> , 1879, w zbiorach MNW, nr inw. MP 436, fot. Piotr Ligier.....   | 123 |
| Il. 4 Jan Matejko, <i>Portret trojga dzieci artysty: Tadeusza, Heleny i Beaty</i> , 1870, w zbiorach MNW, nr inw. MP 565, fot. Piotr Ligier .....                              | 123 |
| Il. 5 Jan Matejko, <i>Autoportret</i> , 1892, w zbiorach MNW, nr inw. MP 434, fot. Krzysztof Wilczyński .....  | 126 |
| Il. 6 Kaptur Stańczyka, uszyty wg projektu J. Matejki, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4292, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....   | 133 |
| Il. 7 Jan Matejko, <i>Ociemniały Wit Stwoszcz z wnuczką</i> , 1865, w zbiorach MNW, nr inw. MP 4350, fot. Krzysztof Wilczyński .....   | 157 |
| Il. 8 Jan Matejko, <i>Władysław Jagiełło z Witoldem modlący się przed bitwą pod Grunwaldem</i> , 1855, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1218, fot. Krzysztof Wilczyński .....        | 188 |
| Il. 9 Jan Matejko, <i>Zygmunt I nadający przywilej na szlachectwo akademikom krakowskim w roku 1535</i> , 1858, w zbiorach Muzeum UJ w Krakowie, fot. Janusz Kozina.....       | 194 |
| Il. 10 Jan Matejko, <i>Otrucie królowej Bony</i> , 1859, w zbiorach MNK, nr inw. MNK II-a-1321, fot. Paweł Czernicki.....  | 204 |
| Il. 11 Czepiec, XVIII wiek, 15 x 10 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4213, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....  | 208 |
| Il. 12 Jan Matejko, <i>Kazanie Skargi</i> , 1862-1864, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/2048, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz.....           | 219 |
| Il. 13 Delia [przód ], II poł. XIX w., 121,0 x 184,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4018, fot. Karol Kowalik .....   | 226 |
| Il. 14 Żupan [przód ], XVIII w., 81,0 x 132,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4019, fot. Karol Kowalik .....  | 230 |
| Il. 15 Jan Matejko, <i>Stańczyk</i> , 1862, w zbiorach MNW, nr inw. MP 433, fot. Krzysztof Wilczyński .....  | 236 |
| Il. 16 Jan Matejko, <i>Otrucie księcia Janusza</i> , szkic, 1865, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/838, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz..... | 237 |
| Il. 17 Jan Matejko, <i>Rejtan. Upadek Polski</i> , 1864-1866, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1048, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz.....    | 242 |
| Il. 18 Jan Matejko, <i>Władysław Biały w Dijon</i> , 1867, w zbiorach Muzeum UJ w Krakowie, fot. Janusz Kozina .....   | 275 |
| Il. 19 Jan Matejko, <i>Wyrok na Matejkę</i> , 1867, w zbiorach MNW, nr inw. MP 2553, fot. Piotr Ligier.....  | 280 |
| Il. 20 Jan Matejko, <i>Unia Lubelska</i> , 1869, w zbiorach MNW, nr inw. MP 4760, fot. Teresa Żółtowska-Huszczka.....  | 286 |
| Il. 21 Kaftan męski, XIX w., z naszytą żydowską atarą XVII/XVIII w., 72,0 x 132,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4119, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....              | 292 |
| Il. 22 Para rękawic, XVIII w., 14,0 x 27,5 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4014, fot. Paweł Czernicki .....   | 292 |
| Il. 23 Peleryna, XIX wiek, 75 x 135 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4020, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....  | 300 |

|   |     |
|---|-----|
| Il. 24 Sukmana [przód ], XIX w., 107 x 250 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4263, fot. Karol Kowalik.....   | 300 |
| Il. 25 Jan Matejko, <i>Stefan Batory pod Pskowem</i> , 1872, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1047, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz .....   | 310 |
| Il. 26 Jan Matejko, <i>Batory pod Pskowem</i> , szkic, 1869, w zbiorach MNP, nr inw. MNP Mp 56, fot. Pracownia Fotografii MNP .....   | 312 |
| Il. 27 Jan Matejko, <i>Studium zbroi Stefana Batorego</i> , szkic, 1871, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-16, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....  | 313 |
| Il. 28 Czapka, XIX w., 22,0 x 32,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4234, fot. Paweł Czernicki.....   | 322 |
| Il. 29 Delia [przód – tył ], uszyta wg projektu J. Matejki, XIX w., 310 x 128 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4287, fot. Karol Kowalik.....  | 323 |
| Il. 30 Jan Matejko, <i>Maćko Borkowic</i> (malarz, kopia), 1877, w zbiorach MNW, nr inw. MP 2561, fot. Krzysztof Wilczyński.....  | 327 |
| Il. 31 Jan Matejko, <i>Maćko Borkowic</i> , szkic, 1873, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1248, fot. Krzysztof Wilczyński .....   | 328 |
| Il. 32 Suknia [dalmatyka], XVIII w., 224 x 118 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4268, fot. Karol Kowalik.....   | 334 |
| Il. 33 Jan Matejko, <i>Bitwa pod Grunwaldem</i> , 1878, w zbiorach MNW, nr inw. MP 443, fot. Piotr Ligier.....  | 337 |
| Il. 34 Krzyż wielkiego mistrza krzyżackiego zrobiony wg projektu Matejki (z Kroniki Długosza), XIX wiek, 71 x 58 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4257, fot. Jacek Świdorski .....  | 347 |
| Il. 35 Jan Matejko, <i>Studium postaci Władysława Jagiełły z nagrobka króla w katedrze na Wawelu</i> , 1855-1860, rysunek, ołówek, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-1482, fot. Karol Kowalik .....  | 349 |
| Il. 36 Pelerynka, w zbiorach MNK, nr inw. 4021, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.....   | 353 |
| Il. 37 Jan Matejko, <i>Król Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami</i> , 1879, w zbiorach MNW, nr inw. 182520, fot. Krzysztof Wilczyński .....  | 357 |
| Il. 38 Jan Matejko, <i>Spór małżeński Gryfiny z Leszkiem Czarnym</i> , 1879, w zbiorach Fundacji im. Raczyńskich przy MNP, nr inw. MNP FR 91, fot. Pracownia Fotografii MNP.....  | 361 |
| Il. 39 Jan Matejko, <i>Zabicie Leszka Białego w Gąsawie</i> , 1880, w zbiorach MNG, nr inw. MNG/SD/16/M, fot. Pracownia Fotografii.....   | 381 |
| Il. 40 Jan Matejko, <i>Szkic do "Hołdu pruskiego"</i> , w zbiorach MNP, nr inw. MNP Gr 553, fot. Pracownia Fotografii .....   | 394 |
| Il. 41 Korona grobowa Zygmunta I Starego, XVI w., wym. wys. 10 x śr. 19 cm, srebro złożone, tkanina złotolita, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-3623, fot. Jacek Świdorski .  | 403 |
| Il. 42 Sajan – spódnica i bluza [przód – tył], XIX w., w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4108/a,b, fot. Pracownia Fotograficzna MNK .....  | 409 |
| Il. 43 Bindy żydowskie [sterntichel], XIX w., 15,0 x 32,0 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4236, fot. Paweł Czernicki .....   | 413 |
| Il. 44 Mitra, XIX wiek, 12 x 26 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4233, fot. Karol Kowalik .....   | 427 |
| Il. 45 Jan Matejko, <i>Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu</i> , 1886, w zbiorach PTPN, nr inw. MNP Mp 57, fot. Pracownia Fotografii .....   | 429 |
| Il. 46 Jan Matejko, <i>Biskup Lubrański zakłada Akademię Duchowną w Poznaniu</i> , szkic, 1886, w zbiorach MNW, nr inw. MP 1249, fot. Krzysztof Wilczyński.....   | 431 |
| Il. 47 Jan Matejko, <i>Infuła biskupa Tomasza Strzępińskiego - kopia z Wzorów sztuki średniowiecznej... A. Przedzieckiego, E. Rastawieckiego</i> , 1855-1860, akwarela, piórko, kalka, 22,5 x 15 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-2142, fot. Paweł Czernicki..... | 437 |

|  |     |
|--|-----|
| Il. 48 Jan Matejko, <i>Konstytucja 3 maja 1791</i> , 1891, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1105, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz.....   | 439 |
| Il. 49 Frak [przód ], XVIII w., 85 x 94 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX/4283, fot. Karol Kowalik.....   | 445 |
| Il. 50 Gorset sznurowany z tyłu, około połowy XVIII wieku, 78 x 38 cm, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-4036, fot. Paweł Czernicki.....  | 445 |
| Il. 51 Jan Matejko, <i>Carowie Szujscy na sejmie warszawskim</i> , 1892, w zbiorach MNK, nr inw. MNK IX-1, fot. Karol Kowalik .....  | 455 |
| Il. 52 Jan Matejko, <i>Śluby Jana Kazimierza</i> , szkic, 1889, w zbiorach MNK, nr inw. MNK-IX-3, fot. Karol Kowalik .....   | 461 |
| Il. 53 Jan Matejko, <i>Koronacja pierwszego króla R.P.1001</i> , z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1889, w zbiorach MNW, nr inw. MP 5060, fot. Piotr Ligier .....   | 476 |
| Il. 54 Jan Matejko, <i>Przyjęcie Żydów do Polski</i> , 1889, w zbiorach MNL, nr inw. S/Mal/799/ML, fot. Pracownia Fotografii .....   | 484 |
| Il. 55 Jan Matejko, <i>Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane R.P.1361-1399-1400</i> , z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1888, w zbiorach MNW, nr inw. MP 3896, fot. Piotr Ligier ..... | 493 |
| Il. 56 Jan Matejko, <i>Chrzest Litwy</i> , z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1888, w zbiorach MNW, nr inw. MP 442, fot. Piotr Ligier .....  | 516 |
| Il. 57 Jan Matejko, <i>Potęga Rzeczypospolitej u zenitu</i> , z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce”, 1889, w zbiorach MNW, nr inw. MP 5057, fot. Piotr Ligier.....   | 525 |