

Przedmiotem tekstu jest szczególny moment w dziejach polskiej krytyki artystycznej, związany z pojawieniem się w przestrzeni sztuki polskiej obrazów Jacka Malczewskiego, przedstawiających Chrystusa z twarzą artysty. Pierwsze z tych dzieł powstało w 1908 roku i zostało wystawione pod tytułem *Grosz czynszowy* (obecnie w MNP) (il. 1). Następne lata przyniosły kolejne przedstawienia, w sumie kilkanaście, z których część znana jest niestety wyłącznie z czarno-białych reprodukcji¹. Według najnowszych badań Waławy Milewskiej, ani wtedy, gdy obrazy te były wystawiane po raz pierwszy, ani przez cały wiek XX, a więc zarówno na gruncie krytyki artystycznej, jak i w przestrzeni badań naukowych, nikt nie rozpoznał prawidłowo sensu tych dzieł². Pytanie zatem, dlaczego miałyby się do tych nieudanych wysiłków poznawczych wracać, skoro wreszcie udało się wprowadzić w obieg naukowy właściwą interpretację. Otóż dlatego, że ta ostatnia budzi zbyt wiele wątpliwości, które zostaną przedstawione na końcu tekstu.

Przypomnijmy zatem główne ścieżki, którymi biegły próby zmierzenia się z chrystologicznymi obrazami Malczewskiego, ograniczając je do głosów sprzed II wojny światowej. Otwiera je interpretacja Stanisława Pieńkowskiego, pierwsza, którą poświęcono tryptykowi *Grosz czynszowy*, z wielu powodów bardzo ciekawa, w której jednak autor w ogóle nie stawia kwestii podobieństwa rysów Chrystusa do twarzy Malczewskiego³. Artysta jest dla niego tym, kto swoim dziełem zwraca się do Chrystusa z pytaniem o znaczenie jego nauki wobec cierpienia narodu polskiego. Nie budzą zdziwienia opinie, w których dostrzeżono fakt nadawania przez artystę obliczu Chrystusa własnych rysów, lecz starano się go zignorować. Podejście

takie tłumaczy się rolą, jaką Kościół katolicki odgrywał w historii Polski, a w szczególności w okresie zaborów. Zapewne obawiano się, że analizowanie tej kwestii mogłoby przerodzić się w promocję ujęcia postaci Chrystusa niezgodnego z nauką Kościoła. Objaśniano więc, że Malczewski nadawał postaci jej własne rysy po prostu dlatego, że jego głowa była podobna do „głowy Chrystusa” — nie tylko ze względu na jej wygląd, ale także jej „uduchowienie, przepojenie wyrazem”⁴. Drugą grupę opinii tworzyły te, w których próbowano uzgodnić ów zabieg z deklarowaną wielokrotnie przez Malczewskiego, publicznie i prywatnie, osobistą religijnością. Artysta wywodził się z rodziny bardzo religijnej⁵. Ze *Wspomnień* Michaliny Janoszanki wynika, że był osobą szczerze przywiązaną do wiary katolickiej⁶. Od roku 1875 do końca swego życia autor *Melancholii* należał do Męskiego Towarzystwa św. Wincentego à Paulo⁷. W miłości do Boga widział Malczewski źródła prawdziwej sztuki. W mowie rektorskiej z 1912 roku głosił, że artysta, który czyni swą sztukę „prośbą, wyznaniem i uwielbieniem” kierowanym do Boga, tworzy „z miłości zbliżania się i łączenia z Najwyższym Duchem”, „dostępuje łaski stwarzania” i staje się „odkrywcą prawd najwyższych, wybrańcem, który odsłania harmonie wieczne, w Bogu początek mające, które dla ludzkości całej, dopóki do tego globu przykuta — nieraz zasłonięte bywają”, i które stają się dla tej ludzkości „drogowskazami”⁸. „Chrześcijański biblijny horyzont wartości”, podkreślała Dorota Kudelska, był „podstawowym odniesieniem” dla jego

¹ Kilka wyobrażeń Chrystusa, które stworzył Malczewski jest obecnie zaginionych i nie sposób stwierdzić, czy należały do omawianej grupy dzieł. Zob. *Katalog Wystawy Jubileuszowej* (poz. 79); *Jacek Malczewski, 1855–1892* (poz. 107, 139, 165).

² Milewska 2015a; Milewska 2015b.

³ Pieńkowski 1909: 67–72.

⁴ Piniński 1925: 212–214. Por. Waśkowski, 1925, 47–51; Janoszanka 1930, 60–62, 192–195; Heydel 1933, 206–207.

⁵ Barycz 1977: 74–77: „Rodzinę Malczewskiego cechowała nie tylko tradycyjna, lecz prawdziwie głęboka religijność o nastawieniu mistycznym i franciszkańskim, połączona z żywym poczuciem wynikających stąd zobowiązań moralnych i społecznych”.

⁶ Janoszanka 1930: passim.

⁷ Kudelska 2008: 661–662.

⁸ Malczewski 1912: 233–236.

twórczości⁹. Dawano więc do zrozumienia, że omawiane dzieła nie są niczym innym, jak wyrazem pragnienia naśladowania Chrystusa, które według artysty – jak donosiła Janoszanka – powinno być sednem życia, zgodnie ze wzorcem od dawna propagowanym w katolicyzmie¹⁰. Henryk Piątkowski lapidarnie stwierdzał: „Powstaje postać Chrystusa [. . .] tak bliska Malczewskiemu, że nawet zwykle jego rysy posiada”¹¹. Trzecią grupę tworzą opinie, świadczące o tym, że przekaz religijny tych obrazów nie był dla współczesnych artystów oczywisty. Adam Heydel, pierwszy biograf artysty, podaje, że wielu osobom wspomniane zabiegi Malczewskiego wydawały się niezrozumiałe¹². Uważano wręcz, że w obrazach tych artysty wcale nie chodzi o Chrystusa, lecz wyłącznie o niego samego¹³. Te ostatnie opinie nie były szerzej uzasadniane, ale można je zrozumieć. Intensywność, z jaką Malczewski utrwał na płótnie własne oblicze, liczba krypto-autoportretów, czyli postaci, w które artysta się wcielał (Tobiasz, św. Franciszek, św. Jan Chrzciciel), musiały nasuwać podejrzenia, że w wypadku przedstawień Chrystusa nie chodzi jedynie o podobieństwo twarzy artysty do utrwalonych w tradycji ikonograficznej rysów postaci. W 1911 roku, na łamach „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”, ks. Gerard Kowalski, zabierając głos na temat tego, jaka powinna być współczesna sztuka religijna, zauważał:

Dla artysty najlepszym komentarzem Ewangelii są dzieła sztuki chrześcijańskiej, w których występuje typ Chrystusa uchwycony szczęśliwie w pierwszych wiekach chrześcijaństwa i zachowany mimo odrębności różnych epok w głównych rysach aż po wiek XVIII. To typ Chrystusa tzw. orientalny z długimi włosami i zarostem na twarzy [. . .]¹⁴.

Chociaż o Malczewskim autor nie wspomina, to nie można wykluczyć, że poruszając tę kwestię, pamiętał o długich wprawdzie, lecz jednak rudych włosach, które Jezus nosi na obrazach tego artysty, widząc w nich odstępstwo od utartych konwencji przedstawieniowych. Przypuszczam, że taka ocena mogła być szerzej reprezentowana. Również zapewnienia, że Malczewskiemu chodzi jedynie o dawanie wyrazu własnemu

pragnieniu naśladowania Chrystusa zgodnie ze średniowiecznym wzorcem, nie mogły nie wzbudzać wątpliwości. Pośród scen, które wybierał Malczewski – a ponoć innych scen ewangelicznych malować nie chciał¹⁵ – są bowiem nie tylko takie, w których Chrystus głosi nauki moralne (*Grosz czynszowy*, 1908), doznaje prześladowań (*Chrystus przed Piłatem*, 1910) czy okazuje miłosierdzie (*Chrystus i Jawnogrzeźnica*, 1910), ale także w dużej liczbie takie, w których Chrystus objawia swoją boskość (*Chrystus i Samarytanka* – cztery wersje z lat 1908–1912; *Wieczera w Emaus* – cztery wersje z lat 1908–1921; *Niewierny Tomasz*, 1910). W odniesieniu do tych ostatnich trudno dociec, co miałyby być przedmiotem naśladowania.

Niejednomyślność, o ile nie bezradność, piszących wobec omawianej grupy obrazów Malczewskiego ma swoje oczywiste przyczyny w stanie refleksji o sztuce religijnej, dziedzicznym po burzliwej dla polskiej krytyki artystycznej II połowie XIX wieku.

Przełom w postrzeganiu malarstwa religijnego był efektem presji realizmu, który zapanował w sztukach wizualnych od połowy XIX wieku. W pierwszej fazie recepcji tego zjawiska w polskiej krytyce artystycznej odczytano tę presję jako zagrożenie dla malarstwa religijnego. Nie widziano możliwości pogodzenia twórczości, która głosić ma istnienie rzeczywistości metafizycznej z wiernym odtwarzaniem realiów doczesnego świata. W całej rozciągłości przekonania te ujawniły się z związku z warszawską prezentacją obrazu *Chrystus i Jawnogrzeźnica* (1873) Henryka Siemiradzkiego (il. 2). Henryk Struve pisał:

Chrystus przedstawiony przez artystę godnie, poważnie, majestatycznie. Szlachetność i piękność jego oblicza wywołują na widzu głębokie wrażenie. [. . .] piękna budowa profilu, wraz z eterycznymi rysami szczupłego oblicza, zdradzają pewien pierwiastek mistyczny, właściwy każdemu religijnemu geniuszowi. [. . .] Niestety tego samego nie możemy powiedzieć o uczniach towarzyszących Zbawicielowi. [. . .] Ten skok gwałtowny od wzniosłego idealizmu w pojmowaniu Chrystusa do płytkiego realizmu w przedstawieniu jego ucznia, wywołuje w krytycznym widzu wrażenie jak najprzykrejsze¹⁶.

⁹ Kudelska 2008: 429.

¹⁰ Janoszanka 1930: 60.

¹¹ Janoszanka 1930: 60.

¹² Heydel 1933: 206.

¹³ Jellenta 1912: 120–121.

¹⁴ Kowalski 1911: 27.

¹⁵ Piniński 1924: 173–174.

¹⁶ Struve 1874: 19.



Il. 1. Jacek Malczewski, *Grosz czynszowy*, 1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Il. 2. Henryk Siemiradzki, *Chrystus i Jawnogrzeźnica*, 1873, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

Podobne obawy w stosunku do malarstwa religijnego, które zyskiwało idiom odczytywany jako realistyczny, zgłaszano co najmniej od czasów Caravaggia. Pokolenie krytyków wychowanych na pismach Georga Wilhelma Hegla i Józefa Kremera nie było w stanie dostrzec, że realistyczne ujęcie tematyki religijnej nigdy nie stało w sprzeczności z możliwością formułowania przekazu religijnego¹⁷. Bazując na platońskim rozumieniu sztuki, widząc w odtwarzaniu natury zagrożenie dla jej doniosłości, grzęznąc w utartych przez teorię akademicką koleinach, nie byli w stanie skutecznie przeciwstawić się adresowanym wobec malarstwa religijnego żądaniom, żeby porzuciło nadzieje na udane wyrażenia rzeczywistości

duchowej i realizowało cele, które leżały w zakresie jego możliwości, czyli odtwarzanie tego, co widzialne zgodnie z logiką przestrzeni i światłocienia. Żądania takie zgłaszał oczywiście Stanisław Witkiewicz przy okazji omawiania obrazu Mihály Munkácsyego *Chrystus przed Piłatem*¹⁸. Adwersarze mogli słusznie protestować, że podejście takie koncentruje się tylko na tym, co stanowi zewnętrzną powłokę świata, ale nieustanne wskazywanie przez nich na dawno wypracowane wzory, głównie Rafaelowskie i post-Rafaelowskie (malarstwo Nazareńczyków), którymi powinni kierować się twórcy obrazów religijnych, nie mogło przysporzyć powagi ich apelom¹⁹.

¹⁷ Haake 2016: 305–332.

¹⁸ Witkiewicz 1891: 297–305.

¹⁹ Struve 1876: 285.

W kręgach artystycznych bardzo szybko zaczęto dostosowywać tematykę religijną do nowych postulatów, szukając tematów, które ukazywałyby codzienność biblijnych historii i często zwalniały z obrazowania jej sakralnego wymiaru, pozwalając na ukazywanie wyłącznie tego, co realne²⁰. Zamówienia religijne realizowano oczywiście w starym, najlepiej „naza-reńskim” stylu. Od lat 90. XIX wieku dominacja obozu realistycznego była już oczywista. Widać to było na przykładzie zmieniającej się recepcji obrazów religijnych Siemiradzkiego. W latach 70. XIX broniono je przed zgubnym piętnem realizmu. Po śmierci autora (1902) nie widziano innej możliwości podkreślenia ich dziejowej doniosłości, jak właśnie wskazanie na nowatorskie, bo zgodne z duchem epoki, realistyczne ujęcie tematyki religijnej²¹.

Symptomatyczna dla zmiany w podejściu do malarstwa religijnego w okresie, w którym pojawiły się obrazy Malczewskiego, była reakcja krytyki na wydawnictwo *Królowa Niebios. Legendy ludowe o Matce Boskiej* z 1894 roku z tekstem Mariana Gawalewicza i ilustracjami Piotra Stachiewicza (il. 3). Autorom chodziło o to samo, o co przed stu laty zabiegali teoretycy sztuki romantycznej. Chciano zbliżyć malarstwo do poezji (legend o Matce Boskiej), która jest

[...] czystą, tak piękną, tak wiecznie świeżą [...] wieczną a potężną czarodziejką, przypinającą skrzydła duszom ludzkim, gdy pragną wznieść się w sferę szlachetnych dążeń i podnioslejszych wrażeń²².

Reklamowano obrazy Stachiewicza jako „samą fantazją natchnioną”, zgodne ze stosunkiem ludu do Bohaterki legend, którą ten „idealizuje zawsze i wszędzie, trzymając pilnie na wodzy swoją fantazję i skłonność do realistycznego traktowania każdego przedmiotu”. Autorzy słusznie dostrzegali ryzyko występowania z taką propozycją w „czasach bardzo chłodnego racjonalizmu i krańcowej trzeźwości pojęć”, obawiając się reakcji tych, którzy „w literaturze i sztuce hołdują tylko nagię, realnej prawdzie”²³, którzy właśnie domagają się „realistycznego traktowania każdego przedmiotu”. Ryzyko to oczywiście nie dotyczyło powszechnego odbioru wydawnictwa. Jednak w stanowisku poważnej krytyki artystycznej szczególnie wymowny dla oceny sytuacji, w jakiej się ona znajdowała, był głos Cezarego Jellenty. Krytyk ten był



Il. 3. Piotr Stachiewicz, *Matka Boska Siewna*, w: Marian Gawalewicz, Piotr Stachiewicz, *Królowa Niebios. Legendy ludowe o Matce Boskiej*, Warszawa 1894: 55

przeciwnikiem poglądów Witkiewicza. Nie uznawał jego obojętności wobec treści dzieła sztuki. Krytykował domaganie się od artystów hołdowania tylko temu, co „wyłącznie malarskie”. Uważał tę postawę za skazującą malarstwo na „dziwną, nieprawdopodobną izolację, której nie ma w literaturze naszej i nie ma nigdzie”; z radością witał malarstwo Malczewskiego, które, jego zdaniem, temu „coraz pustomu dogmatowi antyliterackiemu urągało”²⁴. Jednakże nawet Jellenta nie mógł zaakceptować ostentacyjnego idealizmu ilustracji Stachiewicza: „Takie arystokratyczne, dystygowane pojmowanie świętej postaci Matki Zbawiciela sprzeciwia się zupełnie prawdziwej religii”²⁵. W ten sam sposób nieco wcześniej, w 1896 roku pisał o pracach Stachiewicza inny zwolennik symbolizmu, Konstanty Maria Górski. W jego oczach postać Matki Boskiej nie była wcieleniem ideału, lecz postacią jedynie pełną

²⁰ Por. Poprzęcka 1991: 8–9.

²¹ Puciata-Pawłowska: 7.

²² Gawalewicz, Stachiewicz 1894: 9.

²³ Gawalewicz, Stachiewicz 1894: 8–10.

²⁴ Jellenta 1912: 120–121.

²⁵ Jellenta 1897: 272–273.

„smaku”, „wdzięku”, „bardzo piękną” i „bardzo uroczą” i przez to „pozbawioną religijnego charakteru”²⁶.

W czasie gdy Malczewski malował obrazy z Chrystusami, opcja idealistyczna była już utożsamiana ze stylistyką „salonową”, jak to widział właśnie Jellenta, co ją w obszarze krytyki artystycznej skutecznie kompromitowało. Obrazy Stachewicza istotnie ukazują Matkę Boską jako osobę dystygowaną i ją idealizują. Zarazem – kiedy narracja na to pozwala – przebywa ona w świecie odtworzonym zupełnie realistycznie. Stachewicz posłużył się rozwiązaniem, które znano już ze wspomnianego wyżej obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica* Siemiradzkiego. Jeśli Henryk Struve ostatecznie wychwalał obraz jako głęboko religijny, to dlatego, że jego zdaniem realizm otoczenia szczęśliwie nie był w stanie zdominować wspaniale, idealistycznie ujętej postaci Zbawiciela²⁷. Czterdzieści lat później takie rozwiązanie, powtórzone przez Stachewicza, nawet w oczach przeciwnika realizmu, jakim był Jellenta, nie miało już nic wspólnego z „prawdziwą religią”.

Opinie wygłaszane na temat malarstwa religijnego stanowiły więc pochodną kluczowej, organizującej dyskurs krytyczno-artystyczny w Polsce w II połowie XIX wieku opozycji: idealne – realne. Malarstwo Malczewskiego wymykało się tym utartym schematom myślowym. Obrazy, które tworzył, nie miały nic wspólnego z konwencjami malarstwa Nazareńczyków i ich epigonów, więc nie mogły być uważane za idealistyczne. Jego postaci były ujęte z realistycznym zacięciem, podziwianym przez zwolenników realizmu, czego przykładem są opinie wspomnianego już Witkiewicza w 1903 roku:

Podczas gdy Malczewski poeta snuje głęboką myśl treściową swojego poematu, Malczewski malarz z niezrównanym mistrzostwem buduje płaszczyzny ludzkiego ciała, przenoszone bezpośrednio z natury do obrazu, z całą świeżością studium, robionego wyłącznie z tendencją ścisłego przestudiowania i dokładnego poznania zjawiska wzrokowego²⁸.

Jednak oczywiste było dla wszystkich, że obrazy artysty nie reprezentują realizmu, lecz symbolizm. Zgodnie z ówczesnymi definicjami, malarstwo symbolistyczne odsyła od tajemniczych i niewypowiadalnych głębi:

Zewnętrzna, widoma część symbolu, musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego [. . .] za tym obrazem konkretnym, muszą się otwierać bezkresne widnokreśli ukrytej, nieskończonej, wiekistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy²⁹.

Malczewski był takim właśnie „rasowym” symbolistą zarówno dla Witkiewicza (obrazy artysty to „ilustracje głębokiej, niekiedy za głęboko ukrytej myśli”³⁰), jak i dla Jana Boleza Antoniewicza, który wydanym w 1903 roku katalogiem wystawy monograficznej artysty na długie lata przesądził o odczytywaniu twórczości Malczewskiego jako symbolistycznej³¹. Symbolizm jednak także nie tłumaczył osobliwych wizerunków Chrystusa w twórczości Malczewskiego. Obrazy te nie odsyłały bowiem do niewypowiadalnych głębi, lecz do konkretnych ustępów Ewangelii i w tym kontekście nie wiadomo było, co począć z faktem, że Chrystus ma oblicze artysty. Starano się, jak już wspomniano, fakt ten ignorować albo uznawać je za przejaw „zmodernizowania” wizerunków Chrystusa³².

Ta ostatnia opinia pochodzi wprawdzie dopiero z 1925 roku, ale stanowisko Jellenty pokazuje, że już w czasie pojawienia się pierwszych obrazów Malczewskiego z omawianej grupy artykułowano potrzebę nowej, a więc innej niż idealistyczna lub realistyczna twórczości religijnej. Domagał się jej już Konstanty Górski po obejrzeniu wystawy malarstwa polskiego we Lwowie w 1894:

Dziwna rzecz, jaki zastój panuje w naszym religijnym malarstwie. [. . .] ani głębszego religijnego uczucia, które się musi wyrazić, ani potrzeby stworzenia nowego chrześcijańskiego malarstwa [. . .] ani walk, ani usiłowań, ani szamotania się. Nie masz nic – nawet dziwactw³³.

Wspomniany wyżej ks. Gerard Kowalski, wyrażając w 1911 roku nadzieję, że „konkursy religijne” organizowane przez krakowskie TPSP „zerwaną prawie zupełnie tradycję sztuki chrześcijańskiej wznowią i utrwala”, zaznaczał, że może stać się tak jedynie wtedy, gdy sztuka religijna przestanie się „rozglądać w minionych epokach za mniej lub więcej religijnym charakterem poszczególnych przejawów form artystycznych”

²⁶ Górski 1896: 11–13.

²⁷ Struve 1874: 19.

²⁸ Witkiewicz 1903: 107.

²⁹ Przesmycki 1967: 308.

³⁰ Witkiewicz 1903: 106.

³¹ Antoniewicz 1903: passim.

³² Piątkowski 1925: 5.

³³ Górski 1896: 9.

i „mechanicznie odtwarzać te formy w myśl raz błędnie wysnutej zasady”. Był przekonany, że we „współczesnych dziełach sztuki [religijnej] musi odbijać się zdrowy kierunek artystyczny dzisiejszej doby”. Przeciwwstawiał się malarstwu posługującemu się utartymi symbolami, które przyrównał do „napisów” „potrzebnych dla mniej rozwiniętych umysłów”. Oponował wobec wszystkiego, co „[. . .] przechodzi w przeczulony mdły sentyment, rodzący postacie bezduszne o piernikowej karnacji jakich tysiące wyrabiają tzw. zakłady artystyczne i liczni wolontariusze mieniący się „artystami religijnymi”. Zarazem podkreślał, że zaakceptować można jedynie przedstawienia Chrystusa jako Boga-człowieka, która to idea wyrażać się musi przez „nastój podniosły”, „pietyzm w przedstawianiu osób bożych”, „blask jaki opromienia Zbawiciela świata przez połączenie natury boskiej z naturą ludzką”³⁴.

Obrazy Malczewskiego z pewnością „odbijały kierunek artystyczny dzisiejszej doby”, ale czy byłby on uznany za „zdrowy”? Nie brakuje im „nastroju podniesłego” i „blasku” bijącego od osoby Zbawiciela (np. obrazy *Wieczerza w Emaus*), ale nie wiemy, czy cechy te uzyskały wersję, którą zaakceptowałby ks. Kowalski.

Biorąc pod uwagę to, że Kościół zabraniał ukazywania zwykłych ludzi pod postacią Chrystusa, należy przyjąć, że ks. Kowalski, gdyby tylko rozpoznał rysy Malczewskiego, nie mógłby jego obrazów potraktować inaczej jak „niezdrowe”, mimo że współczesne. Dołączyłby do tych współczesnych artystów, którzy uważali, że Malczewskiemu nie chodzi o Chrystusa, lecz o niego samego. Tyle, że konstatacja taka mogła obruszać, i taka pewnie byłaby reakcja ks. Kowalskiego, albo zostać uznana za wartość pozytywną, jak to zrobił Jellenta. Nie miał artystów za złe, że „pozuje nie tylko do obrazów świeckich, ale nawet religijnych”³⁵. Był bowiem przekonany, że właśnie przez oczy Malczewskiego przemawia jego „niezmącana światem dusza”, i że właśnie to ujawnianie własnej duszy jest sednem jego „wielkiej sztuki”. Jellenta nie wskazał jednak, jaki miałby być sens tego podszycia się artysty pod Chrystusa, zastąpienia jego osoby własną.

Wyjaśnienie tego sensu stało się celem wspomnianych badań Milewskiej. Przypomnijmy je zatem, zgłaszając następnie wątpliwości, które budzą. Przesłanie omawianej grupy obrazów miałyby wywodzić się z genezyjskiej filozofii

Juliusza Słowackiego. Poeta — pisze Milewska — „rozpoznał w sobie jedną z pierwszych emanacji absolutu, Syna Bożego, Ducha Globowego”³⁶. Miał wierzyć, że jest najwyższą formą ewolucji Ducha, i że tym samym zrównał się co do stopnia duchowego rozwoju z Chrystusem. Również Malczewski, zakochany w Słowackim, miał dojść do przekonania o „możliwości własnego uchrystusowania, samozbawienia”, do „uznania własnej, boskiej jaźni za źródło wiedzy o świecie ducha i materii”, rozpoznania w sobie „boskiego pierwiastka” skutkującego poczuciem „wyższości, wybrania”, bycia „transcendentnym” i przez to wyposażonym w „atrybut Boga”, które „na pewnym etapie rozwoju ducha” usprawiedliwia „deifikację” i stanie się „Bogu równym”. Wizerunki Chrystusa z obliczem Malczewskiego powstały na etapie „wtajemniczenia” i ukazują „przyszłe wcielenia ducha” Malczewskiego³⁷. Jak wiemy, wiele z nich nawiązuje do scen, w których Chrystus objawił swoją boskość. Zgodnie z tezą Milewskiej można by więc dodać, że artysta dawał w ten sposób wyraz przekonaniu, że boskość ta stanie się także jego udziałem. Jednym z argumentów wysuniętych przez autorkę są słowa, którymi Malczewski jako rektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zwrócił się do studentów na inauguracji roku szkolnego w roku 1912:

[. . .] niektórzy harmonię całej przyrody zrozumiałwszy, odwagą Boga obdarzeni, zdołają, poważą się: stworzyć harmonię całości z uczuć swych własnych, na kształt harmonii Wszechświata — i pocniecie stwarzać Arcydziała. Boście — Synami Bożymi³⁸.

Podjmując dyskusję z tezami Milewskiej, można zapytać, czy określenie wspomnianym mianem studentów nie było po prostu zgodne z jego użyciem przez Jezusa, który nauczał „Błogosławieni pokój czyniący: albowiem nazwani będą synami Bożymi”³⁹, „módlcie się za temi, którzy was przesładują i potwarzają, abyście byli synami Ojca Waszego, który jest w niebiesiach”⁴⁰, a do czego nawiązywał św. Paweł („Bo którzykolwiek Duchem Bożym rządzeniu są, ci są synami Bożymi”⁴¹). Można zastanowić się, czy Malczewski, kreując

³⁶ Milewska 2015a: 146.

³⁷ Milewska 2015a: 151, 160, 169, 171.

³⁸ Malczewski 1912: 233–236.

³⁹ Mt 5,9.

⁴⁰ Mt 5,45.

⁴¹ Rz 8,14. Wszystkie cytaty z Nowego Testamentu podaję na podstawie przekładu ks. dra Jakuba Wujka z 1593 roku, wydanego w Warszawie w 1893 roku

³⁴ Kowalski 1911: 24, 27–28.

³⁵ Jellenta 1912: 135.

obrazy „swojego przyszłego wcielenia”, mógł sugerować studentom, że oni już takiego wcielenia dostąpili? Ponadto, biorąc pod uwagę wysoką rangę, jaką twórczość Słowackiego miała dla polskich modernistów i dla Malczewskiego, można także wyrazić zdziwienie, dlaczego aż do niedawna nie zrozumiano sensu omawianych obrazów i dokonanej w nich „autopersonalizacji” artysty?

Wspomniane wyżej teksty sprzed II wojny światowej zapewne większość badaczy zaliczy do krytyki artystycznej. Z kolei rozprawy Milewskiej reprezentują dyskurs naukowy, legitymizując tę przynależność tym, że uzgadniają sens obrazów Malczewskiego z charakterem epoki: modernistycznym kultem ducha, duszy, ezoteryki. Traktując dzieło jako symptom epoki, wpisują się w model badań ikonologicznych⁴². Wyznaczenie tego celu skutkuje jednak tym, jak w wielu próbach ikonologicznego wyjaśniania, że przedmiotem rozważań nie stała się wizualna struktura obrazu⁴³. Konieczność podjęcia takich rozważań wynika stąd, że nawiązujący do Ewangelii obraz wprawdzie „nie wykonywuje” danego wydarzenia, ale „niewątpliwie wykonywuje jego widzialność”⁴⁴. W tym natomiast wypadku wystarczy wiedzieć, że kiedy Malczewski przedstawiał Chrystusa, to nadawał mu własne rysy, aby zapoznać się z sensem obrazów. Oznacza to, że w ogóle nie trzeba tych obrazów oglądać. Czy jednak rzeczywiście obrazy Malczewskiego są dla ich rozumienia zupełnie zbędne?

Zarówno w tekstach reprezentujących krytykę artystyczną, jak i w tekstach Milewskiej ów sposób wykonywania przez Malczewskiego widzialności scen opisanych w Ewangeliach nie stał się przedmiotem dociekań. O ile jednak w wypadku objaśnień podejmowanych przez współczesnych artyście można to niedopatrzenie wytłumaczyć silnym poczuciem odrębności obrazów Malczewskiego i zarazem równie silną potrzebą ich zrozumienia, o tyle trudno uznać wysiłki, w których dzieła te zostają w procesie interpretacyjnym *de facto* odsunięte na margines.

Bibliografia

Antoniewicz 1903 – Jan Bożo Antoniewicz, *Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego*, Lwów 1903

w Wydawnictwie „Wędrowca”.

⁴² Panofsky 1971: 13–14; Eberlein 2008: 175–197.

⁴³ Sedlmayer 1978: passim; Dittmann 1967: 143–237.

⁴⁴ Imdahl 1990: 103.

- Barycz 1997 – Henryk Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977
- Dittmann 1967 – Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967
- Eberlein 2008 – Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerlaender, Martin Warnke, wyd. VII, Berlin 2008
- Gawalewicz 1894 – Marian Gawalewicz, Piotr Stachiewicz, *Królowa Niebios. Legendy ludowe o Matce Boskiej*, Kraków 1894
- Górski 1896 – Konstanty Maria Górski, *Polska sztuka współczesna 1887–1894 na Wystawie krajowej we Lwowie*, Kraków 1896
- Haake 2016 – Michał Haake, *Estetyka Józefa Kremera a teoria malarstwa pejzażowego*, w: *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. Urszula Bęczkowska, Ryszard Kasperowicz, Jacek Maj, Kraków 2016
- Heydel 1933 – Adam Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933
- Imdahl 1990 – Max Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przełożył Tadeusz Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. 4
- Jacek Malczewski, 1855–1892 – Jacek Malczewski, 1855–1892*, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-wrzesień 1939, Kraków 1939
- Janoszanka 1930 – Michalina Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1930
- Jellenta 1897 – Cezary Jellenta, *Galeryja ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897
- Jellenta 1911 – Cezary Jellenta, *Jacek Malczewski*, „Literatura i Sztuka”. Dodatek do „Dziennika Poznańskiego” 1911, 2
- Jellenta 1912 – Cezary Jellenta, *Jacek Malczewski*, w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków-Warszawa 1912
- Katalog Wystawy Jubileuszowej – Katalog Wystawy Jubileuszowej prac Jacka Malczewskiego*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 6 VI–30 VII 1925, Warszawa 1925
- Kowalski 1911 – Ks. Gerard Kowalski, *Z powodu konkursów religijnych Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, 2–3
- Kudelska 2008 – Dorota Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008
- Malczewski 1912 – Jacek Malczewski, *O powołaniu artystów i zadaniach sztuki. Mowa rektorska wygłoszona 15 X 1912 roku na inaugurację roku akademickiego*, „Krytyka” 1912, t. 36, z. 11: 233–236
- Milewska 2015a – Wacława Milewska, *Autorskie „Ja” Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego*, „Studia Muzealne” 2015, z. 21: 146–185
- Milewska 2015b, *Autosakralizacja w sztuce Jacka Malczewskiego – ortodoksja, świętokradztwo czy akt genezyjskiej „wiary widzącej” Juliusza Słowackiego?*,

- w: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków / Fin de Siècle Rediscovered: A Mosaic of the Turn of the Century*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak, Marcin Romeyko-Hurko, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015: 163–169
- Panofsky 1971 – Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1971
- Piątkowski 1925 – Henryk Piątkowski, *Jacek Malczewski*, w: *Katalog Wystawy Jubileuszowej prac Jacka Malczewskiego*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 6 VI–30 VII 1925, Warszawa 1925
- Pieńkowski 1909 – Stanisław Pieńkowski, „Grosz czynszowy” *Jacka Malczewskiego*, „Krytyka” 1909, t. 2
- Piniński 1924 – Leon Piniński, *Jacek Malczewski (W siedemdziesięciolecie artysty)*, „Przegląd Współczesny” 1924, 31: 173–174
- Piniński 1925 – Leon Piniński, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne” 1925, 5
- Poprzęcka 1991 – Maria Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991
- Przesmycki 1967 – Zenon Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* (1891), w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, opracowała Ewa Korzeniewska, t. I, Kraków 1967
- Puciata-Pawłowska – Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Henryk Siemiradzki*, w: *Henryk Siemiradzki 1843–1902*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1939
- Sedlmayer 1978 – Hans Sedlmayer, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, „Maeander” 1978
- Struve 1874 – Henryk Struve, *Studium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego „Jawnogrzeźnica”*, „Kłosy” 1874, 445
- Struve 1876 – Henryk Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1876, 566
- Waškowski 1925 – Antoni Waškowski, *Jacek Malczewski (W pięćdziesięciolecie pracy)*, „Dziś i Jutro” 1925, 2: 47–51
- Witkiewicz 1891 – Stanisław Witkiewicz, *Obraz Munkaczego*, w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków-Warszawa 1891
- Witkiewicz 1903 – Stanisław Witkiewicz, *Jacek Malczewski*, „Krytyka” 1903, t. 1

Summary

Art criticism of paintings with the figure of Christ by Jacek Malczewski and its recent scientific repercussions

The subject of this article is the reaction of art critics to paintings by Jacek Malczewski featuring the figure of Christ, on whose face the artist's own physiognomy appears (1908–1912). None of the texts written before the Second World War provided a convincing interpretation of this idea. The chief reason for this was considered to be the state of theoretical reflection on religious art at the time. Expectations that artists should follow ancient, medieval and Renaissance models were combined with opinions that did not believe in the ability of the visual arts to depict supernatural

phenomena in any meaningful manner, and with hopes for the modernisation of religious art. Malczewski's paintings did not provide an answer to any of these expectations. They were neither idealistic nor realistic paintings. Proponents of modern religious art suspected that the subjects of Malczewski's paintings were not religious at all. At the end of the text, following an analysis of recent interpretations of Malczewski's paintings with the figure of Christ, the conclusion is offered that such a cognitive aporia persists today.