

Wacława Milewska
Muzeum Narodowe w Krakowie

Autosakralizacja w sztuce Jacka Malczewskiego – ortodoksja, świętokradztwo czy akt genezyjskiej „wiary widzącej” Juliusza Słowackiego?

Niezliczone autoportrety Jacka Malczewskiego od dziesięcioleci intrygują badaczy, pobudzając do dociekań nad sensem egzageracji przez artystę własnej postaci¹. Wśród nich jest grupa dzieł szczególnie kłopotliwych, a nawet budzących konsternację swą ideowo-symboliczną ekstrawagancją. To obrazy z lat 1908–1919, w których artystyczne „Ja” malarza przybrało postać Chrystusa, świętych Kościoła katolickiego, starotestamentowych proroków i bohaterów biblijnych przypowieści: tryptyk *Grosz czynszowy* (1908), dwie wersje *Chrystusa w Emaus* (1909), *Chrystus przed Piłatem* (1910), *Niewierny Tomasz* (1911), *Kuszenie Chrystusa*, (1910), kilka wersji przedstawień

Chrystusa i Samarytanki (1909–1912), *Chrystus i jawnogrzesznica* (1910), dwie wersje *Salome z głową św. Jana Chrzciciela* (1908, 1916), *Św. Franciszek* (1908), *Tobiasz i Parki* (1912), tryptyk *Przepowiednia Ezechiela* (1918) i *Proroctwo Ezechiela* (1919). Wyjątkowość tych dzieł polega nie tylko na wykorzystaniu wątków biblijnych i hagiograficznych do kreowania przez artystę własnej mitologii, ale na nadaniu im nowego, niedoktrynalnego sensu symbolicznego. Nadto przedstawienia te, jak większość obrazów Malczewskiego, są ujęte w nie do końca poważnej konwencji. Ich umowny charakter malarz podkreślał elementami ironii, ulubionego środka artystycznego, przejętego od romantyków². Czasem był to błazeński grymas, zagadkowy gest, zbędna w danych okolicznościach czynność lub dziwaczny element stroju, które trywializując przekaz, obnażały jego deklaracyjny charakter. Krytycy sztuki i badacze chętnie pomijali w ocenach tę grupę obrazów albo formułowali sądy unikające konfrontacji poczynań artysty z katolicką ortodoksją czy kulturowymi zakazami i nakazami, dotyczącymi spraw wiary. Ci, którzy podjęli wyzwanie, widzieli w nich uzewnętrzenie moralnych rozterek artysty³, znak „maniackiego przekonania o konieczności wytężania »fantazji«”⁴, wyraz głębo-

¹ Mam tu na myśli także wizerunki artysty pojawiające się w kompozycjach o rozbudowanej treści. Na temat autoportretów pisali m.in. Z. Przemyski, *Salon Krywulta*, „Chimera”, t. 1, z. 1, [w:] *Teksty o malarzach 1890–1918. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wyd., ułożył i przedmową opatrzył W. Juszcak, Wrocław 1976, s. 267; M. Wawrzeński, *Myśli o Jacku Malczewskim*, „Sfinks. Czasopismo Literacko-Artystyczne i Naukowe” 1911, z. 1, s. 16; W. Prokesch, *Obrazy Jacka Malczewskiego*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 191, [w:] *Teksty o malarzach 1890–1918...*, s. 269; C. Jellenta, *Jacek Malczewski*, [w:] idem, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 134–135; S. Witkiewicz, *Jacek Malczewski (Fragment)*, „Krytyka” 1903, z. 2, [w:] *Teksty o malarzach 1890–1918...*, s. 266; Leon Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia*, [w:] *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, t. 11, oprac. M. Twarowska, Wrocław 1960, s. 215; M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 195–197; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 217 i in.; A. Jakimowicz, *Autoportrety Jacka Malczewskiego*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 187–196.; idem, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Kraków 1970, s. 15–16, 153–154; idem, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1974, s. 11; W. Juszcak, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. Notatki z wystawy poznańskiej*, [w:] idem, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 450–453; K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 126–141; T. Grzybkowska, *Autoportret a „maska” Jacka Malczewskiego*, [w:] *Portret. Funkcja. Forma. Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 1986*, Warszawa 1990, s. 307–322; A. Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret. Funkcja. Forma. Symbol...*, s. 275–306; eadem, *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890–1926*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2 września–14 października 1990, Poznań 1990, s. 27–28; D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 724–756.

² To szczególny rodzaj ironii, pojmowanej jako kategoria ontologiczna i postawa estetyczno-epistemologiczna. Autorem teorii ironii romantycznej był Friedrich Schlegel. Źródłem ironicznej konwencji sztuki Malczewskiego mógł być Słowacki. Na ironię, choć niepojmowaną w kategoriach filozoficznych, zwracał już uwagę Wawrzeński w 1912 r. Na temat historii ironii w filozofii i literaturze, jej metod, celów i rodzajów zob.: G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Polska Akademia Umiejętności. Rozprawy Wydziału Filologicznego, t. 63, z. 4, Kraków 1933, s. 1–35; W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992; A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 195–225 i in. Problem ironii w twórczości Słowackiego omówił najszerszej J. Ławski w książce *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

³ S. Pieńkowski, *Grosz czynszowy*, „Krytyka” 1909, t. 2, s. 67–68.

⁴ A. Jakimowicz, *Autoportrety Jacka Malczewskiego...*, s. 96.

kiej religijności⁵, związek z „wyobrażeniami Sztuki i demiurgicznej roli artysty-twórcy”⁶, przejaw wpływu twórczości francuskich symbolistów, szczególnie Paula Gauguina i ezoterycznych teorii Édouarda Schurého zawartych w *Wielkich Wtajemniczonych*⁷,

⁵ W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989, s. 25–27.

⁶ T. Grzybkowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996, s. 31.

⁷ A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890–1926...*, s. 95. Badaczka przywołała przykład *Żółtego Chrystusa*, któremu Gauguin nadał własną twarz. Gauguin, jak i inni członkowie Szkoły z Pont-Avant, pozostawał w kręgu wpływów mistycznych teorii Édouarda Schurého (1841–1929), teozofa, archeologa, badacza mitów wielkich, starożytnych kultur Wschodu i Zachodu, oraz Sára Péledana (1859–1918), wskrzesiciela i propagatora ezoteryzmu, krytyka i teoretyka sztuki, współzałożyciela grupy artystycznej Rose + Croix działającej w latach 1892–1896. W twórczości malarza i jego kręgu zwrot ku misticzności zaznaczył się wyraźnie w latach 90. XIX wieku. Gauguin deifikował się zresztą w swych dziełach niejednokrotnie, by przypomnieć jeszcze tylko *Autoportret z aureolą* z 1889 r. Ponieważ badaczka nie rozwinęła swej myśli i nie napisała, jakie idee z *Wielkich Wtajemniczonych* mogły zainspirować Malczewskiego, warto streścić przesłanie tego dzieła. Schuré podjął myśl Straussa zawartą w jego głośnym, dwutomowym dziele *Życie Jezusa* z 1835 r. o istnieniu „odwiecznych prawd”, których nośnikiem są mity. To one, stanowiąc naturalną potrzebę wiary człowieka w istnienie wyższego, doskonalszego porządku, tworzą religie. Schuré nakreślił więc „historię religii odwiecznej”, opisując idee odpowiadające prawdom ezoterycznym i ich krystalizację w mitach tworzących wielkie systemy religijno-filozoficzne. Uważał, że poznanie tych „prawd ośrodkowych” może nastąpić jedynie przez połączenie wiedzy z „wtajemniczeniem wewnętrznym”. Stosując metodę „ezoteryzmu porównawczego”, doszedł do wniosku, że założenia wszystkich wielkich religii są zasadniczo tożsame, że doktryna ezoteryczna jest „odwieczna, ciągła i jedna”. Nazwał ją „monizmem intelektualnym, spirytualizmem rozwojowym i transcendentalem”. Główne jej podstawy sformułował następująco: „Duch jest jedyną rzeczywistością. Materia jest jedynie jego wyrazem niższym, zmiennym, przemijającym, jego dynamizmem w przestrzeni i czasie. Mikrokosmos-człowiek jest z istoty swojej obrazem i zwierciadłem makrokosmosu-wszechświata, który sam przez się jest [...] narzędziem Boga niewypowiedzianego [...]. Gnoza (poznanie prawd religijnych), czyli mistyka racjonalna wszystkich epok, jest sztuką znalezienia Boga w sobie samym przez rozwijanie tajemnych głębi ukrytych władz świadomości. Dusza ludzka, jaźń, jest nieśmiertelna. Rozwój jej odbywa się na płaszczyźnie zstępującej i wznoszącej się, poprzez istnienie duchowe i cielesne. Ponowne wcielanie się jest prawem rozwoju. [Dusza], osiągnąwszy doskonałość, przestaje się wcielać i powraca do Boga [...]”. Religie tworzą „wielcy wtajemniczeni”, wcielenia ducha mającego wgląd w tajemnice Boga. Schuré uważał, że Chrystus był ostatnim „wielkim wtajemniczonym”, spadkobiercą „słowa [...] wszystkich dawnych synów Bożych” – Ozyrysa, Krizny, Hermesa, Orfeusza, Mojżesza i Pitagorasa. Zapowiadane przez niego Królestwo Boże na ziemi pojmował jako nową świątynię odrodzonej ludzkości, „ureczywistnienie prawa moralnego i społecznego w całym przepychu, w całym blasku Piękna, Dobra i Prawdy”. Odrodzenie to miałoby nastąpić przez naśladowanie Chrystusa. „Świątynią moralną – pisał – jest odrodzenie duszy człowieczej, przeistoczenie osobników na modłę ideału ludzkiego, podanego ludzkości jako szczytny wzór w osobie Jezusa”. Schuré postulował rozszerzenie dogmatu chrześcijańskiego w znaczeniu tradycji i nauki ezoterycznej, utworzenie w oparciu o dzieło Chrystusa religii powszechnej, jednoczącej wszystkie religie Wschodu i Zachodu. E. Schuré, *Wielcy Wtajemniczeni*, cz. 1, Warszawa 1995, s. 9, 12–14, 273.

czy wreszcie objaw „podstawowego punktu odniesienia dla sztuki”, jakim był dla Malczewskiego „chrześcijański, biblijny horyzont wartości, choć specyficznie pojmowany”⁸. Dezorientację co do intencji malarza wprowadzała ostentacja religijności, za jaką uważano jego przynależność do Franciszkańskiego Zakonu Świeckich i którą uznawano za wyraz dogmatycznej prawomyślności. Czym więc są te niby-religijne obrazy? Do czego właściwie Malczewski użył chrześcijańskiej ikonografii?

Przesunięcie tematów religijnych w obszar malarstwa świeckiego, połączone z pozbawieniem ich właściwego im sensu i przypisanej funkcji kultowej, czasem nawet z banalizacją treści, było krokiem niezwykle śmiałym, nawet na początku XX wieku. Z punktu widzenia Kościoła takie praktyki w odniesieniu do wizerunków osób świętych były niedopuszczalne. W zakresie sztuki religijnej nadal obowiązywały postanowienia soboru trydenckiego z połowy XVI wieku, utrwalone jeszcze kilkukilkową tradycją. Mówiły one, że obrazom Chrystusa, Matki Bożej i świętych są należne cześć i szacunek z uwagi na prawzory, które przedstawiają, a dzieła ukazujące historie tajemnic Zbawienia, mające służyć medytacji, pogłębianiu religijności i kształtowaniu życia wiernych, muszą być przedstawiane zgodnie z doktryną wiary. Kościelna tradycja zabraniała też ukazywania osób żyjących pod postacią Jezusa, bo choć obraz odnosił się do jego wcielenia, był zarazem zapisem tego, co niestworzone, obrazem samego Boga. A żadna ludzka istota nie mogła służyć wyobrażeniu boskiej doskonałości. Wizerunki Chrystusa musiały być więc odrealnione, przebóstwione. Postawę człowieka wierzącego wobec Boga zawsze cechowało też odczucie, które Rudolf Otto określił jako *mysterium tremendum et fascinans* – tajemnicę, która budzi lęk i fascynuje⁹. Te odczucia wyznaczały należy dystans i pokorę, których naruszenie stanowiło tabu. Wprawdzie sztuka zachodnioeuropejska, a także polska znały odstępstwa od tych zasad¹⁰, ale dla wiernych Kościoła katolickiego pozostawały one niepodważalne. W myśl Katechizmu Piusa V, ówczesnej oficjalnej wykładni doktryny wiary i moralności chrześcijańskiej, można było zarzucić Malczewskiemu popełnienie grzechów świętokradztwa i bluźnierstwa, które polegałyby na niegodnym potraktowaniu Boga, Chrystusa i osób świętych, użyciu ich wizerunków do spraw błahych, a nawet czczych, braku „wrażliwości na to, co święte”. Do tego docho-

⁸ D. Kudelska, op. cit., s. 429.

⁹ R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 46.

¹⁰ Wojciech Korneli Stattler w obrazie *Chrzest Chrystusa w Jordanie* z 1836 r., z ołtarza kaplicy bpa Zadzika w katedrze krakowskiej, przedstawił Adama Mickiewicza jako św. Jana Chrzcziciela.

dziłby jeszcze jeden z grzechów głównych, grzech pychy, tu polegający na „zamianie miejsc” z Jezusem i osobami świętymi¹¹.

Nie ulega wątpliwości, że Malczewski, wcielając się w postać Zbawiciela – hipostazy Boga – zdecydowanie przekroczył konwencję ucłowieczania Chrystusa, ukształtowaną w sztuce XIX wieku pod wpływem dwóch głośnych książek: Davida Friedricha Straussa *Życie Jezusa* z 1835 roku¹² i Ernesta Renana *Żywot Jezusa* z 1863 roku. Ta zamierzona, by nie powiedzieć – demonstracyjna niezgodność z doktryną wiary i kościelną tradycją rodzi pytania nie tylko o sens tych obrazów, ale także o filozoficzno-religijne poglądy artysty. W skrajnie podmiotowej twórczości Malczewskiego dzieła te, niezależnie od wyznaczonego przez ironię dystansu, muszą być traktowane jako, swego rodzaju, *auto-da-fé*.

Spróbujmy najpierw zarysować światopogląd epoki, w której malowanie i wystawianie takich obrazów jak *Chrystus w Emaus* było możliwe, a artysta nie tylko nie został wyklęty przez Kościół, ale jego „autoreligijne” obrazy Polska Akademia Umiejętności dwukrotnie uhonorowała nagrodą Probusa Barczewskiego.

Ostatnie dekady XIX wieku i pierwsze lata nowego milenium były w całej Europie epoką silnego kryzysu wiary i zaufania do Kościoła urzędowego. W łonie tej instytucji zrodził się potężny ruch reformatorski, którego głównym protagonistą był ks. Alfred Loisy (1857–1940). Ruch, nazwany modernizmem, stawiał sobie za cel przystosowanie teologii katolickiej do intelektualnych, moralnych i społecznych uwarunkowań nowych czasów. W jego powstaniu zasadniczą rolę odegrał rozwój nauk przyrodniczych i dyscyplin historycznych, groźnych, zdaniem Watykanu, dla podstawowych dogmatów wiary. Te pierwsze stawały pod znakiem zapytania akt stworzenia świata opisany w Księdze Rodzaju, drugie domagały się nowej interpretacji Biblii i badań nad historyczną postacią Jezusa. Moderniści kwestionowali też zasadność i sens istnienia Kościoła urzędowego, uznając jego ustanowienie przez Jezusa za „zmyślenie mitologiczne”¹³. Uważali Kościół za instytucję zbiurokratyzowaną, autorytarną, niezdolną do krytycznej refleksji nad przemianami kulturowymi, skupioną od wieków niemal wyłącznie

na budowaniu swej ziemskiej potęgi. Modernizm objął swym zasięgiem całą Europę. Uległy mu nie tylko miliony wiernych, głównie z warstw inteligentnych¹⁴, ale, co było największym zmartwieniem Watykanu, ogromna rzesza kleru. Papież Pius X bezwzględnie zwalczał ruch modernistyczny¹⁵. W 1907 roku wydał encyklikę *Pascendi dominici gregis*, w której uznał tezy reformatorskie za „sumę wszystkich herezji”, nakazując wiernym pod groźbą anatemy wyrzeczenie się „niezbożnych nowości” i „przewrotności”¹⁶. Za encykliką poszły zalecenia wykonawcze, które „nie oszczędziły jednostek świątłych i niewinnych”¹⁷, i integrystyczna kontrofensywa prowadzona przez jezuitów.

Duchowość przełomu wieków charakteryzował więc kryzys wiary, który objawił się zarówno ateizmem, agnostycyzmem i dekadentyzmem, jak i silną potrzebą transcendencji, poszukiwania nowych perspektyw soteriologicznych, nowych możliwości przeżycia religijnego i doświadczenia boskości. Jedną z nich było dążenie do odrodzenia chrześcijaństwa – napełnienia go nowymi treściami, wprowadzenia w inne związki, złagodzenia i przepojenia radością życia, ale także pogłębienia i umiastyczenia. Reformatorzy religijni i ludzie poszukujący *sacrum* poza Kościołem urzędowym sięgali do wczesnochrześcijańskiego dogmatu bogocłowieczeństwa, reinterpretując go w perspektywie antropologicznej, do filozofii religii romantyków, do naukowej, historycznej interpretacji Ewangelii zainicjowanej przez Straussa, kwestionującej boskość Chrystusa, do świętofranciszkanizmu, do teologii apofatycznej, do gnozy i filozofii Dalekiego Wschodu, a także do współczesnych systemów idealistycznych, np. intuicjonizmu Bergsona. Chodziło o to, by wiara, dzięki zaszczeponemu w duszy człowieka boskiemu pierwiastkowi, stała się osobistym przeżywaniem najgłębszych tajemnic istnienia, by skupiała się na treści, a nie na pustej obrzędowości narzucanej przez Kościół. Moderniści apelowali o powrót do nauki Jezusa, bez względu na to, czy był on Bogiem, czy „tylko” natchnionym prorokiem. Analogiczny ruch zrodził się w Rosji, gdzie ogromną rzeszę zwolenników zyskała teozoficzna idea

¹⁴ [Lux], *Istota i cele „Modernizmu”*, „Krytyka” 1911, styczeń, s. 19.

¹⁵ Papież powołał specjalną komisję kardynalską, która od 1904 r. badała tzw. nowinki teologiczne. Wyniki swego rozpoznania zawarła w wydanym latem 1907 r. dekrete *Lamentabili*, stanowiącym zbiór nieprawomyślnych tez modernistów. Stał się on podstawą do wydania instrukcji dla episkopatów, nakazującej zwalczanie wyszczególnionych herezji i ekskomunikowanie ich zwolenników. J. Kracik, *Antymodernistyczna kampania*, „Znak” 2002, nr 7, s. 35.

¹⁶ Sformułowania pochodzą z encykliki. Jej tekst zob. http://www.non-possumus.pl/encykliki/Pius_X/pascendi_dominici_gregis/wstep.php, dostęp: 11.11.2013.

¹⁷ J. Kracik, op. cit., s. 36. Książd Loisy został ekskomunikowany 7 marca 1908 r. H. Witczyk, *Krytyczny rozum przed wiarą*, „Znak” 2002, nr 7, s. 83.

¹¹ Pragnę w tym miejscu podziękować za konsultację kwestii doktrynalnych mojemu muzealnemu Koledze Bogusławowi Ruśnicy, byłemu księdzu i historykowi sztuki.

¹² D. F. Strauss, *Nouvelle Vie de Jésus*, przekład franc. Nefftzer i Dolfus et Lacroix, Paris [b.r.w.], [1835], za: E. Sesboüé, *Jezus Chrystus na obraz ludzi. Krótki przegląd przedstawień Jezusa na przestrzeni historii*, na podstawie wyd. 2 przejrzanego i rozszerzonego, przeł. P. Rak, Kraków 2006, s. 82–85.

¹³ L. Kołakowski, *Uwaga o modernizmie*, „Znak” 2002, nr 7, s. 15.

bogocłowieczeństwa Władimira Sołowiowa i jego utopijna teurgia zakładająca możliwość przeobstwienia każdego człowieka, pojednanie wszystkich religii i stworzenie Królestwa Boga na ziemi¹⁸. W protestantyzmie rozwinął się ruch liberalny, zrodzony na gruncie teorii religii Friedricha Schleiermachera¹⁹ i badań Straussa²⁰, którego czołowym przedstawicielem był teolog ewangelicki Adolf von Harnack. Duchowość przełomu wieków określały więc dążenia mistyczne, które stały się ważną przesłanką postawy epistemologicznej twórców i pisarzy. Nie przypadkiem więc czas ten był w Polsce okresem intensywnych badań nad mistyką Juliusza Słowackiego. Sprzyjał im też klimat antypozytywistycznej reakcji światopoglądowej i estetycznej. „Roztajemniczany” system filozoficzny poety, który okazał się apostatyczny wobec nauki Kościoła, zyskał oszałamiającą popularność. Słowacki stał się duchowym patronem Młodej Polski, więcej – patronem pokolenia. Walka o sprowadzenie i pochowanie jego prochów w podziemiach katedry wawelskiej w 1909 roku była w istocie walką ideologiczną, walką katolickiej ortodoksji z odmiennym pojmowaniem Boga.

Trudno sądzić, aby Malczewski, szczerzy wielbiciel wieszca, którego dzieła inspirowały go od zarania twórczości, nie zgłębił jego filozofii, zwanej od dzieła *Genesis z Ducha* filozofią genezyjską. To spójny, choć synkretyczny system oparty na gnozie, chrześcijańskim mistycyzmie, ezoterycznych religiach Dalekiego Wschodu i Egiptu, wykorzystujący też elementy nauk przyrodniczych. Jego centralną postacią jest Chrystus²¹. W autoportretach artysty, także tych, w których dokonał on sa-

¹⁸ Na ten temat zob.: G. Przebinda, *Od Czołajewa do Bierdajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832–1922)*, Kraków 1998, s. 273–304; M. Kosche, *Bogocłowieczeństwo w myśli prawosławnej*, „Teologia w Polsce” 2012, nr 6, s. 121–127.

¹⁹ Friedrich Schleiermacher stworzył, jak określał to Marek Siemek, „teologię romantyczną” albo „teologię romantyzmu”. Odrodzenie religii widział w odrzuceniu ortodoksji i całej zinstytucjonalizowanej religijności, skostniałej i wyobcowanej, postulując powrót do autentycznej religijności, opartej na indywidualnym i subiektywnym przeżyciu religijnym. Zob. M. Siemek, *Wykłady z klasycznej filozofii niemieckiej*, Warszawa 2004, s. 358–372.

²⁰ W *Das Leben Jesu* Strauss podjął też badania historyczno-socjologiczne, ukazując chrześcijaństwo w procesie historycznym, transformujące kulturę, politykę, moralność, życie jednostek i zbiorowości.

²¹ Na temat chrystologii Słowackiego zob.: J. G. Pawlikowski, *Mistyka Słowackiego*, Kraków 2008, s. 293–296; W. Pyczek, *Ikona wieczności. O chrystologicznym aspekcie dzieła mistyczno-genezyjskiego Juliusza Słowackiego*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001, s. 201–223; M. Kostuchowska, *Chrystologia Juliusza Słowackiego w Liście do Rembowskiemu*, [w:] *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśli-Korytowska, Kraków 2010, s. 127–159. Wobec ogromnej popularności mistyki Słowackiego w czasach Młodej Polski zastanawia pominięcie jego chrystologii w opracowaniu Wojciecha Gutowskiego *Młodopolskie chrystologie*, [w:] *Chrystus w literaturze polskiej...*, s. 307–320.

modefikacji, ujawniają się niemal wszystkie wątki filozoficzno-religijno-estetyczne tego systemu.

Problem autokreacji Malczewskiego w sferze *sacrum*, interpretowany w perspektywie mistyki Słowackiego, nie może być jednak rozpatrywany poza szerszym zagadnieniem, jakim jest znaczenie autoportretu w jego malarstwie²². Stanowi bowiem logiczne zwieńczenie przyjętej filozofii istnienia. Malczewski, jak wiemy, od połowy lat 90. XIX wieku zaczął ostentacyjnie uobecniać się w swych obrazach, coraz silniej eksponować swe artystyczne „Ja”. Malarz coraz bardziej stawał się podmiotem i przedmiotem własnej sztuki, jednocześnie źródłem wyobrażeń, ich treścią i przekazującym je medium. Ukazywał się w otoczeniu postaci realnych i imaginowanych, zaczerpniętych z mitologii greckiej lub słowiańskiej, a także z religii rzymskokatolickiej, z dzieł literackich, wchodząc w niemożliwe w potocznym doświadczeniu relacje z bytami idealnymi i tworamii swej fantazji. Czas stracił w jego obrazach swój fizyczny wymiar, objawiając sens subiektywny i metafizyczny. To samoświadomość malarza stała się zasadą temporalizującą jego istnienie, pozwalającą mu odkrywać swą obecność poza czasem, w innym wymiarze bytu. Artysta, wyzwoliwszy się z ziemskiego porządku czasu i przestrzeni, dotykał bezmiaru wieczności, odczuwając ciągłość istnienia własnej duszy i jedność uniwersum. Taka postawa dawała możliwość tworzenia sztuki zawierającej syntezę bytu, a więc zarówno tego doświadczanego zmysłami, percypowanego intelektualną świadomością, jak i nieuchwytnej dyskursywnie rzeczywistości duchowej – noumenalnej istoty natury, jak również całej sfery uczuć, przeżyć, instynktów poznawanych drogą autorefleksji, anamnetycznych wizji, urojeń czy marzeń sennych. Dzieła zawierające syntezę bytu mógł stworzyć jedynie artysta o bardzo szczególnym typie podmiotowości, podmiotowości mistycznej, absolutnej, całkowitej, wznoszący się ponad dialektykę form i ziemską logikę istnienia, odczuwający w sobie wszechświat w mikrokosmicznej skali, geniusz²³. Ku takiemu modelowi twórczego „Ja” i takiej sztuce, zawierającej pełny ogląd świata,

²² Szerzej omawiam problem autoportretu w twórczości Malczewskiego w artykule *Autorskie „Ja” Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego*, „Studia Muzealne” 2015, z. 21, Muzeum Narodowe w Poznaniu, s. 146–185.

²³ „Ja” genezyjskie Słowackiego – pisze Ławski – dokonało „totalnej, dynamicznej syntezy Ducha i rzeczywistości, stwórcy i stworzenia, istoty, noumenu i fenomenu. Wąska szczelina »zwykłej rzeczywistości«, jaka rozpościera się między fenomenalną powierzchnią zjawiskowej natury a podmiotem genezyjskim, ulega – w wyniku wysiłku przemiany świata i człowieka – coraz wyraźniejszemu ścieśnieniu”. J. Ławski, op. cit., s. 411.

powstającej w natchnieniu, stanowiącej projekcję wizji, stanów podświadomych i przechowujących pamięć prabytów, zwróciła się Młoda Polska. W dziedzinie malarstwa takim twórcą stał się Malczewski. Artysta idealnie niemal wcielił w swym malarstwie model „nowej sztuki” i manifestował nowy typ twórczego podmiotu. W malarstwie będącym ekspresją samoświadomości artysty, jego jaźni, twórca musiał być narratorem. Nikt w tej roli nie mógł go zastąpić. Najoczywistszym znakiem tożsamości, własnego „Ja”, był autoportret. To on komunikował widzowi, że wkracza w świat dostępny mu jedynie za pośrednictwem mistycznej świadomości artysty.

Wielość wcieleń Malczewskiego, „zwielokrotnianie się”, nieskończone pomnażanie siebie samego, przy zachowaniu niemal niezmiennego wyglądu twarzy, manifestowały nie chęć utrwalania własnej fizyczności, ale aktywną postawę poznawczą skierowaną ku własnemu „ja”, ku głębinom swej jaźni. Malczewski, jak wiemy to dzisiaj z jego wierszy i przemówienia rektorskiego z 1912 roku, a także niektórych symboli w jego obrazach, deklaruował wiarę w metempsychozę i ewolucyjną progresję ducha. Wiara ta nie byłaby możliwa bez uznania gnostycznej, trychotomicznej antropologii, która przyjmowała koncepcję człowieka jako istoty złożonej z ducha (*pneuma*), duszy (*psyche*) i ciała (*soma*). Duch to cząstka rozproszonej boskości. Uznanie tego faktu implikuje wiarę w emanatyczną, a nie kreacionistyczną koncepcję stworzenia świata. Malczewski, ukazując w swych dziełach różne byty duchowe i siebie w transracjonalnym doświadczeniu własnych inkarnacji, dowodził, że jest pneumatykiem, a więc człowiekiem, przez którego przemawia jego „najwyższy” człon, duch – cząstka akosmicznej pleromy, zaszczerpiona w duszy.

Wizerunki własne Malczewskiego, w ujęciu ogólnym, można traktować zatem jako manifestację metafizycznej filozofii artysty, wykładnik koncepcji sztuki będącej nieustannym procesem samopoznania, centralnego usytuowania własnej jaźni we wszechświecie, sylleptycznego określenia roli podmiotu, prezentację świadomości artysty poszerzonej o przeszłe wcielenia jego ducha.

Ta postawa filozoficzno-artystyczna Malczewskiego przypomina mistyczną twórczość Słowackiego z ciągłą pierwszoosobową narracją i transgresyjną artykulacją własnego „ja”. Taka formuła podmiotu, którą badacze określają jako *dédoublement de la personnalité, la multiplicité du Moi*²⁴, nie była wpraw-

dzie wyłączną cechą twórczości wieszczka, stanowiła konwencję typową dla literatury romantyzmu, ale wśród polskich romantyków wcielił ją najpełniej Słowacki. Genezyjskie „Ja” poety zwielokrotnione przez anamnezę przeżytych inkarnacji, przez ekstazyjne doświadczenia świata niepoznawalnego zmysłami i świadomością mówiło wieloma głosami, przyjmowało różne wcielenia. Podobny, metamorficzny charakter Słowacki nadawał bohaterom swych mistycznych utworów. Mistyczna antropologia autora *Króla Ducha* wynikała z przyjętej przez niego teorii spirytualnego ewolucjonizmu. Poeta, podobnie jak gnostycy, zakładał, że wszechświat powstał w wyniku rozproszenia boskiej duchowej substancji i zmierza ku ponownemu połączeniu z Bogiem. Wierzył, że odbudowa boskiej pełni jest procesem ciągłym, odbywa się przez ewolucyjną progresję materii nieożywionej i ożywionej, dzięki zawartemu w niej duchowemu pierwiastkowi. Wszystko przed pograżeniem się w Bogu musi ulec przebóstwieniu, osiągnąć boską doskonałość. Człowiek ewoluje duchowo dzięki wielokrotnym inkarnacjom. Tempo tego procesu zależy od zasług indywidualnych każdego człowieka. Droga samodoskonalenia wiedzie śladami Chrystusa. Każdy może nią przejść i każdy może osiągnąć Chrystusową doskonałość. To droga samotna, pełna cierpień, wyrzeczeń, czasem pokory, czasem buntu, ale jedyna prowadząca do zbawienia. W *Samuelu Zborowskim* Słowacki pisał, że sto tysięcy, milion Chrystusów ma liczyć zastęp, który doprowadzi ludzkość do Słonecznej Jerozolimy. W poglądach poety przebija wyraźnie lektura średniowiecznego dzieła niemieckiego teologa Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*. Ten duchowy poradnik ludzi wierzących przeżywał renesans popularności w kręgu polskiej emigracji związanej ze społecznym katolicyzmem księdza Félicité-Roberta de Lammenais’go. Koncepcja naśladowania Chrystusa miała jednak u Słowackiego inny sens. Poeta, uznając człowieka za istotę obdarzoną boskim pierwiastkiem, odrzucił zawartą w *De imitatione Christi* negatywną, średniowieczną antropologię filozoficzną. W rozwijanej w *Wykładzie nauki* i w innych pismach filozoficznych koncepcji ewolucji duszy ku boskości łączył zbawienie nie z łaską, a wyłącznie z osobistą zasługą człowieka. Inaczej też pojmował istotę i misję Chrystusa. Pogląd, że człowiek, doskonaląc się, może zbawić się sam, doprowadził go do idei Chrystusa pokrewnej przekonaniom głoszonym przez Lammenais’go, w zasadzie negującej sens jego zbawczej misji, *ergo* racji istnienia Kościoła

²⁴ To sformułowanie francuskiego powieściopisarza Paula Bourgeta przytoczyła Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule *Młodopolskie konstrukcje sobowótowe, [w:] eadem, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia*

i eseje o literaturze Młodej Polski, Kraków 1985, s. 93, nie podając jednak jego źródła.

urzędowego. Poeta zakładał, że duch Chrystusa wciela się nadal, a więc nie połączył się jeszcze z Bogiem, ewoluuje („Chrystus boską naturę kiedyś całkiem od podobieństwa z ludźmi i posągami uwolni”²⁵). Oznacza to, że Chrystus w czasach swej działalności na ziemi nie był istotą boską, ale najdoskonalszą, najbardziej wyewoluowaną spośród wszystkich ludzkich istnień („Dziś wszakże z pewnością powiedzieć możemy, czym i jaki jest człowiek na obraz i podobieństwo Boże stworzony, bośmy go wyraźnie widzieli”²⁶). Dlatego Słowacki uważał za prawdopodobne osiągnięcie przez człowieka ideału Chrystusa, stopniowe „uchrystusowanie” ludzkości, co m.in. tak wyraził w swej rozmowie ze Zbawicielem: „Bo przyrzekłeś – i obiecałeś nam, że w Tobie odrodzeni, do podobnej potęgi w ruszaniu morzem i ziemią dorostniemy”²⁷.

Słowacki w okresie mistycznym radykalnie zmienił styl bycia. Dawny dandys i bywalec salonów stał się mizantropem, przyjął wobec świata postawę pełną miłości i pokory stawiając sobie za wzór św. Franciszka z Asyżu²⁸. Pokora graniczyła jednak o włos z pychą wynikającą z poczucia powołania i wtajemniczenia²⁹. Słowacki uważał się za jednego z najstarszych duchów, wyłonionych z Boga, uczestnika aktu stworzenia Świata, rówieśnika ducha, który, nim stał się Jezusem, wcielał się w biblijnych proroków Eliasza i Mojżesza. Czuł też w sobie wszystkie przeszłe wcielenia swego ducha – zbuntowanego szatana, faraona Ramzesa, Orfeusza, Homera, Achillesa, Platona, Popiela, Mieczysława, Bolesława Śmiałego. Dla swych wcieleń przyjmował też idealne kreacje: Anhellego – męczennika ojczyzny czy Księcia Niezłomnego – męczennika wiary. Wielokrotnie przekraczał w swej twórczości próg „uchrystusowienia”. Uważał się za człowieka przemienionego w sensie mistycznym, stojącego „na ostatnim krańcu formy”³⁰, blisko Boga. Swe przeszłe

żywy dostrzegał w rzadkich chwilach olśnień i objawień. Dlatego nazywał swą filozofię „wiarą widzącą”, pojmując oczywiście „widzenie” nie jako doświadczenie wzrokowe, a duchowe, jako daną nielicznym zdolność wizyjnego oglądu rzeczywistości nadzmysłowej. To czyniło zeń profetę, „Tłumacza Słowa”.

Do awangardy prowadzącej ludzkość ku Nowemu Jeruzalem Słowacki zaliczał poetów i artystów, obdarzonych, jak pisał, „nadmiarem” ducha. To wszystko nie mogło ująć uwadze Malczewskiego. Jeśli przyjmiemy, że autoportrety malarza prezentują anamnetyczne wizerunki licznych dotychczasowych wcieleń jego duszy, to obrazy, w których dokonał samodeifikacji będą stanowić wyraz przekonania o osiągnięciu w tej spirytualnej ewolucji kresu wcieleń, a więc świętości, stanu, w którym jest się Synem Bożym, w którym ma się wgląd w tajemnice Boga, jest się prorokiem. W twórczości malarza z lat 1900–1908 można wskazać wiele dzieł, służących przygotowaniu się do tej finalnej roli. Z pewnością należą do nich obrazy, w których utożsamiał się z Księciem Niezłomnym i z Anhellim. Szczególnie ta ostatnia postać, zestawiana przez samego poetę z Chrystusem, jest ważna dla charakterystyki duchowości malarza, jego postawy moralnej i religijnej.

Choć nie ma tu miejsca na dociekanie symbolicznych znaczeń poszczególnych obrazów, trzeba podkreślić, że auto-deifikacja malarza ma w nich nie tylko osobisty wymiar. Akt sakralizacji dotyczy Malczewskiego przede wszystkim jako artysty i jako Polaka. Malczewski pojmował sztukę jako sferę *sacrum*, jako domenę Boga. Twórczość stanowiła dla niego misterium, praktykę religijną. Mistyczny pogląd na kapłaństwo artystów miał także Słowacki: „Każdą sztuką – pisał w liście do Wojciecha Stattlera – jest narzędziem otrzymanym z łaski Boga i danem duchowi dla finalnego celu, to jest dla spełnienia swej misji na ziemi”³¹. U obu siła tego przekonania objawiła się w wywyższeniu, w pojmowaniu siebie jako narzędzia Boga, a twórczości jako rewelacji boskich tajemnic. Słowacki wyrażał to w poematach, dramatach i pismach filozoficznych. Malczewski manifestował ten pogląd w obrazach, w których występował w ornatach jako kapłan, jako prorok Ezechiel, albo kiedy jako Chrystus sprawował liturgię chleba, dzieląc się pracą swego ducha i wypracowaną świętością jak pokarmem, jak Syn Boga, który wydał swe ciało i krew dla zbawienia ludzkości. Występując zaś w kontuszu czy okrywając ramiona szynalem, podkreślał, że jest Polakiem. Ten aspekt soterii to także zna-

²⁵ J. G. Pawlikowski, op. cit., s. 292.

²⁶ J. Słowacki, *List do Jana Nepomucena Rembowskiego*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 14, red. J. Kleiner, Wrocław 1954, s. 403. Jednak w innym miejscu pisał, że trudniej byłoby mu nie wierzyć w boskość Chrystusa, niż wierzyć. Stosunek poety do tej fundamentalnej kwestii nie był jasno określony.

²⁷ Ibidem, s. 404.

²⁸ W liście do Kornela Ujejskiego pisanego w Boże Narodzenie pisał: „[...] bo w Anhellim jest rozpacz niby Chrystusa”. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, oprac. E. Sawrymowicza, Wrocław 1963, s. 232.

²⁹ W gnostyckiej moralności pycha, egoizm, pogarda dla otoczenia, a nawet nihilizm czy libertynizm nie są grzechem, a cnotą. Ziemskie prawo ogranicza ducha, więc każde jego przekroczenie to wyrwanie się ducha wzwyż, ku boskiej wolności. Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994, s. 282–293. O megalomanii romantycznych mistyków zob. J. G. Pawlikowski, op. cit., s. 133.

³⁰ J. Słowacki, *Dialog troisty. Rozmowa I*, w. 632, [w:] idem, *Dzieła wszystkie...*, s. 250.

³¹ List do W. K. Stattlera z 15 stycznia 1844 r., [w:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 31.

mienny rys mistyki Słowackiego, który uważał, że każdy duch na swej drodze zbawienia musi przejść przez Polskę, stać się Polakiem³².

W 1908 roku powstała głośna, żywo komentowana w krakowskim środowisku artystyczno-intelektualnym książka Jana Gwalberta Pawlikowskiego *Mistyka Słowackiego*, w której autor omówił źródła filozofii genezyjskiej poety, w tym m.in. jego stosunek do kardynalnych prawd wiary chrześcijańskiej. Zawarta w tym dziele eksplikacja teozoficznych przekonań Słowackiego o ewolucji ducha ku świętości, o możliwym osiągnięciu przez człowieka zasług i mocy Chrystusa, staniu się jednym z Chrystusów potrzebnych do zbawienia świata, mogła ośmielić Malczewskiego do podjęcia tematyki sakralnej w autobiograficznej interpretacji. Wtedy właśnie, w 1908 roku, powstał pierwszy obraz z omawianego cyklu *Grosz czynszowy*. Musimy jednak pamiętać, że współcześni uważali filozofię Słowackiego za umysłową aberrację i wyraz obłąkańczej pychy. W czasach Malczewskiego, choć została ona doceniona i zrehabilitowana w sensie naukowym i artystycznym, to jednak środowiska klerikalne uznawały ją za herezję. Nie było łatwo przyznawać się otwarcie do przyjęcia jej założeń za własne przekonania, zwłaszcza w czasie antymodernistycznej reakcji Kościoła³³. Symbolizm sprzyjał skrywaniu tego rodzaju inspiracji. Czynił tak nie tylko Malczewski.

³² Pisałam o tym w artykule *Finalne cele ludzkości w filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego oraz ich odbicie w sztuce polskiej XX wieku*, [w:] *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, red. K. Kopania, Warszawa 2012, s. 110.

³³ O dwuznacznej postawie Malczewskiego świadczy jego odpowiedź na ankietę rozpisaną w 1905 r. przez jezuitów w „Przeglądzie Powszechnym” na temat współczesnych zadań katolicyzmu, zamieszczona w numerze 23 z 1906 r. Malarz w zasadzie pomija w niej kwestie doktrynalne, a zawarty w niej postulat ideowego pogłębienia sztuki religijnej nie musi być rozumiany jako zgodny z katolickim kerygmatem. Cytat z Ernesta Hello, ultrakatolickiego publicysty, którego należy zaliczyć nie do modernistów, a do integrystów, może sprawiać wrażenie katolickiej prawomyślności, ale dotycząc sztuki, nie mówi nic o faktycznych przekonaniach religijnych malarza. Inaczej zob. D. Kudelska, op. cit., s. 663–677.

Podsumowując te rozważania, wypada stwierdzić, że grupa obrazów o tematyce religijnej, w których Malczewski ukazał się pod postacią Chrystusa i świętych, stanowi wyraz koncepcji filozoficzno-religijnych, których nie sposób wytłumaczyć w aspekcie wiary katolickiej. Stanowią one, moim zdaniem, najbardziej jednoznaczny i dobitny w sztuce polskiej wyraz internalizacji gnostyckiej filozofii zbawienia, jaką była genezyjska filozofia Juliusza Słowackiego.

Auto-sacralisation in the art of Jacek Malczewski – orthodoxy, host desecration or Genesis act “faith seeing” of Juliusz Słowacki?

(summary)

The turn of the 19th and 20th centuries was an era of crisis of faith manifesting itself both in agnosticism and decadence on the one hand and in the need for transcendence, the search for new possibilities of religious experience and contact with the divine on the other hand. One manifestation of these attitudes was the strive for the revival of Christianity, for filling it with new content, making it deeper and more mystical. Reformers drew their ideas from the mystical philosophy of the Romantics, from the former reform movements, St Francis’s philosophy, apophatic theology, from gnosis and Eastern philosophy. Catholic modernism penetrated also into the realm of culture. It left its mark, inter alia, in the works of Jacek Malczewski, in a series of paintings in which the artist took up religious themes in an autobiographical version. The article, relating those works to Juliusz Słowacki’s philosophy of Genesis, constitutes an attempt to answer the question whether the demonstrated self-deification was only part of the painter’s artistic personal myth devoid of deeper meaning, or rather an expression of his theosophical beliefs, in which he coincided with the poet, and which were thus incompatible with orthodox Catholicism.

Tłumaczenie Lingua Lab, Anna Szoc