

MICHAŁ HAAKE
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

BIOGRAFIA I SZTUKA. O DWÓCH „SAMARYTANKACH” JACKA MALCZEWSKIEGO

Słowa kluczowe: Jacek Malczewski, Samarytanka, symbolizm

Keywords: Jacek Malczewski, Woman of Samaria, symbolism

Abstrakt: Artykuł jest poświęcony obrazom Jacka Malczewskiego, powstałym na kanwie ewangelii, na których artysta ukazał Chrystusa, nadając mu własne oblicze. Przedstawiono nową interpretację obrazów z tej grupy, biorąc za przykład dwie wersje tematu „Chrystus i Samarytanka”. Obrazy zostały przeanalizowane w kontekście deklarowanego wielokrotnie przez artystę przywiązania do nauki Kościoła katolickiego, w relacji do tradycji ikonograficznej oraz ze względu na planimetryczne cechy ich struktury wizualnej. W konkluzji dzieła uznane zostały za środek umożliwiający widzowi zarówno rozpoznanie autonomii sztuki wobec kontekstu biograficznego, jak i zwrot ku uniwersalnemu przesłaniu ewangelii.

Abstract: The article discusses Jacek Malczewski's paintings based on the Gospel, in which the artist depicts Christ giving him his own face. It presents a new interpretation of the paintings from this group, taking as an example two versions of the theme 'Christ and the Samaritan Woman'. The works were analysed in the context of the artist's often declared attachment to the teachings of the Catholic Church, in relation to the iconographic tradition and because of the planimetric features of their visual structure. In conclusion, the paintings were considered as a means for the viewer to both recognise the autonomy of art in relation to the biographical context, and to turn towards the universal message of the Gospel.

Ostatnie lata przyniosły ogromny przyrost wiedzy o życiu Jacka Malczewskiego. Przyczyniły się do tego przede wszystkim prace Doroty Kudelskiej, które odsłoniły nieznane badaczom fakty związane z rodziną artysty, pozwoliły poznać rozmaite okoliczności towarzyszące jego aktywności zawodowej w Krakowie, Lwowie i Wiedniu¹. Ustalenia te jednak tylko w skromnym wymiarze odnoszą się do obrazów inspirowanych ewangeliami, na których postać Chrystusa ma twarz artysty, znaną z jego licznych autoportretów i scen symbolicznych. Dostrzeżono tę osobliwość już przy pierwszej prezentacji tryptyku *Grosz czynszowy* z 1908 r., otwierającego omawianą grupę dzieł². Obrazy te przedstawiają sceny znane z ewangelii, od stuleci podejm-

¹ D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008; eadem, *Jacek Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012; eadem, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne”, 65, 2017, 4, s. 49–85.

² S. Pieńkowski, „Grosz czynszowy” Jacka Malczewskiego, „Krytyka”, 2, 1909, 1, s. 67–72.

wane w sztuce europejskiej: *Grosz czynszowy*, *Chrystus przed Pilatem*, *Kuszenie Chrystusa*, *Chrystus i jawno-grzesznica*, *Chrystus i Samarytanka*, *Niewierny Tomasz*, *Wieczerza w Emaus*. Nie są więc autoportretami, które zawierają aluzję do ikonografii Chrystusa, jak w przypadku słynnego dzieła Albrechta Dürera z 1500 r. Nasuwa się przypuszczenie, że wyrażają pragnienie naśladowania Chrystusa, skoro według artysty – jak twierdziła Michalina Janoszanka – postawa taka powinna być sednem życia, zgodnie ze wzorcem od dawna propagowanym w katolicyzmie³. Henryk Piątkowski pisał o tych obrazach: „Powstaje postać Chrystusa [...] tak bliska Malczewskiemu, że nawet zwykłe jego rysy posiada”⁴. Wyrażałyby zatem pragnienie artysty, żeby z pokorą „nieść swój krzyż”, trwać wiernie przy tym, co boskie, mężnie zmagać się z pokusami, kierować się miłosierdziem. Taka wykładnia nie pasuje jednak do obrazów *Chrystus i Samarytanka*, *Niewierny Tomasz* i *Wieczerza w Emaus*, ponieważ ukazują one sceny, w których Chrystus objawia swoją boskość.

Stosunek współczesnych do tych wizerunków był mocno zróżnicowany. Jedni widzieli w nich wyłącznie przedstawienia Chrystusa, tłumacząc, że Malczewski nadawał mu 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”⁵. Traktowano je również jako przykład, nierzadkiego w tej epoce, „zmodernizowania” wizerunków Jezusa⁶. Bodaj jednak najczęściej ów zabieg wydawał się niezrozumiały⁷. Wyrażano też pogląd, że musiało artyście chodzić nie o Chrystusa, lecz o samego siebie⁸. Po II wojnie światowej natomiast na plan pierwszy wysuwa się pogląd, że są one przede wszystkim wypowiedzią na temat sztuki i powołania artysty⁹.

SAMARYTANKA CZY MARIA BALOWA?

Do omawianego nurtu należą także cztery dzieła noszące ten sam tytuł *Chrystus i Samarytanka*, powstałe w kolejnych latach od 1909 do 1912 r. Wszystkie ukazują tytułowe postaci na tle bujnej przyrody (il. 1, 2). W trzeciej wersji (1911) pojawia się charakterystyczna balustrada, która przywołuje na pamięć obrazy ze scenami rozgrywającymi się w ogrodzie Malczewskiego na krakowskim Zwierzyńcu, co w połączeniu z faktem, że postać kobiety nosi rysy Marii Balowej – muzy, kochanki, wielkiej miłości malarza, pozwala domniemywać, że artysta reinterpretował własne życie przez odwołanie do ewangelicznej opowieści.

Przed II wojną światową komentatorzy twórczości Malczewskiego, o ile wspominali o jego pozamałżeńskim związku z Marią Balową, to jedynie zdawkowo i bez odniesienia do omawianej grupy dzieł. Badania powojenne – mimo rosnącej tendencji do traktowania twórczości malarza jako odzwierciedlenia kolei i różnych aspektów jego życia – nie zmieniły tego stanu rzeczy. Należy więc zadać pytanie, jakie konsekwencje dla interpretacji obrazów *Chrystus i Samarytanka* można wyciągnąć z wiedzy o życiu Malczewskiego, a następnie poddamy te tropy weryfikacji, analizując dwa pierwsze dzieła z serii.

Biblijna Samarytanka najpierw zdumiała się, że Żyd prosi ją o wodę, a potem zdziwiła, że oferuje jej lepszą „żywą wodę”, nie mając nawet czerpaka. Ponieważ myślała ciągle o ugaszeniu fizycznego pragnienia, rozmówca objaśnił jej: „Každy, który pije z tej wody, zasię będzie pragnął, lecz ktoby pił z wody, którą mu ja dam, nie będzie pragnął na wieki. Ale woda, którą mu ja dam, stanie się w nim źródłem wody, wyskakującej ku żywotowi wiecznemu” (J 4,13–14)¹⁰. Ewangeliczna historia opowiada o przemianie duchowej, której doświadczyła Samarytanka, kiedy w trakcie rozmowy z nieznanym przy studni dowiedziała się, że jest on nie tylko prorokiem, ale również oczekiwanym zarówno przez Żydów, jak i Samarytan „Mesjaszem, którego

³ M. Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1930, s. 60.

⁴ H. Piątkowski, *Jack Malczewski*, [w:] *Katalog Wystawy Jubileuszowej prac Jacka Malczewskiego*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 6 VI – 30 VII 1925, Warszawa 1925, s. 5.

⁵ L. Piniński, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne”, 1, 1924/1925, 5, s. 212–214. Zob. też: A. Waśkowski, *Jack Malczewski (W pięćdziesięciolecie pracy)*, „Dziś i Jutro”, 1, 1925, 2, s. 47–51; Janoszanka, *op. cit.*, s. 60–62, 192–195; A. Heydel, *Jack Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 206–207.

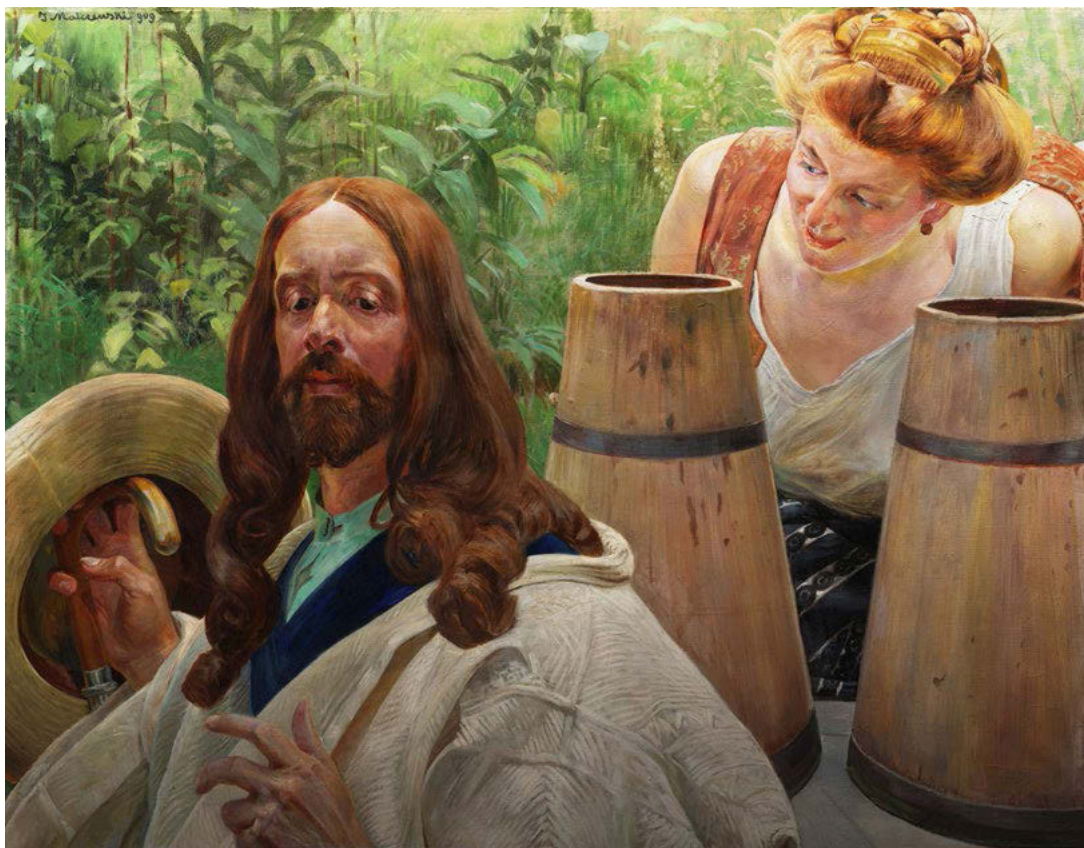
⁶ Piątkowski, *op. cit.*, s. 5.

⁷ Informacja o takich opiniach: Heydel, *op. cit.*, s. 206.

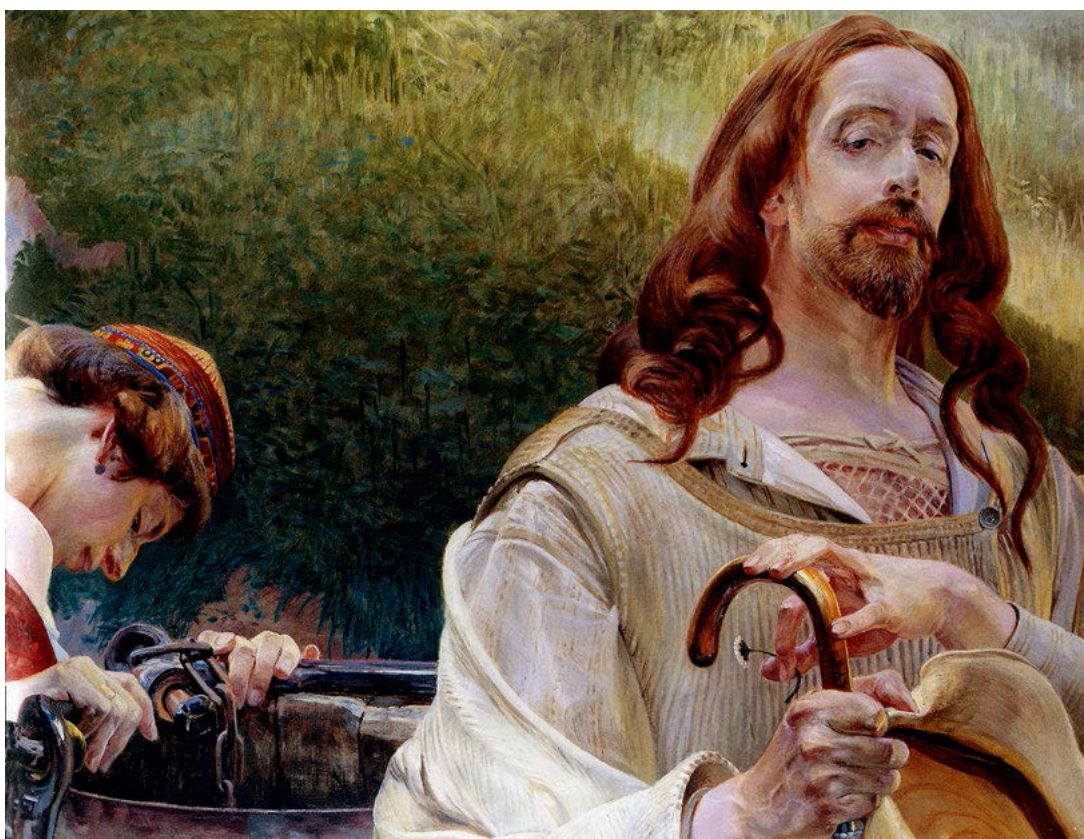
⁸ C. Jellenta, *Jack Malczewski*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego”, 3, 1911, 2, s. 20.

⁹ Poza wymienionymi już publikacjami Doroty Kudelskiej, wśród najważniejszych prac, które obrazy te traktują jako kryptoautoportrety Malczewskiego wymienić należy: A. Jakimowicz, *Jack Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970; K. Wyka, *Thanatos i Polska*, Warszawa 1971; T. Grzybowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jack Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2015.

¹⁰ Wszystkie cytaty z Nowego Testamentu podaję na podstawie przekładu ks. dr. Jakuba Wujka z 1593 r., wydanego w Wiedniu w 1890 r. nakładem Brytyjskiego i zagranicznego Towarzystwa Biblijnego.



1. Jacek Malczewski, *Chrystus i Samarytanka*, 1909, olej na płótnie, 73 × 92 cm, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w Warszawie



2. Jacek Malczewski, *Chrystus i Samarytanka*, 1909, olej na płótnie, 73 × 92 cm, własność prywatna

zowią Chrystusem”, który kiedy przyjdzie, „oznajmi nam wszystko” (J 4,25). Uradowana zaniosła tę wieść do miasta i „wiele Samarytanów uwierzyli weń” (J 4,39). Nadając biblijnym postaciom rysy własne i Marii Balowej, Malczewski przyrównał ich spotkanie do relacji łączącej go z ukochaną. Z przyrównania tego płynie sugestia, że tak jak Samarytanka dostrzegła, kim naprawdę jest Jezus, rozpoznając w nim Mesjasza, tak Maria Balowa dostrzegła wielkość duchową – geniusz Jacka Malczewskiego¹¹. Nasuwa się więc wniosek, że w tych czterech obrazach należy widzieć wyraz radości malarza z powodu podziwu żywionego dla niego przez Balową, autoafirmację Malczewskiego jako artysty i jako mężczyzny.

Domniemania te wydaje się potwierdzać kwiat stokrotki, który Chrystus trzyma w drugiej wersji tematu. W wierszu Juliusza Słowackiego *Stokrotki* podmiot lityczny rwie „listki” kwiatu niepewny uczucia swojej ukochanej. Symbolem niepewności była stokrotka także w popularnej w końcu XIX i na przełomie XIX i XX w. zabawie towarzyskiej „gra w kwiaty” (pierwsze wydanie 1878)¹². Jeszcze na początku XX w. uchodziła stokrotka za kwiat, który jest „gotów kochającym sercem tajemnicę odkrywać w ten sposób, kiedy się im listek po listeczku odrywa” i wypowiada słowa: „On(a) mnie kocha z całego serca, z dolegliwościami, nad wszystkie miary, nadzwyczaj tajemnie, tylko trochę, lub wcale nie”¹³. W poezji młodopolskiej stokrotka – kwiat o wielu białych płatkach – wykorzystywana była w kontekście jej dawnego funkcjonowania jako emblematu Matki Boskiej, łączonego także z tajemnicą Wcielenia Chrystusa, Odkupieniem, życiem wiecznym¹⁴. Była więc stokrotka u młodopolskich poetów symbolem życia budzącego się na wiosnę, szczęścia i miłości, światła i rajskiego ogrodu, konotowała dobro, czystość, niewinność. Nierzadko charakteryzowała walory kobiecej urody w kontekście idealnego piękna, które cechowało Najświętszą Marię Pannę. Niewielkie rozmiary kwiatu skłaniały do jego wykorzystywania jako florystycznego odpowiednika młodych, skromnych, nieśmiałych dziewcząt¹⁵. W *Rozmowie kwiatów* z 1905 r. stokrotka występuje jako „godło trwałego, niezmiennego uczucia”¹⁶.

Przytoczone znaczenia można rozwinąć zarówno w kontekście opowieści o Samarytance, przed którą otwiera się droga do zbawienia duszy, jak i w kontekście wiedzy o gorącym uczuciu Malczewskiego do Marii Balowej, uwznioślającym tę postać.

CHRYSTUS CZY MALCZEWSKI?

Odniesienie semantyki omawianych dzieł zarówno do ewangelii, jak i do biografii artysty wywołuje pytania o wzajemny stosunek obu kontekstów: czy są one możliwe do uzgodnienia, czy też wykluczają się wzajemnie, czy może chodzić o Chrystusa i zarazem o Malczewskiego, czy wyłącznie albo o jednego, albo drugiego? Rozważania te można odnieść do różnych aspektów obrazów.

Zwracano nieraz uwagę, że na wielu autoportretach artysty autoafirmacji służy przywdziewany przezeń strój. „Kostiumową inwencję malarza” tłumaczyć miało „zamiłowanie do przebierania się, grania, epatowania innością”, a także dążenie do „przezwyciężenia nieśmiałości i maskowania niedostatków wyglądu fizycznego”¹⁷. Strój w wizerunkach Malczewskiego „służył duchowej i zewnętrznej monumentalizacji artysty” – podsumowuje dyskusję Anna Sieradzka, uznając przy tym za apogeum „tych zabiegów heroizujących” kryptoautoportrety malarza identyfikującego się z Chrystusem. Na te obrazy również trafiły bowiem „koszule z szerokimi rękawami, malownicze kamizelki, a nawet widoczny spod rozchylonego ubrania siatkowy podkoszulek”, za pomocą których artysta nadawał swojej postaci „znamiona atletyczności i mocarności przez poszerzenie torsu”¹⁸. Innymi słowy, Malczewski uznać miał środki służące mu do własnej autokracji za odpo-

¹¹ Świadczy o tym wielokrotnie cytowana korespondencja między Malczewskim a Balową. Por. m.in.: Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 31–35.

¹² *Mowa kwiatów. Zabawa towarzyska dla dorosłych. Ułożył A.K.*, Lwów 1878. Kiedy Malczewski malował obraz, książka była już dwukrotnie wznowiona. W 1911 r. książka doczekała się czwartego wydania.

¹³ *Dokładna rozmowa z kwiatami wierszem i prozą, poświęcona miłości i przyjaźni*, Cieszyn 1905, s. 45.

¹⁴ S. Kobiels, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006, s. 196–197.

¹⁵ B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 353 nn.

¹⁶ *Dokładna rozmowa...*, s. 26.

¹⁷ Jakimowicz, *op. cit.*, s. 26–28.

¹⁸ A. Sieradzka, *W swetrze i zbroi. Strój w autoportretach Jacka Malczewskiego*, [w:] eadem, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003, s. 55; eadem, *Heros czy dekadent? Funkcja stroju w autoportretach młodopolskich artystów*, [w:] *ibidem*, s. 21.

wiednie dla „heroizacji cielesności Chrystusa”¹⁹. Byłby to zatem przejaw zrównywania siebie z Chrystusem i tym samym powód do pytania, czy w ich przypadku jeszcze chodzi o Chrystusa, czy też już wyłącznie o Malczewskiego.

Kwestię Chrystus czy Malczewski można także rozważać, pytając, czy artysta dał wyraz przekonaniu o posiadaniu przez siebie tych samych przymiotów, którymi Chrystus zjednał sobie Samarytankę, a ściślej, czy zrównał swój talent z boską mocą wyjawioną Samarytance przez Chrystusa.

Odpowiedzi twierdzącej już udzielono. Przesłanie dzieł z Chrystusem o twarzy Malczewskiego miałyby wywodzić się z genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego. Poeta – pisze Wacława Milewska – „rozpoznał w sobie jedną z pierwszych emanacji absolutu, Syna Bożego, Ducha Globowego”²⁰. 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 powstać miały na etapie „wtajemniczenia” i ukazywać „przyszłe wcielenia ducha” Malczewskiego²¹. Zgodnie z tezą Milewskiej można by więc dodać, że malując sceny z Samarytanką artysta dawał wyraz przekonaniu, iż boskość 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 1912: „niektórzy harmonię całej przyrody zrozumiałwszy, odwagą Boga obdarzeni, zdołają, poważą się: stworzyć harmonię całości z uczuć swych własnych, na kształt harmonii Wszechświata – i pocznicie stwarzać Arcydzieła. Boście – Synami Bożymi”²². Podejmując dyskusję z tezami Milewskiej, można zapytać, czy takie określenie studentów nie było po prostu zgodne z jego użyciem przez Jezusa, który nauczał: „Błogosławieni pokój czyniący; albowiem nazwani będą synami Bożymi” (Mt 5,9), „módlcie się za prześladowane i potwarzające was, Abyście byli synami Ojca Waszego, który jest w niebiesiech” (Mt 5,44–45), a do czego nawiązywał św. Paweł („Bo którzykolwiek Duchem Bożym rządzeni są, ci są synami Bożymi”, Rz 8,14). Można zastanowić się, czy Malczewski, kreując 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 wyrazić zdziwienie, dlaczego aż do niedawna nie zrozumiano sensu omawianych obrazów i dokonanej w nich „autopersonalizacji” artysty.

Pytając o sposób potraktowania postaci Chrystusa przez Malczewskiego, można równie zasadnie rozważać odpowiedź przeciwną do tezy stawianej przez Milewską. Artysta wywodził się z rodziny bardzo religijnej²³. Od roku 1875 do końca swego życia autor *Melancholii* należał do Męskiego Towarzystwa św. Wincentego à Paulo. Ze *Wspomnień* Michaliny Janoszanki wyłania się jako osoba szczerze przywiązana do wiary katolickiej²⁴. Musiał więc postrzegać swój wieloletni pozamałżeński związek z Marią Balową jako niezgodny z nauką Kościoła katolickiego i łamiący piąte przekazanie. Utrzymywanie tej relacji czyni z Malczewskiego kandydata na modelowy przykład jednostki, która zaczyna postrzegać religijne prawa moralne jako ograniczające jej wolność, uniemożliwiające kierowanie się zasadą rozkoszy w dowolnym stopniu, a więc także zakazujące „wybrania sobie jako partnerki seksualnej dowolnej kobiety, która się podoba”²⁵ i w konsekwencji jako źródło cierpienia.

W podważeniu przez Malczewskiego nauki o grzeszności cudzołóstwa widzieć można akt wzięcia w nawias wiedzy o boskości Chrystusa, o ile nie przejaw jej wypierania. Nadawanie Chrystusowi własnego

¹⁹ Sieradzka, *Heros czy dekadent...*, s. 21.

²⁰ W. Milewska, *Autorskie „Ja” Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego*, „Studia Muzealne”, 2015, 21 s. 146; eadem, *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. E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko, Warszawa–Toruń 2015, s. 163–169.

²¹ Milewska, *Autorskie „Ja”...*, s. 151, 160, 169, 171.

²² J. Malczewski, *O powołaniu artystów i zadaniach sztuki. Mowa rektorska wygłoszona 15 X 1912 roku na inaugurację roku akademickiego*, „Krytyka”, 14, 36, 1912, 11, s. 233–236.

²³ Por. H. Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław 1977, s. 74–77.

²⁴ Janoszanka, *op. cit.*, *passim*.

²⁵ Z. Freud, *Przyszłość pewnego złudzenia*, [w:] idem, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 17.

oblicza rysuje się wręcz jako świadectwo skuteczności tego wyparcia. Można domniemywać, że artysta uznał je za dopuszczalne właśnie dlatego, że przestał uważać Chrystusa za Boga, znajdując być może wsparcie w ogromnie popularnych naukach Ernesta Renana, przypomnianych przez polskie tłumaczenie jego *La vie de Jesus* z 1904 r. (Wnioskowania tego nie unieważnia prawdopodobieństwo, że w przypadku Malczewskiego ta poświadczona czynami desakralizacja Chrystusa miała charakter przejściowy).

Nie jest jednak naszym celem rozstrzygnięcie o słuszności którejś z tych dwóch interpretacji. Można bowiem stwierdzić, że dla ich podjęcia wystarczy wiedza o tym, że Malczewski w scenach ewangelicznych nadawał Chrystusowi własne oblicze, a Samarytance rysy Marii Balowej. I co najistotniejsze, dla zainicjowania nawet daleko bardziej złożonej i subtelnej refleksji niż powyższa nie jest konieczny ogląd obrazów, rozpoznanie ich struktury wizualnej. Interpretacje bazujące jedynie na tej wiedzy rozmiągają się jednak z faktem, że nawiązujący do ewangelii obraz wprawdzie „nie wykoncypowuje” danego wydarzenia, ale „niewątpliwie wykoncypowuje jego widzialność”²⁶. Oznacza to, że Malczewski nie tylko nadał bohaterom określone rysy, ale także zbudował relację między postaciami oraz między nimi a przestrzenią, w której je umieścił. Te więc aspekty również powinny zostać wzięte pod uwagę w analizie bez wykluczania z góry możliwości współkształtowania przez nie sensu dzieł.

CHRYSTUS I SAMARYTANKA

Wszystkie redakcje tematu *Chrystus i Samarytanka* Malczewskiego wykazują wiele odstępstw w stosunku do tradycji ikonograficznej. Postaci nie są zwrócone ku sobie i nie patrzą sobie w oczy. Mężczyzna jest odwrócony od kobiety i patrzy na widzów. Gesty wykonywane przez Chrystusa nie są widoczne dla Samarytanki, ponieważ zasłania je sylwetka mężczyzny. Oprócz tego ograniczona jest widoczność studni bądź nie jest ona w ogóle przedstawiona, co zwraca uwagę także na tle pozostałych obrazów artysty z tym motywem, na których ukazany jest przynajmniej fragment wnętrza cembrowiny (m.in. cykl *Zatruta studnia* z lat 1905–1906). Czy celem tych zabiegów było rozluźnienie związku z źródłem tekstowym, czy też jego reinterpretacja?

W wszystkich czterech wyobrażeniach studnia nie jest punktem odniesienia dla ukształtowania przestrzeni obrazowej. Kompozycję tworzą relacje między postaciami i naczyniami do czerpania wody, których sekwencja rozciąga się na pierwszym planie, rozpięta między bocznymi brzegami obrazu. Koncentracji uwagi na pierwszym planie sprzyja ukazana w tle kurtyna zielonej roślinności, zamykająca przestrzeń i sięgająca górnego brzegu obrazu. Jaki był cel takiego zakomponowania scen?

W wersji z 1909 r. postać Chrystusa jest pierwszym z trzech elementów sekwencji, dla skonstruowania której wprowadzone zostały dwie bliźniacze stągwie (il. 1)²⁷. Spowija go obszerny biały płaszcz, który posłużył do uformowania sylwetki w trójkąt, wieńczony przez głowę postaci. Chrystus zdjął słomkowy kapelusz, odsłaniając głowę, co istotnie dookreśla jego autoprezentację. Przytrzymuje kapelusz prawą ręką, w której trzyma także pielgrzymią laskę. Zostało to ukazane w ten sposób, że dłoń jest w rondzie kapelusza zamknięta, częściowo schowana, co służy wyeksponowaniu oświetlonego, półkolistego uchwytu laski. Uchwyt ten ma przy tym lustrzane odbicie. Jest nim wskazujący palec lewej dłoni postaci. Obie te formy tworzą podwójne wskazanie na – dosłownie – pukiel kręconych włosów, to zaś po to, aby tylko wraz z nimi postrzegać twarz postaci. Oprawa, jaką rondo kapelusza tworzy dla ręki, znajduje swoje dopełnienie w oprawie tworzonej przez włosy dla twarzy i dla wymownego spojrzenia postaci.

Wskazanie Chrystusa na trójkąt włosów zbudowany wokół jego własnej twarzy służy temu, żeby dostrzec analogię jego postaci do kształtów dzbanów ustawionych na cembrowinie studni. Chrystus sytuuje się na takiej, a nie innej wysokości w stosunku do studni, żeby widz mógł łatwiej sobie tę relację uzmysłowić. Dzbany te służą do czerpania wody. Wszelako otwór studni jest tutaj niemal zakryty, sprowadzony do wąskiej kreski. Przebieg rozmowy między postaciami pozwala na abstrahowanie od czynności czerpania ze studni. Na omawianym płótnie dzbany nie prezentują się w kontekście głębi studni, lecz tak, że pierwszoplanowe staje się ich podobieństwo do postaci Chrystusa. Osobliwością relacji między dzbanami a głową Chrystusa

²⁶ M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones”, 4, 1990, s. 103.

²⁷ W niniejszej interpretacji wykorzystuję uwagi publikowane wcześniej: M. Haake, *Jacka Malczewskiego „Chrystus i Samarytanka” (1909), czyli o „sztuce religijnej, która nieskończoną głębię Bóstwa kontempluje”*, [w:] *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, red. J. Ostrowski, A. Szczerski, M. Walczak, M. Zgórnjak, Kraków 2022, s. 105–110.

jest przy tym to, że sięgają one dokładnie wysokości, na której znajdują się oczy i brwi tej postaci. Wyoblenia brwi tworzą łącznie jakby quasi-prostokątny zarys, analogiczny do otworu dzbanu.

Przed konkluzją przypomnijmy poprzedzający te poszukiwania, bo namalowany rok wcześniej *Autoportret z czaszką* (il. 3). Postać artysty została ukazana na tle drewnianego regału, na którym leżą rozmaite akcesoria związane z pracą malarską – tektury i rulony oraz pudełka i czaszka położona na jednym z nich, wyróżnionym fioletową barwą. Zarówno głowa artysty, jak i czaszka są zwrócone ku widzowi częścią twarzową i w konsekwencji, czemu sprzyja także ich umieszczenie na jednej wysokości, są przez spojrzenie widza nieuniknienie do siebie odnoszone. W porównaniu z głową Malczewskiego, o wysoko sklepionym czole, rzuca się w oczy niepełny kształt czaszki, gdyż jest ona pozbawiona kości czołowej i ciemieniowej. Górna jej część, odjęta prostym cięciem, znajduje się obok, odwrócona, pełniąc funkcję miseczki, w której leży rulon papieru.



3. Jacek Malczewski, *Autoportret z czaszką*, 1908, olej na tekturze, 72 x 91 cm, wł. prywatna, fot. za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2010, s. 176

W pierwszej swojej *Samarytance* Malczewski wraca do tej gry opartej na optycznym doświadczeniu różnicy między kształtem głowy i elementem, który w stosunku do niej jawi się jako niepełny. Wskazana wyżej, oparta na podobieństwie wizualnym relacja między Chrystusem a dzbanami każe widzieć dzbany jako analogiczne do głowy Chrystusa po odjęciu górnej części czaszki. Widzenie jest zarazem myśleniem. Rodzącą się tutaj w tym myślącym widzeniu treścią jest dzban jako forma odsłonięcia wnętrza Chrystusa. Rozpoznanie tej treści pozwala przypomnieć jego słowa wypowiedziane w kolejnym rozdziale Ewangelii św. Jana o „źródle wody żywej”: „Jeżeli kto pragnie, niech do mnie przyjdzie, a pije” (J 7,37). Na obrazie dzbany znajdują się przed Samarytanką – są jej oferowane, mieszcząc w sobie to, co nie pochodzi ze studni, lecz pochodzi od Chrystusa. Wizualizują jej prośbę: „Panie daj mi tej wody, abych nie pragnęła, ani tu czerpać chodziła” (J 4,15).

Analiza drugiej wersji *Chrystusa i Samarytanki* pozwoli na weryfikację powyższej interpretacji (il. 2). Obraz ten powtarza przestrzenną dyspozycję postaci, tyle że w lustrzanym odbiciu. Chrystus znajduje się z przodu,

lecz tym razem po prawej stronie, a Samarytanka za naczyniem do czerpania wody, po lewej. Zarazem jednak postaci zostały skonstrastowane, gdyż Chrystus zajmuje połowę obrazu, sięgając głową niemal górnego brzegu, a pochylona kobieta jest dosłownie zepchnięta na margines kompozycji. Czemu służy ten kontrast, który tak utrudnia postrzeganie postaci jako zaangażowanych w intensywną rozmowę zapisaną w ewangelii?

Kobieta przytrzymuje wiadro obiema rękoma i patrzy w dół. Widz dołącza do tej postaci, mogąc skierować spojrzenie ku wnętrzu naczynia, wysuniętemu w jego stronę. Jednocześnie staje się dla niego czytelne, że to, czemu przygląda się Samarytanka, znajduje się poza naczyniem. Kobieta odwraca się od naczynia stanowczo, co jest podkreślone przez skręt jej ciała. (Jest on na tyle silny, a stopień przycięcia postaci przez brzeg obrazu na tyle duży, że z trudem daje się rozpoznać anatomiczną ciągłość między widocznym we fragmencie prawym ramieniem a prawą dłonią kobiety. Odnosi się wręcz wrażenie, że dłonie należą do innej osoby).

Przyjmując, że kobieta stoi przy studni, można domniemywać, że kieruje ona spojrzenie ku głębi, i wiązać jej zachowanie ze słowami, w których Samarytanka wyraża zdziwienie tym, jak można obiecać lepszą wodę żywą nie mając nawet czerpaka. Wypowiedzenie tych słów nie wymaga jednak zerknięcia na studnię. Przedmiot spojrzenia kobiety pozostaje nieokreślony. Pochylenie głowy jest ponadto na tyle silne, że budzi wątpliwość, czy w ogóle wiąże się ono z czynnością przyglądania się. Możliwość jednoznacznej identyfikacji zachowania kobiety zostaje wyraźnie osłabiona.

Zdecydowanemu odwróceniu się kobiety od wiadra odpowiada odwrócenie się od niego także przez mężczyznę (podkreślone przez diagonalne, zwrócone na prawo ułożenie jego sylwetki). Odwracając się, patrzy on na widza, kierując jego uwagę na siebie. Postać jest odseparowana od wiadra także przez swój zsunięty z ramion płaszcz. Tworzy on pierwszą warstwę odzieży izolującą mężczyznę od naczynia. Zsunięty płaszcz zarazem odsłania kaftan i koszulę, rozpięta koszula – siatkowy podkoszulek, przez który prześwituje ciało. Tej strukturze złożonej z warstw odzieży spójność nadają korespondujące ze sobą krzywizny. Ciało mężczyzny prezentuje się w konsekwencji jako wnętrze tej struktury. Rodzące się znaczenie wynika z jej wypiętrzenia w sąsiedztwie wiadra. Brzeg tego naczynia, umieszczony nisko przy dolnej krawędzi obrazu, odsłania jego ciemne, puste wnętrze. Ma jednocześnie swój kontrpunkt w silnie oświetlonej krzywiznie brzegu płaszcza, który, opuszczony, odsłania sylwetkę Chrystusa. W tej wzajemnej relacji pustemu wnętrzu naczynia jest przeciwstawione inne, uformowane z szat „naczynie”, w którego wnętrzu obecne jest ciało Chrystusa.

Krzywizna brzegu kamizelki, przecinająca pierś postaci, łączy pukle długich włosów opadających na ramiona. Wydziela tym samym popiersie w obrębie sylwetki, akcentując kulminacyjną część ciała – głowę. Mężczyzna, przychyłając głowę w prawo i jednocześnie odchylając ją w tył, kieruje spojrzenie widza ku rozświetlonej roślinności w tle. Światło tam skupione ujęte jest w ukośne pasmo, równoległe do pasma płaszcza u dołu. Sylwetka Chrystusa zamyka się więc między bielą płaszcza a światłem. Ku tej jasności prowadzi i na nią otwiera się „inne” naczynie, którego wnętrzem jest Chrystus. Pozwala on spojrzeniu widza oderwać się od tamtego, bezużytecznego naczynia i zwrócić ku światłu.

Mężczyzna podkreśla tę swoją misję wymownymi gestami dłoni, w których trzyma laskę i żółtawy kapelusz. Kobieta trzyma wiadro, Chrystus kapelusz. Uszeregowanie obu przedmiotów wzdłuż dolnego brzegu obrazu odnosi je do siebie i sprzyja dostrzeżeniu analogii między nimi, wynikającej stąd, że oba mają owalną formę i są zwrócone wnętrzem ku górze. Chrystus swoją prawą ręką przeprowadza spojrzenie widza – torem jasnego płaszcza – od wiadra do kapelusza. W zestawieniu tym kapelusz prezentuje się jako rzecz niemająca tej masywności, którą ma wiadro. W pamiętającym spojrzeniu, przenoszonym z wiadra na kapelusz, ten ostatni jawi się jako powtórzone „wiadro”, które ulega zwiotczeniu, którego metalowy pałak „zmienia się” w miękką pasek wszyty wewnątrz kapelusza. Gest Chrystusa wyraża unieważnienie użyteczności naczynia.

Temu ukierunkowaniu spojrzenia widza od wiadra do kapelusza przeciwstawia się gest lewej ręki Chrystusa opartej na lasce. Wspiera on o półkolisty uchwyt laski trzy palce, w pozostałych trzymając jednocześnie – między kciukiem a palcem wskazującym – kwiatek białej stokrotki. Gest ten, daleki od swobody, razi sztucznością, niezrozumiałym wyrafinowaniem. Odebrana jest mu naturalność, ale dzięki temu może on być rozumiany jako skierowana ku widzowi podpowiedź, żeby dostrzegł związek laski i kwiatu. Uchwyt laski tworzy bowiem optyczną oprawę kwiatu. Jest także powtórzeniem krzywizny łodygi, spotęgowaniem jej kształtu. To przeniesienie cech kwiatu na laskę ma jednocześnie swoje dopełnienie w optycznej analogii między brązowym półkolistym uchwytem a brązowymi włosami okalającymi głowę postaci. Jak rękojeść laski ramuje kwiat, tak włosy ramują twarz Chrystusa. Kwintesencją tego jest zachodząca w spojrzeniu widza wymiana konwencjonalnego symbolu na realną obecność Chrystusa. Samarytanka, odwracając wzrok od naczynia, chyli głowę przed bijącym od tej obecności światłem.

ZAKOŃCZENIE

Obrazy Malczewskiego *Chrystus i Samarytanka* odznaczają się – a dotyczy to wszystkich czterech wersji – niezwykle precyzyjnie zakomponowaną strukturą wizualną²⁸. Czy została ona powołana po to, żeby ograniczać lekturę obrazu wyłącznie do twarzy mężczyzny i wnioskować, że Malczewski zrównuje się z Chrystusem? Czy doświadczenie totalności tej struktury służyć ma temu, żeby odsłonić jakiś skrywany wymiar relacji łączącej Malczewskiego z Marią Balową? Czy też raczej za przyczynę jej tak kunsztownego ukształtowania można uznać jedynie to, że służy ono wizualizacji głównego przesłania płynącego ze spotkania Chrystusa i Samarytanki, streszczającego się w tym fragmencie ich rozmowy, w którym Chrystus mówi „Każdy, który pije z tej wody, zasię będzie pragnął, lecz ktoby pił z wody, którą mu ja dam, nie będzie pragnął na wieki”, a Samarytanka, gorliwie wierząc w prawdziwość tych słów, odpowiada: „Panie, daj mi tej wody, abych nie pragnęła, ani tu czerpać chodziła”?

Widz, który staje przed obrazem Malczewskiego, patrząc na Chrystusa z twarzą artysty – co było oczywiste dla współczesnych – znajduje się w sytuacji analogicznej do tej, w której była Samarytanka w pierwszej fazie sceny opisanej w Biblii, kiedy jeszcze nie rozpoznawała w Chrystusie Mesjasza. Zostaje zaproszony przez patrzącego nań mężczyznę do rozpoznania jego misji na drodze, którą tylko malarstwo może oferować. I tak jak do rozpoznania przez Samarytankę Jezusa jako Zbawiciela dochodzi dopiero w trakcie rozmowy, tak dopiero w trakcie oglądu obrazu dochodzi do rozpoznania sensu relacji między postaciami jako ekwiwalentu głównego przesłania ewangelicznej opowieści.

W 1906 r. Malczewski, zanim zaczął wyobrażać Chrystusa z własnymi rysami, wyraził sprzeciw wobec „sztuki dzisiejszej”, której, jak twierdził, „nie tylko brak wiary, ale tak często brak i głębszej myśli”, sztuki „zadawalającej się najczęściej fantomem, zewnętrznym kształtem”. Obrazy *Chrystus i Samarytanka* pozwalają lepiej zrozumieć sens porównania dokonanego przy tej okazji przez artystę: „Wielka sztuka jest jak ocean głęboką. W głębi tkwi wielkość i majestat. Gdyby ocean nie był głębokim, nie byłby wspaniałym, pomimo swoich obszarów. Widok samej powierzchni jest nużący, a jeżeli wzrok na tej morskiej powierzchni tak długo może pozostać, to dlatego tylko, że pod falami, które dostrzega, przeczuwa inne niewidzialne fale. Ta głębia i to idąca gdzieś w nieskończoność, ta jest udziałem prawdziwej sztuki”²⁹. Tylko taką sztukę chciał tworzyć Malczewski. Omawiane obrazy są upragnionym osiągnięciem tej głębi. Odsłaniają sens działania i nauki Chrystusa poprzez relacje optyczne powołane na powierzchni obrazu. I właśnie nic innego, jak pozostanie wzrokiem przy płaszczyźnie obrazu, pozwala w tę głębię wnikać i jednocześnie sprawia, że wszystko to, co wpływało na codzienne życie twórcy obrazów, staje się nieistotne, znaczenie biografii – nieporównywalne ze znaczeniem obrazu artystycznego, jak droga na górski szczyt z widokiem, jaki się z niego rozpościera³⁰.

²⁸ Por. M. Haake, *Jacka Malczewskiego Chrystus i Samarytanka (1911), czyli o sile obrazu*, [w:] *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Piękosowi z okazji 60. urodzin*, red. A. Bagińska, M. Czapelski, K. Pijanowska, A. Rosales-Rodriguez, A. Sulikowska-Bełczowska, Warszawa 2022, s. 307–318. Analiza ostatniej wersji tematu *Chrystus i Samarytanka* z 1912 r. w przygotowaniu.

²⁹ J. Malczewski, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny”, 23, 90, 1906, 23, s. 80.

³⁰ Sięgam po metaforę użytą przez Georga Simmela: G. Simmel, *O istocie rozumienia historycznego*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 155.

BIOGRAFIA I SZTUKA. O DWÓCH „SAMARYTANKACH” JACKA MALCZEWSKIEGO

Streszczenie

Artykuł odnosi się do obrazów Jacka Malczewskiego powstałych na kanwie ewangelii, na których artysta ukazał Chrystusa, nadając mu własne oblicze. Zarówno w krytyce artystycznej, jak i literaturze naukowej prezentowano bardzo zróżnicowane oceny tych dzieł. Z jednej strony uważano, że artysta użyczył rysów wyłącznie ze względu na ich fizyczne podobieństwo do oblicza Chrystusa, które znał z tradycji ikonograficznej, z drugiej, że nie chodziło mu o tę postać, lecz „o samego siebie”. Studium przedstawia nową interpretację obrazów z tej grupy, obierając za przykład dwie wersje tematu *Chrystus i Samarytanka*. Dzieła te wnoszą do zagadnienia nowy wątek, ponieważ twarz kobiety nosi rysy Marii Balowej, muzy, kochanki i wielkiej miłości.

Obrazy zostały przeanalizowane, po pierwsze, w kontekście deklarowanego wielokrotnie przez artystę przywiązania do nauki Kościoła katolickiego. Ich powstanie łączyło się bez wątpienia ze świadomością malarza, pozostającego w uświęconym związku małżeńskim, że sprzeniewierzył się przekazaniu „Nie cudzołóż”. Biorąc to pod uwagę, można rozważać odczytanie dzieł jako akt wyparcia narracji o zbawczej miłości Chrystusa do Samarytanki przez narrację o cielesnym pożądaniu Marii Balowej przez Malczewskiego. Rozumienie obrazów jako gestu unieważnienia ewangelicznego przesłania otworzyłoby drogę do uznania Malczewskiego za modelowy przykład jednostki, która postrzega religijne prawa moralne jako ograniczające jej wolność, uniemożliwiające kierowanie się zasadą rozkoszy w dowolnym stopniu, a więc także zakazujące „wybrania sobie jako partnerki seksualnej dowolnej kobiety, która się podoba” (Zygmunt Freud), i w konsekwencji jako źródło cierpienia. Po drugie, obrazy zostały przeanalizowane w kontekście tradycji ikonograficznej, wobec której wykazują liczne odstępstwa. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o przyczyny tych odstępstw pozwoliło z kolei wskazać liczne osobliwe zależności planimetryczne łączące postaci, przestrzeń obrazu i naczynia do czerpania wody. Analiza tych zależności doprowadziła do wniosku, że obrazy *Chrystus i Samarytanka* są wybitną wizualizacją przesłania ewangelicznego, czyli nauki o „wodzie żywej”, którą jest Chrystus.

Zestawienie obu perspektyw interpretacyjnych – jednej związanej z kontekstem biograficznym, drugiej związanej z wizualnością obrazu, doprowadziło do konkluzji, że dzieła Malczewskiego należy traktować zgodnie z wyznawaną przez niego wizją sztuki – jako środek umożliwiający widzowi zarówno rozpoznanie autonomii sztuki wobec kontekstu biograficznego, jak i zarazem zwrot ku uniwersalnemu przesłaniu ewangelii.

BIOGRAPHY AND ART. ON THE TWO VERSIONS OF ‘CHRIST AND THE SAMARITAN WOMAN’
BY JACEK MALCZEWSKI

Summary

The article discusses Jacek Malczewski's paintings based on the Gospel, in which the artist depicts Christ by giving him his own face. Both art criticism and scholarly literature have presented widely differing assessments of these works. On the one hand, it was believed that the artist lent his own facial features solely because of their physical resemblance to the face of Christ as he knew it from the iconographic tradition; on the other, that he was not concerned with the figure of Christ, only 'with himself'. This paper presents a new interpretation of the paintings from this group, taking as an example two versions of the theme of *Christ and the Samaritan Woman*, which add further dimension to the theme, as the woman's face bears the features of Maria Balowa, Malczewski's muse and lover. Firstly, the paintings have been analysed in the context of the artist's often declared attachment to the teachings of the Catholic Church. Their creation was undoubtedly connected to the painter's awareness, that he had betrayed the message 'Thou shalt not commit adultery', while remaining in a consecrated marriage. As a result, it is possible to interpret these works as an act of displacement of the narrative of Christ's saving love for the Samaritan woman, by Malczewski's own narrative of carnal desire for Maria Balowa. Understanding his paintings as a gesture of invalidation of the message of the Gospel, would open the way to consider Malczewski as a prime example of an individual who sees religious moral laws as limiting his freedom, preventing him from being guided by the principle of unlimited pleasure, and forbidding him "to choose as his sexual partner any woman he likes" (Sigmund Freud) – thus as a source of suffering. Secondly, his paintings were analysed in the context of an iconographic tradition with which they show numerous divergences. The search for answers to the question of causes of these deviations has identified numerous specific planimetric relationships connecting the figures, the space in the paintings, and the vessels for drawing water. The analysis of these relationships led to the conclusion that *Christ and the Samaritan Woman* is a masterful and sophisticated visualisation of the Gospel message, namely the teaching of "the living water" that is Christ. Comparing both interpretative perspectives – one related to the biographical context of these images, the other related to their visuality, has led to the conclusion that Malczewski's works should be considered in accordance with the vision of art he himself professed – as a means for the viewer to both recognize the autonomy of art in relation to the biographical context, and at the same time, to turn to the universal message of the Gospel.

BIBLIOGRAFIA

- Barycz Henryk, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław 1977.
- Dokładna rozmowa z kwiatami wierszem i prozą, poświęcona miłości i przyjaźni, Cieszyn 1905.
- Freud Zygmunt, *Przyszłość pewnego złudzenia*, [w:] idem, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 9–53.
- Grzybkowska Teresa, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996.
- Haake Michał, *Jacka Malczewskiego Chrystus i Samarytanka (1911), czyli o sile obrazu*, [w:] *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, red. Agnieszka

- Bagińska, Marek Czapelski, Kamila Pijanowska, Agnieszka Rosales-Rodriguez, Aleksandra Sulikowska-Bełczowska, Warszawa 2022, s. 307–318.
- Haake Michał, *Jacka Malczewskiego „Chrystus i Samarytanka” (1909), czyli o „sztuce religijnej, która nieskończoną głębię Bóstwa kontempluje”*, [w:] *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, red. Jan Ostrowski, Andrzej Szczerski, Marek Walczak, Marek Zgórniak, Kraków 2022, s. 105–110.
- Heydel Adam, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.
- Imdahl Max, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. Tadeusz Żuchowski, „Artium Quaestiones”, 4, 1990, s. 103–118.
- Jakimowicz Andrzej, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970.
- Janoszanka Michalina, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1930.
- Jellenta Cezary, *Jacek Malczewski*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego”, 3, 1911, 2, s. 17–20.
- Kobielski Stanisław, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006.
- Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Kraków 2015.
- Kudelska Dorota, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Kudelska Dorota, *Jacek Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
- Kudelska Dorota, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne”, 65, 2017, 4, s. 49–85.
- Kuryłowicz Beata, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012.
- Malczewski Jacek, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny”, 23, 90, 1906, 23, s. 80–81.
- Malczewski Jacek, *O powołaniu artystów i zadaniach sztuki. Mowa rektorska wygłoszona 15 X 1912 roku na inaugurację roku akademickiego*, „Krytyka”, 14, 36, 1912, 11, s. 233–236.
- Milewska Wacława, *Autorskie „Ja” Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego*, „Studia Muzealne”, 2015, 21, s. 146–185.
- Milewska Wacława, *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, Warszawa–Toruń 2015, s. 163–169.
- Mowa kwiatów. Zabawa towarzyska dla dorosłych. Ułożył A.K.*, Lwów 1878.
- Piątkowski Henryk, *Jacek Malczewski*, [w:] *Katalog Wystawy Jubileuszowej prac Jacka Malczewskiego*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 6 VI – 30 VII 1925, Warszawa 1925, s. 3–6.
- Pieńkowski Stanisław, „Grosz czynszowy” Jacka Malczewskiego, „Krytyka”, 2, 1909, 1, s. 67–72.
- Piniński Leon, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne”, 1, 1924/1925, 5, s. 197–215.
- Sieradzka Anna, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003.
- Simmel Georg, *O istocie rozumienia historycznego*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, tłum. Grzegorz Sowiński, Kraków 1993, s. 143–161.
- Waśkowski Antoni, *Jacek Malczewski (W pięćdziesięciolecie pracy)*, „Dziś i Jutro”, 1, 1925, 2, s. 47–51.
- Wyka Kazimierz, *Thanatos i Polska*, Warszawa 1971.