

# Wieczerza w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej

Michał Haake

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)

## ABSTRAKT

W sztuce Jacka Malczewskiego ważne miejsce zajmuje tematyka religijna związana z chrześcijaństwem. W artykule analizowane są wszystkie znane obrazy olejne artysty przedstawiające Wieczerzę w Emaus. Na większości z nich Jezus oraz uczniowie noszą żołnierskie szynele, na niektórych Chrystus ma rysy Malczewskiego. Dotąd traktowano te dzieła jako wyraz nadziei malarza, że swoją twórczością może obudzić nadzieje Polaków na odzyskanie przez ich ojczyznę niepodległości – tak jak Chrystus, ukazując się uczniom po swoim Zmartwychwstaniu, przywrócił im poczucie sensu życia. Nie brano dotąd pod uwagę, że uczniowie na obrazach Malczewskiego nie zdradzają, że rozpoznali Zbawiciela. Najwcześniejsza wersja – ta z 1897 roku – ukazuje jeszcze zróżnicowaną reakcję uczniów na gest łamania przez niego chleba. Na późniejszych obrazach uczniowie wpatrują się w chleb, jednak nie dostrzegają w nim znaku przemienienia albo odwracają wzrok zmieszani. Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie o przyczyny ewidentnych odstępstw obrazów Malczewskiego od tradycji ikonograficznej. Postawiona została teza, że obrazy odnoszą się do postrzegania postaci Chrystusa w epoce, w której tworzył Malczewski, naznaczonego rewizją rozumienia sensu i dziejowej roli chrześcijaństwa prowadzoną na gruncie naukowej krytyki Biblii – zwłaszcza prac Ernesta Renana – oraz filozofii Fryderyka Nietzschego. Ostatni z omawianej serii obrazów, powstały ok. 1925 roku, został zinterpretowany jako podsumowanie, w którym Malczewski zwizualizował ideę ewangelicznej Eucharystii jako tajemnicy, której sensu można doświadczyć jedynie w liturgii.

## SŁOWA KLUCZOWE

Jacek Malczewski, Wieczerza w Emaus, modernizm, sztuka religijna, ikonografia religijna, Ernest Renan, Fryderyk Nietzsche, Fritz von Uhde

# Wieczerza w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej

Michał Haake

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)

W sztuce Jacka Malczewskiego ważne miejsce zajmuje tematyka religijna związana z chrześcijaństwem. Przez całe swoje twórcze życie artysta wracał w szkicownikach do motywów ewangelicznych. Najczęściej bodaj szkicował twarz Chrystusa i scenę Ukrzyżowania<sup>1</sup>. Wielokrotnie przedstawiał także Wieczerzę w Emaus. Tematowi temu, poza szkicami, poświęcił aż siedem obrazów olejnych. Obecna wiedza o dorobku artysty pozwala stwierdzić, że najwcześniejszym jest wersja z 1897 roku, natomiast ostatni powstał u zmięchu życia, ok. 1925 roku. Dotąd najwięcej uwagi poświęcono monumentalnemu tryptykowi z 1909 roku<sup>2</sup> (il. 1). Dzieło to należy do serii obrazów religijnych, czy raczej inspirowanych Ewangelią, malowanych w latach 1908–1912, na których Malczewski wyobrażał Jezusa, nadając mu swoje własne rysy. Ten osobliwy zabieg był przedmiotem wielu interpretacji. W tym miejscu odniesiemy się jedynie do tej, która została sformułowana w związku z tym tryptykiem.

Zmartwychwstały Chrystus trzyma w dłoniach kromki chleba, co odnosi się do ustępu z Ewangelii św. Łukasza: „[i] stało się, gdy siedział z nimi u stołu, wziął chleb, i błogosławił, i łamał, i podawał im. I otworzyły się oczy ich, i poznali go, a on zniknął z oczu ich” (Łk 24,29–32)<sup>3</sup>. Uczniowie noszą rosyjskie szyniele wojskowe, w których Malczewski wielokrotnie przedstawiał polskich powstańców zesłanych na sy-

beryjską katorgę. Uważano, że odniesienie do martyrologii w scenie spotkania Chrystusa z uczniami w Emaus służy zbudowaniu analogii: podobnie jak Jezus wzbudził wiarę własnych uczniów w swoje zmartwychwstanie, tak artysta wzbudza w polskich powstańcach wiarę w zmartwychwstanie Ojczyzny<sup>4</sup>. Na obrazie symbolem tej nadziei wydaje się szyniel, który Chrystus zrzuca ze swoich ramion. Malarstwo Malczewskiego miało umacniać bojowników o niepodległość w przekonaniu, że nie na darmo stanęli do walki i ponieśli ofiarę zniewolenia.

Na obrazie Malczewskiego uczniowie nie zdradzają wszelako żadnych oznak, że rozpoznali w mężczyźnie znajdującym się między nimi tego, kto przywraca im poczucie sensu życia. Obserwację tę wzmacnia porównanie z każdym bodaj obrazowym ujęciem Wieczerzy w Emaus: od renesansowych przez te autorstwa Caravaggia i jego naśladowców po dzieła Delacroix i współczesne Malczewskiemu, ze szkicem Jana Matejki do ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie na czele (il. 2). Malarze wybierali kulminacyjny moment tej sceny, oddając poruszenie uczniów, którzy porażeni poznaniem Pana składają ręce do modlitwy, unoszą je ku sercu, rozpościerają, chwytają kurczowo za stół albo poręcze, pochylają się ku Chrystusowi bądź gwałtownie od niego odchylają, powstają z krzesel. Jeśli jeden z nich tego nie czyni, to dlatego, że właśnie



il. 1 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie  
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

nalewa wino i ma spuszczonego wzrok. Na obrazie Malczewskiego natomiast uczniowie nie wykonują żadnych gestów, spoglądając niewzruszenie na trzymanego przez Chrystusa chleb. Ich zachowanie byłoby zrozumiałe, gdyby nie było już między nimi Chrystusa – jak na obrazie Jana Steena, który ukazał jego oddalające się widmo (ok. 1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam). Z powodu tej właśnie różnicy w stosunku do tradycji obrazowej powyższa, przyjmowana dotąd za obowiązującą, interpretacja tryptyku powinna zostać zrewidowana. Kierunek tej rewizji będzie weryfikowany przez analizę pozostałych obrazów Malczewskiego przedstawiających ten temat, zarówno z wczesnego, jak późnego okresu twórczości. Na zakończenie zostaną przedstawione rozważania co do dalszych możliwych badań nad tym zagadnieniem, nie zaś konkluzje.

Pierwsza namalowana przez artystę wersja tematu *Wieczerzy w Emaus* z 1897 roku również wykazuje odstępstwa od tradycyjnych rozwiązań (il. 3). Z tryptykiem łączy ją to, że towarzyszące Chrystusowi postaci uczniów przedstawiają także polskich zesłańców; jeden z nich ma przerzucony przez ramię wojskowy szynel.

Słusznie kojarzono obraz z twórczością Fritza von Uhdego, który od lat osiemdziesią-

tych XIX wieku wielokrotnie aktualizował różne wątki biblijne, w tym także temat wędrówki Chrystusa z uczniami do Emaus<sup>5</sup>. Rozważając cel przyświecający aktualizacji tematyki religijnej w sztuce niemieckiego malarza, w kontekście ówczesnej wzmożonej aktywności ruchów socjalistycznych, podkreślano, że wizerunki biednych ludzi spotykających Chrystusa nie były politycznym oskarżeniem o przyzwalanie na społeczną niesprawiedliwość wymierzonym w aktualny system



il. 2 Jan Matejko, *Chrystus z uczniami w Emaus*, szkic rysunkowy do ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie, 1888  
 fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



il. 3 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie  
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

polityczny, lecz ukazaniem ubogich przepelnionych wiarą w zbawcze działanie Opatrzności. Obrazy malarza – pisano – uzmysławiają „moc umysłu ludzkiego wyniesienia się poza wszelkie przeciwności i ciężary siłą wiary w realność obietnic złożonych przez Chrystusa” tym, którzy „płaczą” i „pragną sprawiedliwości”<sup>6</sup>. Tę wiarę w Chrystusa Zmartwychwstałego wyraża także *Wieczera w Emmaus* z 1885 roku, która przedstawia wydarzenie we współczesnej Uhdemu wiejskiej izbie, „wymalowanej przekonująco po najdrobniejsze szczegóły, takie jak śledź w misce”<sup>7</sup> (il. 4).

Od pierwszego jej wystawienia dostrzegano zależność kompozycji Uhdego od obrazu *Wieczera z Emaus* Rembrandta ze zbiorów Luwru (il. 5). Uhde miał podpatrzeć u holenderskiego mistrza sposób zróżnicowania reakcji uczniów na gest łamania chleba przez Chrystusa, ukazując jednego z nich z rękoma uniesionymi, drugiego natomiast w sposób, który pozwala wnioskować, że „wolniej zdaje [on] sobie sprawę z cudu niż jego przyjaciel”<sup>8</sup>. U obydwu tych reagujących z opóźnieniem uczniów znakiem

rodzącej się emocji jest jedna z dłoni: na obrazie Rembrandta uczeń szeroko ją otwiera, na obrazie Uhdego zaciska ją kurczowo na kolanie. Zauważono przy tym, że o ile w kompozycji Rembrandta ów później reagujący uczeń „dosłownie połyka nieopisanym spojrzeniem wizerunek Zbawiciela”, o tyle na obrazie Uhdego, spojrzenie ucznia ukazanego od tyłu pozostaje ukryte i tym samym jego zachowanie staje się bliższe „zwyczajnej ludzkiej reakcji na to, co niepojęte (*Unbegreifliches*)”<sup>9</sup>.

Tę zmianę w stosunku do obrazu Rembrandta należy także widzieć jako element aktualizacji ujęcia tematu, wykorzystującej rozpowszechnione już wówczas konwencje malarstwa XIX-wiecznego. Pierwszoplanowa siedząca tyłem postać pełni bowiem funkcję „osobowego nośnika identyfikacji”, za pomocą którego obraz nawiązuje kontakt z widzem<sup>10</sup>. Obserwator, którego spojrzenie biegnie w głąb przestrzeni obrazowej, dołącza do tego ucznia. Kieruje jednocześnie uwagę na „zrośniętego” z nim optycznie drugiego ucznia, który stoi po przeciwnej stronie stołu i wyróżnia się



il. 4 Fritz von Uhde, *Wieczera w Emaus*, 1885, Staedelmuseum, Frankfurt nad Menem  
fot. domena publiczna

samym umieszczeniem niedaleko centrum obrazu. Jeżeli reakcja ucznia siedzącego tyłem pozostaje jeszcze nieokreślona, to znajduje ona rozwinięcie w pełnej nabożności postawie drugiej postaci, oniemiałej na widok Zbawiciela. W ten sposób powstaje korespondencja między sytuacją widza, niemającego zrazu pełnego rozeznania co do sensu sceny, a reakcją odwróconego tyłem ucznia. Zabieg ten w ułamku sekundy pozwala widzowi również rozpoznać postać, w którą wpatrzeni są uczniowie. Poświęcamy dziełu Uhdego więcej uwagi dlatego, że obraz Malczewskiego z 1897 roku zdradza analogiczne środki narracyjno-kompozycyjne: postawy uczniów są wyraźnie zróżnicowane, prócz tego obraz wprowadza widza w swoją przestrzeń za sprawą blatu stołu wysuniętego w stronę obserwatora, tworząc w ten sposób miejsce, które może on wirtualnie zająć, przyłączając się do wieczerzy<sup>11</sup>.

Malczewski zrezygnował z ukazania wnętrza karczemnej izby, ograniczając jej widok do pustej ściany w tle. W konsekwencji zróżnicowanie postaw uczniów stało się głównym tematem obrazu. Przy czym różnica ta jest w stosunku do obrazu Uhdego jeszcze wzmocniona. Na obrazie autora *Melancholii* jeden uczeń, który otrzymał już chleb (widoczny w jego prawej dłoni) unosi obie ręce i przechyla się w stronę Chrystusa, wyrażając dobitnie moment wewnętrznej przemiany, wywołanej „otworzeniem się oczu i poznaniem go”. Drugi mężczyzna wpatruje się w Chrystusa, lecz nie widzimy jego oczu, podobnie jak na obrazie Uhdego w przypadku ucznia, który później niż jego przyjaciel zdał sobie sprawę z cudu. Różni się jednak od tamtego tym, że podparł głowę, co sugeruje zamyślenie. Jakby słuchał jeszcze błogosławieństwa wypowiedzianego przez Chrystusa przed połamaniem i podaniem uczniom chleba,



il. 5 Rembrandt, *Wieczerza w Emaus*, 1648, Luwr, Paryż  
fot. domena publiczna

które jednak w jego wypadku nie spowodowało zmiany i „otworzenia się oczu”, albo jakby przyglądał się Chrystusowi, próbując dostrzec powód, który wywołał taką reakcję jego towarzysza, lecz nie znajdował niczego, co mogłoby ją usprawiedliwić. Sens jego zachowania streszcza się w geście lewej ręki, umieszczonej dokładnie w centrum pola obrazowego. Chrystus patrzy na tę dłoń, która zawisa nad szklanką (opuszki palców przesuwają się po jej krawędzi) jakby w wyczekiwaniu, niegotową na przyjęcie chleba. Jeżeli uczeń ów rozpoznaje Chrystusa, to charakter tego rozpoznania nie ma nic wspólnego z zaskoczeniem i zdumieniem, ale z chłodną analizą otrzymanych informacji o tożsamości postaci.

Na obrazie Malczewskiego istotnym elementem charakterystyki dumającego ucznia jest wojskowy szynel, przewieszony przez jego prawe ramię i opadający na ławę w taki sposób, że postać jawi się optycznie zakleszczona między blatem stołu a płaszczem. W tym miejscu

stawiamy hipotezę, że odstępstwo od ikonografii i obecność szynela, będącego elementem aktualizacji tematu, służą problematyzacji sposobu rozumienia przekazu ewangelicznego z historycznego dystansu, uwarunkowanego przez kontekst społeczno-polityczny<sup>12</sup>.

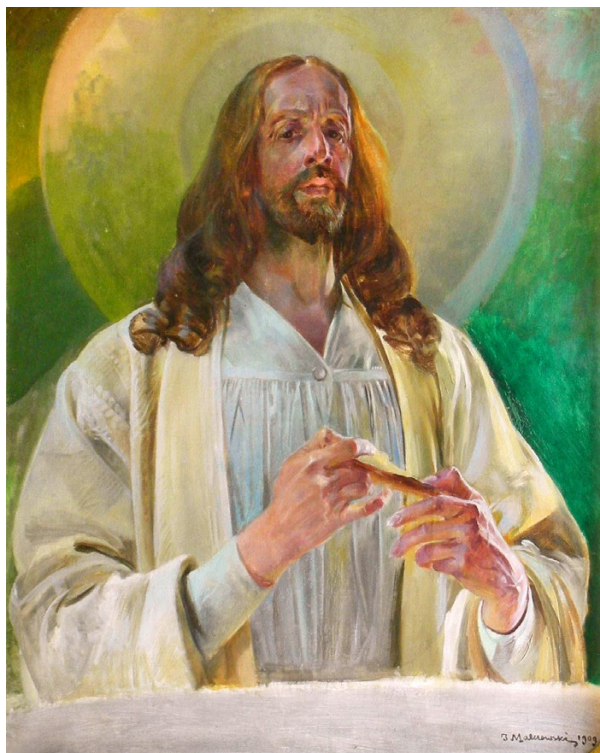
Powyższą hipotezę zweryfikujemy, analizując *Wieczerzę z Emaus* z 1909 roku. Osobliwość tego dzieła nie umknęła współczesnym Malczewskiego. Recenzent „Sfinksa” krytykował obraz za to, że „nie tłumaczy się jasno, że Chrystus »nie posiada siły, ani boskości«, że dzieło, zamiast adekwatnego do tematu „dramatyzmu” spowija „chłód ideowy”<sup>13</sup>. Nie podejrzewał jednak, że wszystkie te niezgodności z tradycją obrazową mają swoje uzasadnienie. Dzieło przedstawia Chrystusa między dwoma uczniami zasiadającymi po jego obu stronach przy stole nakrytym białym obrusem. Stół jest zbliżony do widza przez ukazanie jedynie tylnej części jego blatu. Zaproszony w ten sposób

do stołu widz konfrontuje się zarazem z monumentalną formą tryptyku. Wyróżnia ona Chrystusa umieszczonego w centrum przedstawienia. Właściwe bowiem dla percepcji tryptyków malarskich jest to, że koncentrują one uwagę na środkowym obrazie. Umieszczenie na bocznych panelach uczniów patrzących w stronę Chrystusa w modelowy sposób spełnia stojący przed twórcami tryptyków wymóg „podporządkowania części bocznych temu, żeby podkreślić centrum”, by przytoczyć słowa Klausa Lankhaita<sup>14</sup>. Postać Chrystusa wyróżnia się również przez to, że jawi się jako tronujący. Wywyższenie Chrystusa pozostaje jednocześnie w sprzeczności z zachowaniem jego towarzyszy, którzy w żaden sposób nie reagują na gest łamania chleba. Obok uczniów leżą już kawałki chleba podane przez Chrystusa. Łamie on kolejny, lecz uczniowie wciąż pozostają niewzruszeni, nie dostrzegają w tym jakiegokolwiek znaku. Patrzą na ręce Chrystusa, a może tylko na siebie nawzajem, mimo że Chrystus nie zniknął. Jego obecność podkreślona została dobitnie przez nawarstwiający się, liczne, wręcz nadmiarowe, elementy ubioru.

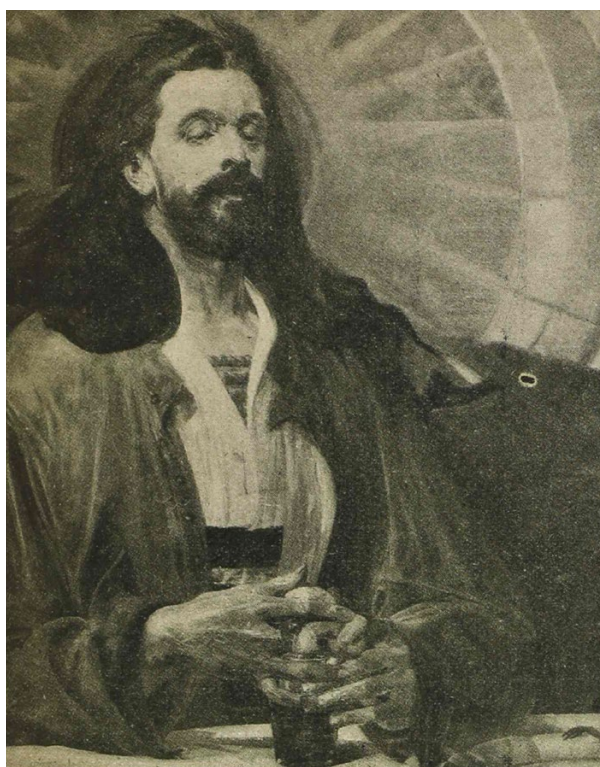
Chrystus, który nie spogląda ani w górę ku Bogu, ani na chleb, ani na uczniów, ani ku widzowi, a więc inaczej niż w tradycji obrazowej, lecz spuszcza oczy i patrzy ponad stołem, nie kierując spojrzenia ku niczemu konkretnemu, wydaje się uświadamiać sobie brak reakcji uczniów. Jego dłonie osobliwie sztywnieją, zastygają, jakby zaprzestawały dalszego łamania chleba. Próba otwarcia uczniom oczu dokonuje się z pomocą ogromnej aureoli promieniującej w ich stronę. Mieniąca się żółcieniami, seledynem i błękitami, rozmiarem przekracza ona nawet bardzo dużą aureolę Chrystusa w *Ostatniej Wieczery* Jana Matejki z ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie. Bezpośrednio wokół głowy Chrystusa aureola tworzy koronę słoneczną (radialną). Jej forma zgodna jest z tradycją wywodzącą się z Ewangelii, potrzymaną przez ojców Kościoła i późniejszych egzegetów, zrosniętą z chrześcijaństwem na stałe, która interpretuje całe życie Chrystusa jako „wielkie misterium prawdziwego Słońca (Sol verus), tytułuje go Chrystusem Wschodzącym Słońcem (Oriens), „Słońcem Zmartwychwstania”<sup>15</sup>, co

pozostaje w ścisłym związku także z wyobrażeniami Chrystusa w Emaus. Na omawianym obrazie istotna jest przy tym relacja tej korony słonecznej wobec zewnętrznych kręgów. Promienie korony rozchodzą się w liczbie siedmiu od kręgu bezpośrednio otaczającego głowę. W kręgach zewnętrznych, widocznych w panelach bocznych, liczba promieni rośnie, ich rytm ulega zagęszczeniu. We wzajemnej relacji między panelem środkowym a bocznymi powstaje efekt optycznego zwielokrotnienia i intensyfikacji promieniowania, które wydaje się służyć zwiększeniu oddziaływania aureoli na uczniów, bez mała spotęgowaniu siły jej rażenia.

Na tryptyku Malczewskiego z kolei uczniowie nie są „owiani tęczą siły duchowej, okalającej głowę mistrza” i „zamyśleni nad ciężarem przyszłego zadania”<sup>16</sup>. Aureola rozpościera się wprawdzie na boczne panele, lecz mimo to jej światło nie jest w stanie przyćmić światła dziennego, które pada z boku (może przez okna), od lewej i prawej strony na uczniów. Ich ręce oparte o stół i naczynia na stole rzucają cienie skierowane ku Chrystusowi. Cień ucznia po lewej pada nawet na Chrystusową aureolę. Na wspomnianym obrazie Matejki zwiększenie aureoli pozwoliło objąć jej promieniami przynajmniej trzech apostołów. W tryptyku Malczewskiego aureola zaledwie sięga uczniów. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera sposób ich upozowania. Inwencja poprzedników Malczewskiego przedstawiających Wierzę w Emaus szła w kierunku różnicowania pól uczniów. Na obrazie polskiego malarza natomiast przeciwnie – ich sylwetki tworzą swoje lustrzane odbicia: ręce znajdujące się bliżej widza oparte są dłońmi o krawędź stołu, te w głębi – przedramionami o blat, dzięki czemu powstają symetryczne skosy, które stykają się z ostatnim kręgiem aureoli. Indywidualne odruchy czy emocje postaci ulegają stłumieniu na rzecz wpisania figur w regularną strukturę, która – także za sprawą szarobrunatnego koloru szyneli – upodabnia się niejako do dwóch wałów ziemnych, mających zatrzymać zbliżające się światło. I odnosi to skutek, bo aureola w zetknięciu z uczniami wytraca swoją intensywność kolorystyczną; ostatni krąg staje się brązowy jak szynele noszone przez uczniów. Aureola jawi się więc jako atrybut, którego



il. 6 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1909, Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego fot. Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego



il. 7 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1909–1911, miejsce przechowywania nieznane fot. za: Stosław, *Wystawa Malczewskiego w Wiedniu*, „Świat” 1911, R. 6, nr 46, s. 7

monstrualny rozmiar wynika ze starań o „otwarcie oczu” uczniom. Ci jednak nie poddają się temu oddziaływaniu, zakleszczeni w szynelach, przykuci do stołu i krzesel.

W związku z zarysowaną tu relacją między postaciami i bijącą z twarzy Chrystusa świadomością pozostawania nierozpoznanym, na jego ujęcie w środkowym panelu można patrzeć zarówno jako na sposób wyróżnienia tej postaci, jak i odizolowania jej od uczniów. Tę izolację pogłębiają dwie osobliwości wizualne. Kręgi aureoli nie tworzą ciągłości między panelem środkowym a bocznymi. W panelach bocznych kręgi nie bieżą równolegle do okręgu w panelu środkowym, odchylają się od niego, tracąc spójność z częścią centralną. Separację postaci pogłębia także inny sposób kadrowania sceny w panelu środkowym, gdyż jego dolna krawędź przebiega wyżej niż dolne krawędzie paneli bocznych. Widoczna jest mniejsza część stołu, przez co jego fragment upodoba się do *parapetto*, znanego z włoskich czy niderlandzkich portretów renesansowych. Przekłada się to na odmienny stosunek widza do postaci Chrystusa. Nie postrzega jej jako najbardziej ze wszystkich oddalonej od siebie, lecz przeciwnie – we właściwej dla portretów z motywem *parapetto* bezpośredniej bliskości. Stosunek Chrystusa do postaci na bocznych panelach jest odwrotnością jego stosunku do widza – izolacja wobec uczniów jest zastępowana przez bezpośredniość spotkania między Chrystusem a widzem. Ewolucja ujęcia tematu Wieczery w Emaus zmierza do zainicjowania w procesie percepcji pytania, kim dla widza jest Jezus Chrystus. Tłumaczy to, dlaczego Malczewski wykonał później dwie nowe wersje samego środkowego panelu tryptyku (ponownie przedstawiając Chrystusa w Emaus z własnymi rysami) (il. 6, 7)<sup>17</sup>.

Relacja między Chrystusem a widzem jest głównym tematem w niebranym dotąd pod uwagę w interpretacjach sztuki Malczewskiego dyptyku *Wieczera w Emaus* z 1912 roku (il. 8). Przystępując do analizy tego dzieła, trzeba przypomnieć różnicę między tryptykiem a dyptykiem, gdyż wykracza ona poza samą różnicę w liczbie przedstawień<sup>18</sup>. Tryptyk koncentruje uwagę na środkowym obrazie ramowanym przez dwa boczne i w ten sposób prezentuje się



jako kompletny. Sugeruje, że wszystko, co jest ważne, zostało w nim przedstawione. Percepcja tryptyku jest przyjmowaniem wyłącznie tego, co w nim ukazane i co zarazem jest odbierane jako całościowe. W percepcji dyptyku natomiast decydujące jest połączenie dwóch paneli, które pozostają względem siebie równoważne. Kluczowe staje się napięcie związane z tym, co dzieje się pomiędzy dwoma pojedynczymi obrazami. Relacja między nimi otwiera się na coś trzeciego, co konstytuuje się tylko w świadomości widza. Uwaga skupia się nie tylko na obrazach, lecz także na tym, co one umożliwiają, na wirtualnej przestrzeni, w której króluje wyobraźnia odbiorcy i wyłania się obraz wewnętrzny.

Podobnie jak na tryptyku z 1909 roku, w omawianym dziele również postać Chrystusa jest oddzielona od uczniów, znajduje się na lewym skrzydle, en trois quarts, a uczniowie na skrzydle prawym en face (uczeń po prawej stronie ma rysy syna artysty Rafała Malczewskiego, który w 1909 roku miał dwadzieścia lat). Dyptyk przedstawia postaci siedzące przy

fragmentarycznie ukazanim stole, do którego widz zostaje zaproszony przez Jezusa patrzącego i zwracającego się w jego stronę. Wydaje się, że Chrystus ofiaruje mu także swój kufel z winem, który znajduje się na prawym panelu, przycięty przez dolną krawędź obrazu i skierowany uchem w stronę obserwatora. W jego stronę wysunięty jest również talerz z chlebem, widoczny częściowo w dolnym narożniku prawego skrzydła. Jego zlokalizowanie w tym miejscu przypomina sposób wyeksponowania stolika i narzędzi malarskich na wcześniejszym obrazie Malczewskiego *Melancholia*. Przyjmując zaproszenie, widz zasiada wirtualnie naprzeciw uczniom, ku którym jego spojrzenie jest wiedzione także przez perspektywę zbieżną kraciastego wzoru na obrusie. Zarazem – ze względu na opisaną wyżej specyfikę percepcji dyptyku – widz odnosi się nieuchronnie do postaci Chrystusa. Postrzega przy tym uczniów jako równoważnych Chrystusowi, w czym może dostrzec reinterpretację tradycji ikonograficznej. I jeżeli rozpoznaje, że w jego spotkaniu



il. 8 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, 1912, kolekcja prywatna  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

z postaciami udział ma także to, co dzieje się pomiędzy dwoma pojedynczymi obrazami i co konstytuuje się jako przestrzeń rozpięta między Chrystusem a uczniami, to wypełnić ją musi zrozumienie celu tej reinterpretacji. Punktem wyjścia powinna być konstatacja, że zachowanie uczniów w żadnym stopniu nie odpowiada reakcji znanej z kart Ewangelii.

Jeden z uczniów trzyma w prawej dłoni kromkę chleba, którą zapewne otrzymał od Chrystusa. Nie wywołuje to jednak u niego żadnej reakcji oznaczającej „poznanie” i „otwarcie oczu”. Krzyżuje obie ręce, opierając je o stół, pochyla się nad nim, spuszcza wzrok i jakby kuli się, nie wiedząc, co zrobić z przyjętym chlebem. Jego brak reakcji sprawia, że staje się ledwie „podpórka” dla towarzysza, którą ten rozporządza, bez trudu przechylając ją na lewo. Drugi uczeń z kolei, trzymając w lewej dłoni kufel z winem, a w drugiej miskę (talerz?), nie zachowuje się w sposób, który zdradzałby chęć otrzymania chleba. Nie wychyla się do przodu, żeby wyciągnąć rękę w stronę Chrystusa. „Wspina się” na towarzysza być może po to, żeby zaspokoić swoją ciekawość co do tego, co czyni Chrystus, nieskutecznie jednak, gdyż drugi uczeń cały czas przesłania mu widok.

Chrystus wobec niezrozumienia jego gestów zwraca się do widza, mając w dłoniach chleb. Nie łamie go jednak, lecz trzyma dwie kromki, i raczej prezentuje je widzowi niż mu je podaje. Czy ten gest i jego sens jest rozumiany przez obserwującego? Spojrzenie Chrystusa nie wyraża tej pewności. Chleb leżący na talerzu po drugiej stronie stołu, a zatem na granicy przestrzeni obrazowej, zaprasza do współuczestnictwa w przedstawionym zdarzeniu. Spotkanie widza z Chrystusem inicjuje pytanie o relację między znakiem chleba dzielonego podczas wieczerzy w Emaus – znakiem, dzięki któremu uczniowie rozpoznali Zmartwychwstałego – a teraźniejszością widza.

Malczewski podjął temat Wieczerzy w Emaus po raz kolejny w grupie szkiców z 1917 roku, które jednak nie przełożyły się na obraz olejny, na tyle, na ile można to obecnie stwierdzić (il. 9, 10). Chrystus odziany jest na nich w niebieską suknię i czerwony płaszcz, a więc tak samo, jak w malowanej równocześnie (od 1914) serii

obrazów *Wizja Ezechiela (Pole kości)*. Wspólnym elementem szkiców jest duży stół oddzielający Chrystusa od jednego z uczniów. Stół ma wyraźnie zaznaczoną przednią krawędź, co odróżnia tę kompozycję od wyżej omówionych wersji tematu. Gesty, które wykonują postaci, są jednak nieczytelne i nie sposób wyjaśnić, czy zmiana w ujęciu stołu jest w jakiś sposób z nimi powiązana. Nie można jednak wykluczyć, że pochodną szkiców, choć znacznie przetworzoną, są obrazy z pierwszej połowy lat dwudziestych z tego względu, że także ukazują blat stołu odsunięty od dolnej krawędzi obrazu i w równie znacznym stopniu eksponują jego powierzchnię (il. 11, 12). Stół został oczyszczony z naczyń, jego pusty i chropawy blat koresponduje z pustą spękaną ścianą, do której ogranicza się widok wnętrza. Kompozycyjne znaczenie stołu wynika także stąd, że wyznacza on płaszczyznę, która łączy wszystkie postaci. Ich sylwetki nie zachodzą na siebie. Biorąc również pod uwagę fakt, że Chrystus siedzi pośrodku, a dwaj uczniowie po jego bokach, kompozycję można uznać za reminiscencję tryptyku z 1909 roku.

Do postaci ucznia po lewej pozował Mieczysław Gąsecki, do postaci po prawej, w jednym wypadku jakiś wyrobnik<sup>19</sup>, w drugim dziekan zakliczyński i spowiednik artysty, ks. Jan Jasiak. Uczeń po lewej wpatruje się intensywnie w dłoń Chrystusa trzymającą chleb, podpierając głowę lewą ręką. Na późniejszej wersji obrazu dodatkowo prawą ręką chwyta za narożnik blatu. Całym sobą zdradza wysiłek zrozumienia tego, co Chrystus robi. Z kolei wyrobnika siedzącego z boku i w oddaleniu gesty Chrystusa wydają się nic nie obchodzić. Inaczej ksiądz. Siedzi naprzeciw Chrystusa, pochylony ku niemu. Odwraca głowę i mając w pamięci gest łamania chleba komentuje jego sens przez sposób ułożenia rąk. Opiera dłonie o blat blisko rąk Chrystusa, tworząc wraz z nimi półkole łączące Chrystusa z przestrzenią widza. Lewą dłonią przytrzymuje się blatu, jednak inaczej niż drugi uczeń. Nie chwyta go kurczowo, lecz jedynie zahacza o niego cztery palce, obejmując go od spodu kciukiem. W ten sposób trzyma dłoń poniżej blatu. Dzięki temu może ponad nią wskazywać prawą wolną dłonią w stronę widza. Swoimi gestami ksiądz odnosi to, co robi Chrystus do obserwatora, buduje ciągłość



il. 9 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, 1917, Muzeum Narodowe w Poznaniu  
fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu



il. 10 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, 1917, Muzeum Narodowe w Poznaniu  
fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

il. 11 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1921, miejsce przechowywania nieznane, za: „Sztuka i Artysta” 1924, R. 1, nr 1, s. 11



il. 12 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, ok. 1925, Muzeum Diecezjalne w Tarnowie  
fot. Muzeum Diecezjalne w Tarnowie



między łamaniem chleba a przestrzenią przed obrazem i prezentuje się jako pośrednik między Chrystusem a widzem.

Kwestia tego pośrednictwa staje się pierwszoplanowa, ponieważ w zobrazowanej sytuacji nie chodzi o rozdanie chleba. Postać Chrystusa poniżej stołu jest rozmazana. Przechodzą przez nią spęknięcia w ścianie. Postać pomału znika. Ostatnia namalowana przez artystę *Wieczera w Emaus* ukazuje gest łamania chleba

przez Chrystusa jako rzeczywistość, która jest niepojęta, której nie sposób zrozumieć, co wyraża uczeń po lewej, i uobecnia się jedynie przez pośrednictwo duchownych. Z wcześniejszymi wersjami *Wieczery w Emaus* omawiane dzieło łączy to, że wyraża ono refleksję nad znaczeniem dystansu czasowego między czasem Ewangelii a czasem współczesnym dla rozumienia ewangelicznych prawd.

Wspólne malarstwu religijnemu Fritza von Uhdego i Jacka Malczewskiego jest to, że ich obrazy pozwalały zadać pytanie o aktualność nauki Chrystusowej w epoce nowoczesnej. We wczesnych komentarzach do twórczości niemieckiego malarza wskazywano, że podstawą jego wiary w tę aktualność była silna identyfikacja emocjonalna z ewangelicznym przesłaniem. Opisywano malarstwo religijne Uhdego „jako „tworzone z wewnętrznego popędu, a nie ze spekulacji”, „jakby pod wpływem natchnienia, [artysta] poczuł się nieodparcie przyciągnięty do postaci Chrystusa i Maryi”<sup>20</sup>. Opinii tej wtórował autor pośmiertnego wspomnienia o artyście zamieszczonego w „Krańskim Miesięczniku Artystycznym” w 1911 roku: „[d]ziś trudno o artystę który by tak intuicyjnie, tak z głębi siebie tworzył – obrazy religijne”<sup>21</sup>. Dzieła religijne Malczewskiego zdradzają zbyt silne odstępstwa od tradycji ikonograficznej, żeby powyższe oceny także mogły je objąć.

W przypadku obrazów Malczewskiego przedstawiających Wieczerzę w Emaus znakiem dystansu historycznego dzielącego obserwatora obrazu od wydarzenia opisanego w Ewangelii są szynel wojskowe noszone przez postaci, zarówno przez Chrystusa, jak i jego uczniów. Zgodnie z najbardziej rozpowszechnioną wykładnią, szynel wojskowy w malarstwie artysty jest symbolem niewoli politycznej narodu polskiego. Liczne świadectwa wielkiego pozytywnego znaczenia religii w życiu Polaków więzionych na Syberii każą jednak powątpiewać w zasadność podtrzymywania takiej wykładni wobec przywołanych obrazów. *Szkice* Adama Szymańskiego, publikowane w latach 1887–1890, zdaniem Bogdana Burdzieja będące „najpełniejszym i najbardziej wnikliwym – w całej literaturze zsyłkowej XIX wieku – opisem doświadczenia religijnego zesłańców na Syberii”, ukazują świat, w którym „jedyną obroną jest [...] czyn etyczny, który odbudowuje ludzką wspólnotę”, a „konsolacja osiąga swą pełnię, gdy w dialogu osób uobecnia się – przywoływany w modlitwach, pieśniach, bezwiednych westchnieniach – Bóg, dający nadzieję wszystkim, którzy Go o to proszą: więźniom i grzesznikom”<sup>22</sup>. Dla bohaterów przywołanych wyżej obrazów Malczewskiego, odzianych w szynel, Bóg się nie uobecnia. Rozważyć trzeba więc

hipotezę, wychodząc naprzeciw postulatowi badawczym zgłoszonym przez Dorotę Kudelską<sup>23</sup>, że w tym wypadku płaszcz ten staje się symbolem zniewolenia, o wymiarze innym niż polityczny.

Sprawdzenie tej hipotezy musi ściśle odnosić się do sytuacji wyobrażonych w dziełach artysty. Na obrazie z 1897 roku przedstawione zostały dwie reakcje uczniów, z których jedna jest zgodna z tekstem Ewangelii, natomiast druga reprezentuje postawę, w której gest łamania chleba jest traktowany jako wymagający namysłu, postawę polegającą na analizie, właściwą badaniu i weryfikowaniu przeszłości historycznej. W tryptyku z 1909 roku obaj uczniowie nie rozpoznają Chrystusa. Wątek ten rozwija dyptyk z 1912 roku. Widać na nim jednego z uczniów, który przygląda się gestowi łamania chleba, chcąc zaspokoić ciekawość, nie zakładając jednak, że sens tego gestu – a więc nauka o Zmartwychwstaniu Chrystusa może go bezpośrednio dotyczyć jako przedmiot przeżycia religijnego.

Zinterpretowane w ten sposób obrazy skłaniają do przemyślenia ich związku z tymi zjawiskami w kulturze Europy, które doprowadziły do kryzysu religijnego, podważając zasadność uznawania boskości Jezusa Nazarejczyka znanego z kart Ewangelii. W odniesieniu do postaci Jezusa najszerze oddziaływanie zyskała książka Ernesta Renana *La vie de Jésus*, reprezentująca badania mające na celu naukową krytykę Biblii i negująca dogmat o jego zmartwychwstaniu, wydana w 1863 roku. Jej polskie tłumaczenie ukazało się w 1904 roku. Rozprawą Renana inspirowana była m.in. krytyka chrześcijaństwa kwestionująca wiarygodność przekazu ewangelicznego oraz nauki Kościoła opartej na dogmatach, podjęta przez tzw. modernizm katolicki, w kulturze polskiej od końca XIX wieku<sup>24</sup>. Jako negujący bóstwo Chrystusa modernizm został potępiony przez Piusa X w encyklice *Pascendi dominici gregis* we wrześniu 1907 roku. Czy zatem szynel to także symbol zniewolenia duchowego, które zamyka na uznanie Boga w Chrystusie?

Celowość wyodrębnienia przez Malczewskiego postaci Chrystusa w tryptyku z 1909 roku oraz namalowania dwóch obrazów, które temat Wieczerzy w Emaus redukują

do przedstawienia tylko tej postaci należałoby także rozpatrzyć w kontekście ówczesnego kryzysu religijnego. Nadanie jej rysów artysty rodzi skierowane do widza pytania, czy na obrazie widzi Chrystusa czy też Malczewskiego jako Chrystusa. Pytania te należy przebadać w kontekście rozpowszechnionego w modernizmie, a mającego zarazem charakter rewizjonistyczny wobec chrześcijaństwa, kultu sztuki i artysty jako kapłana, demiurga równego Bogu, wywodzącego się z filozofii Nietzschego. Stosunek Malczewskiego do współczesnej mu sztuki był krytyczny. W 1906 roku wyraził opinię, że „wielka sztuka [...] szuka Boga”, zaś „współczesna sztuka szuka tylko siebie”<sup>25</sup>. Nasuwa się wymagająca sprawdzenia hipoteza, że Malczewski, stawiając widza przed wyborem

między uznaniem przedstawionej postaci albo za Chrystusa albo za nowego boga artystę, wystąpił przeciwko ideom głoszonym m.in. w *Confiteorze* (1899) Stanisława Przybyszewskiego, uznającego artystę za *Deus et omnia*<sup>26</sup>. W tym kontekście rysowałoby się możliwość postrzeżenia obrazu *Wieczera z Emaus* z 1925 roku jako artystycznej odpowiedzi na dylematy związane z rzeczywistością wiary i przedstawienie tego ewangelicznego wydarzenia i tym samym nauki o zmartwychwstaniu jako tajemnicy, której doświadcza się w liturgii. Do przyszłych zadań należy także umieszczenie na mapie modernistycznych redakcji wątków ewangelicznych wyobrażeń Chrystusa z nadanymi mu przez artystę własnymi rysami twarzy<sup>27</sup>.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Stwierdzam tak na podstawie przeglądu 80 szkicowników artysty z lat 1885–1927, które znajdują się w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- <sup>2</sup> Tryptyk został wystawiony po raz pierwszy w październiku 1909 w krakowskim Pałacu Sztuki, w siedzibie TPSP. Zob. *Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, październik 1909*, Kraków 1909, s. 11; „Nowa Reforma” 1909, R. 28, nr 465, s. 1.
- <sup>3</sup> Ustęp ten został dodany do opisu obrazu przy jego pierwszej prezentacji na wystawie w siedzibie TPSP w Krakowie. Ibidem. Podaje tłumaczenie ks. Jakuba Wujka.
- <sup>4</sup> Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 175; Aneta Biały, *Wieczera w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [dostęp: 12.01.2024]. Spośród ostatnich publikacji, które przyjmują tę wykładnię wymienić można: Agnieszka Skalska, „*Ein lebendig Ding*”. *Zur Tradition und Religion in der Malerei des Jungen Polen* [w:] *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900*, red. Roger Diederer, Albert Godetzky, Nerina Santorius, Muenchen 2022, s. 158; Paulina Szymalak-Bugalska, *Malczewski. Zbliżenia*, Warszawa 2023, s. 202.
- <sup>5</sup> Obraz *Wieczera z Emaus* Malczewskiego skojarzyła z malarstwem Uhdego Jadwiga Puciata-Pawłowska. Zob. J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski...*, op. cit., s. 175.
- <sup>6</sup> Otto Julius Birbaum, *Fritz von Uhde*, München 1908, s. 51.
- <sup>7</sup> Georg Voss, *Münchener Maler in Berlin*, „Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben” 1885, R. 1, nr 41, s. 770.
- <sup>8</sup> Hans Rosenhagen, *Uhde*, Stuttgart 1908, s. XXX; Bettina Brand, *Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit*, Mainz 1983, s. 96.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Wykorzystuję termin wprowadzony przez Wolfganga Kempa w badaniach nad estetyką recepcji malarstwa XIX-wiecznego. Zob. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. Zob. też: Mariusz Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones” 1990, 4, s. 140–151.
- <sup>11</sup> Biorąc pod uwagę, że na obrazie Malczewskiego Chrystus również nosi niebieski płaszcz, nie można wykluczyć inspiracji dziełem Uhdego.
- <sup>12</sup> Pod pewnymi względami zakomponowanie figur w dziele polskiego artysty jest zbliżone do obrazu Léona-Augustina Lhermitte’a z 1892 roku (Museum of Fine Arts w Bostonie). Porównanie obu prac prowadziło do tych samych wniosków, które wynikają z porównania z obrazem Uhdego.
- <sup>13</sup> Jan Kleczyński, *VI Doroczna*, „Sfinks” 1910, z. 1(25), s. 150–152.
- <sup>14</sup> Klaus Lankhait, *Das Triptichon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, s. 33.
- <sup>15</sup> Jerzy Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 25–29, 43.
- <sup>16</sup> Leon Kowalski, *Ostatni tryptyk Malczewskiego*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1909, R. 9, t. 4, s. 327.
- <sup>17</sup> Jedna wersja znajduje się w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów im. Borysa Woźnickiego. Reprodukowana w niniejszym tekście znana jest obecnie wyłącznie z fotografii czarnobiałej. Obraz został zreprodukowany w recenzjach z wystawy *XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession w Wiedniu (1911/1912)*. (Stosław, *Wystawa Malczewskiego w Wiedniu*, „Świat” 1911, R. 6, nr 46, s. 7; Omega, *Z krainy piękna*, „Biesiada Literacka” 1912, R. 26, nr 4, s. 67). Katalog wystawy nie zawiera jednak w spisie tego obrazu (*XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1911). Nie ma także jego reprodukcji

- wśród 19. fotografii obrazów Malczewskiego, przechowywanych w teczce z dokumentacją artysty przygotowaną w związku z tą wystawą i dostępnej w Archiwum Künstlerhausu w Wiedniu. Dorota Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – Nowe Ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, t. 65, z. 4, s. 57. W teczce tej nie ma jednak wszystkich zdjęć, gdyż obrazów artysty na wystawie było 40. Znajdują się w niej także zdjęcia obrazów nieprzyjętych na wystawę, więc do tej grupy mógł należeć także zreprodukowany w prasie polskiej obraz *Chrystus w Emaus*.
- <sup>18</sup> W tym fragmencie streszczam inspirujące uwagi za: Wolfgang Ullrich, *Autoritaere Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert* [w:] *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, red. Marion Ackermann, kat. wyst., Kustmuseum Stuttgart, Stuttgart 2009, s. 16–17.
- <sup>19</sup> Mieczysław Sterling, *Jacek Malczewski (Jego stanowisko w sztuce polskiej)*, „Sztuka i Artysta” 1924, R. 1, nr 1, s. 11.
- <sup>20</sup> O.J. Birbaum, *Fritz von Uhde...*, op. cit., s. 47.
- <sup>21</sup> [W.M-i], *Fritz v. Uhde*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 3, s. 30.
- <sup>22</sup> Opinia ta pozostaje w zgodzie ze stanowiskiem znakomitej większości krytyków współczesnych Szymańskiemu. Bogdan Burdziej, *Inny świat ludzkiej nadziei. „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, Toruń 1991, s. 79, 162; idem, *Doświadczenie religijne w literaturze zsyłkowej* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Stanisław Fit, Lublin 1993, s. 170–171.
- <sup>23</sup> Dorota Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 738–756.
- <sup>24</sup> Na temat modernizmu katolickiego i jego recepcji w polskiej kulturze zob. m.in.: *Studia o modernistach katolickich*, red. Józef Keller, Zygmunt Poniatowski, Warszawa 1968; Mieczysław Żywczyński, *Studia nad modernizmem katolickim. (Jego charakter i geneza)*, „Życie i Myśl” 1971, nr 11, s. 18–55, nr 12, s. 13–49; Tomasz Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski...*, op. cit, s. 197–252; *Modernizm potępiony przez papieża*, red. Marcin Karas, Sandomierz 2010.
- <sup>25</sup> Jacek Malczewski, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 1906, R. 23, t. 90, nr 23, s. 80.
- <sup>26</sup> Maria Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)* [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 289–308.
- <sup>27</sup> Na ten temat w odniesieniu do kultury polskiej: Wojciech Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX w.*, Toruń 1994; idem, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999; idem, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; *Chrystus w literaturze polskiej*, red. Piotr Nowaczyński, Lublin 2001; Dariusz Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Biały Aneta, *Wieczera w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [dostęp: 12.01.2024].
- Drei. Das Triptychon in der Moderne*, red. Marion Ackermann, kat. wyst., Kustmuseum Stuttgart, Stuttgart 2009.
- Kemp Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsaesthetische Studien zur Malerei dez 19. Jahrhunderts*, München 1983.



- Kowalski Leon, *Ostatni tryptyk Malczewskiego*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1909, R. 11, t. 4, s. 327.
- Kudelska Dorota, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Lankhait Klaus, *Das Triptichon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.
- Malczewski Jacek, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 1906, R. 23, t. 90, nr 23, s. 80.
- Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Stanisław Fit, Lublin 1993
- Puciata-Pawłowska Jadwiga, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968.

---

**Dr hab. Michał Haake** – historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (2009), *Przemysłać wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej* (2009, współredaktor), *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* (2012, redaktor); *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (2015); *Obraz jako obiekt teoretyczny* (2020, współredaktor); *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* (2020); *Image, History and Memory. Central and Eastern Europe in a Comparative Perspective* (2022, współredaktor), *Obraz w historii i poza historią* (2024, współredaktor). Kurator wystawy *Matejko. Malarz i historia* (MNK, 2023).