

Autoportret ze śmiercią

Artystyczne memento Jacka Malczewskiego*

Andrzej Jarosz

il.1 Jacek Malczewski, *Autoportret ze śmiercią*, ol. pł., 75.5 x 55.4, 1902, depozyt nr inw. 3283 Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. A. Jarosz (1997)



* Artykuł jest uzupełnioną oraz wzbogaconą o ilustracje wersją wystąpienia w czasie sesji „Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka. Thanatos 2004” organizowanej przez Wrocławskie Towarzystwo Naukowe (Szklarska Poręba, listopad 2004). Publikowany jako: **A. Jarosz**, *Autoportret ze śmiercią (1902) Jacka Malczewskiego. Artystyczne „memento”* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 8, Wrocław 2004, s. 531–538, il. 1.

¹ **A. Heydel**, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 189.

² Miało to miejsce podczas aukcji przeprowadzonej w Domu Aukcyjnym AGRA ART w Warszawie (Malarstwo–Rzeźba–Srebro–Biżuteria, 5 grudnia 1999).

³ W dotychczasowej literaturze tytuł taki pojawił się tylko jeden raz. Nawiązuję tu do propozycji **J. Puciaty–Pawłowskiej** (*Jacek Malczewski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 232, il. 155).

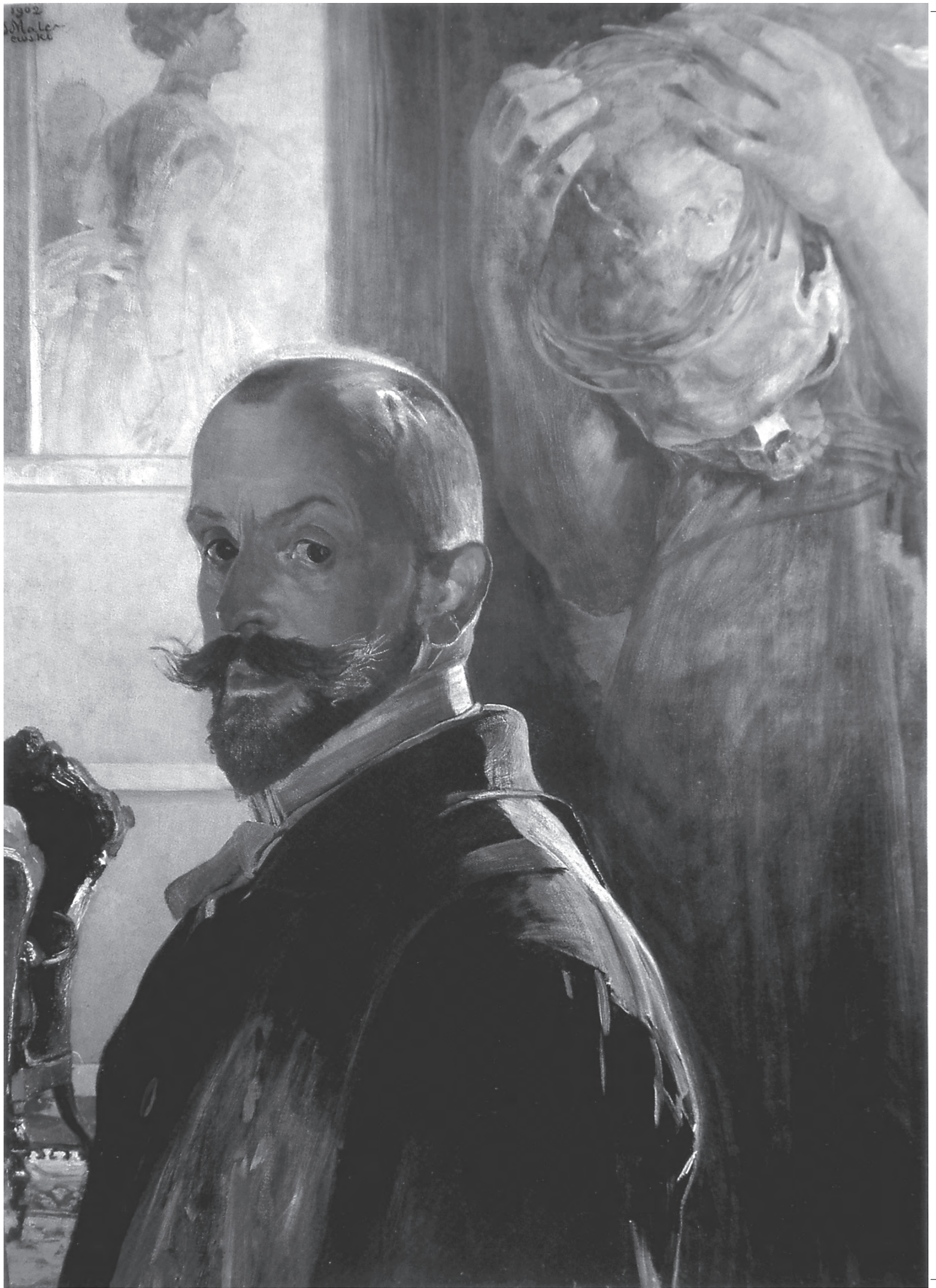
⁴ Por.: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczkińskiego*, pod red. **A. Ławniczakowej**, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1997–marzec 1998, s. 113–114: „Autoportret z hiacyntem” jest jednym z wcześniejszych i doskonalszych przykładów stosowanego przez artystę typu wizerunku, w którym podejście do przestrzeni (jej „dwudzielność” i odejście od realistycznego kontinuum), dopełnianie kontrastowych walorowo planów postaci i tła, znaczący, lokalnie położony kolor oraz akcentowanie wartości linearnych, konstytuują dzieło o znaczeniu symbolicznym.”

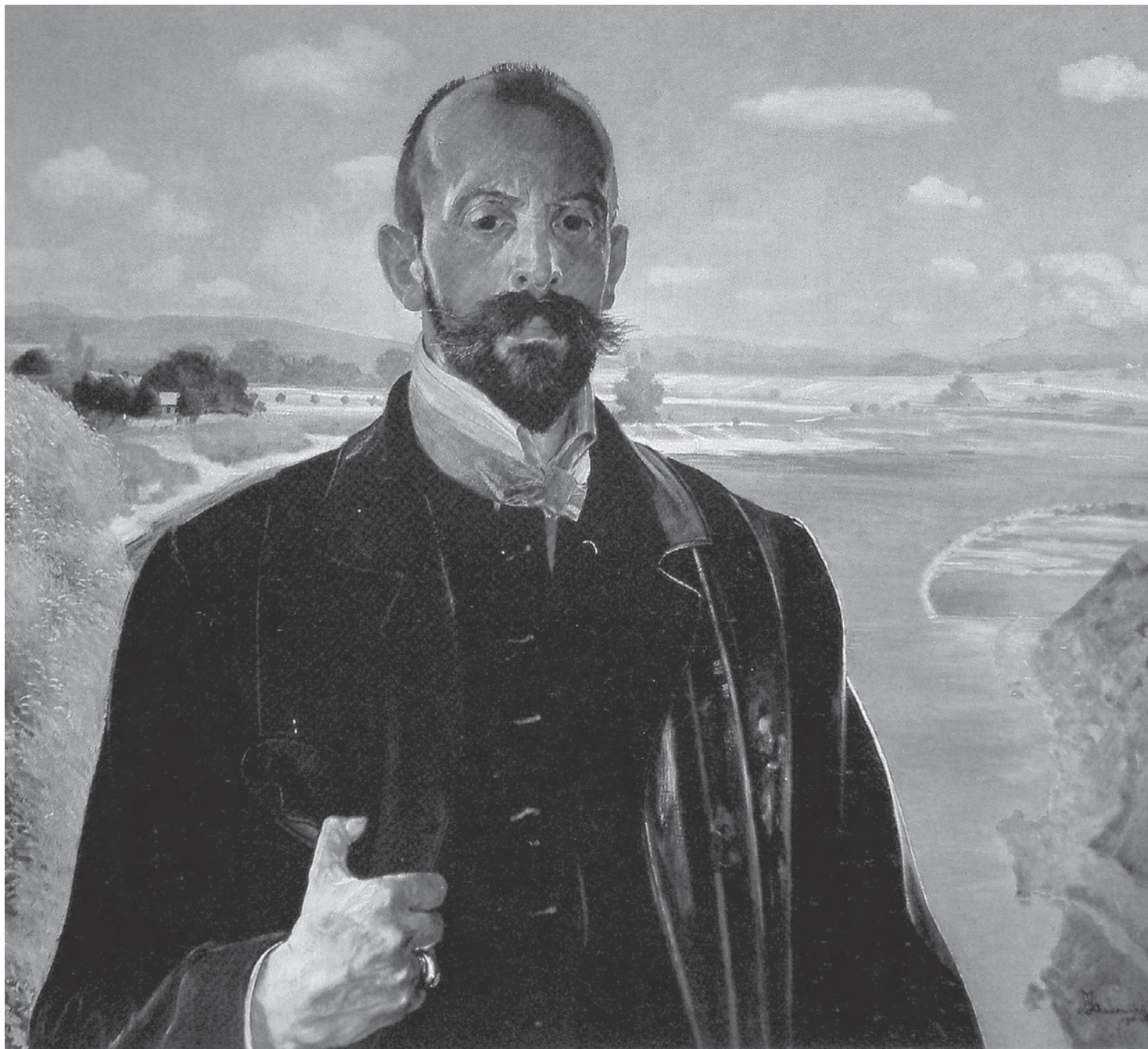
„Ileż najróżniejszych wyrazów – surowej powagi,
słodkiej pociechy, miłosierdzia, miewa śmierć Malczewskiego!”¹

Stosunkowo niedawno – bo w grudniu 1999 roku² – objawił się szerokiej publiczności zapomniany i ukryty blisko od siedemdziesięciu lat w domenie kolekcjonerskiej *Autoportret* Jacka Malczewskiego z 1902 roku (ol., pł., 75.5 x 55.4, sygnowany l.g.: 1902 | J Malcz | ewski) [il. 1]. Wiele dzieł artysty zostało przywróconych widzom w ostatniej dekadzie w związku z jego popularnością na komercyjnym rynku sztuki, lecz przypadek, o jakim tu mówię, wart jest szczególnego zainteresowania. Mamy bowiem do czynienia z odświeżeniem pamięci o jakości artystycznej i symbolicznej posiadającej wyjątkowe znaczenie. Wysoka klasa tego płótna i jego związek z kręgiem najciekawszych wczesnych, symbolicznych autoportretów Malczewskiego nie budzą wątpliwości, a zawarte w nim liczne progi tajemnic kuszą, by je przekraczać.

Jednym z wielu powodów, dla których warto w skupieniu oglądać ów *Autoportret*, jest niepowtarzalna figura (symbol, alegoria?), pozwalająca na, mam nadzieję, uzasadnione dopowiedzenie tytułu. Jeśli zatem mówić o *Autoportrecie ze śmiercią*³, to właśnie niepokojąca i niepowtarzalna w obrębie całego *oeuvre* Malczewskiego, postać Śmierci i nader złożony kontekst jej pojawienia się (obejmujący miejsce, czas i aktualne wówczas dla twórcy wątki artystyczne oraz osobiste mitologie) jest jednym z możliwych kluczy do zrozumienia tego obrazu. Obrazu, moim zdaniem, będącego jednym z elementów triady tworzonej wraz z *Autoportretem na tle Wisły* [il. 2] i *Autoportretem z hiacyntem* [il. 3] – realizacji stanowiących istotne precedensy w rozpoczętym około 1899 roku cyklu symbolicznych wizerunków własnych, w których pole dla zrozumienia roli artysty-kreatora stanowi rozległa panorama podejmowanych przez Malczewskiego tematów. Łącząc te trzy obrazy i biorąc pod uwagę wspólne im eksponowanie ciemnej sylwety artysty, ukazanej w popiersiu, na tle jasnego, *znaczącego otoczenia*⁴ – warto pamiętać, że: „Grupę autoportretów najbliższą daty 1900 wiązać można nie tylko z ustaleniem w tym czasie zasadniczego kanonu i stylu obrazowania malarstwa Jacka Malczewskiego, ale również z ważnym dlań faktem zamieszkania w willi na

1902
Maler-
ewski





il.2 Jacek Malczewski, *Autoportret na tle Wisły*, ol. pł., 69 x 76, 1901, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II b-11



⁵ A. Ławniczakowa [w:] Jacek Malczewski. *Powrót*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec–lipiec 2000, s. 74. Dla proponowanego wyżej przeze mnie tytułu *Autoportret ze śmiercią* (1902) alternatywny jest desygnat z czaszką, należy jednak zaznaczyć, że określenia te nie były nigdy propozycją autorską Malczewskiego. Umieszczone na bieżym nalepki, świadczące o kolejnych ekspozycjach, opisywały go jako: *Portret własny* (1902), *Portret artysty* (1915) i *Autoportret* (1925).

Zwierzyńcu. Klimat tej ulubionej siedziby, jak i urok otaczającego ją krajobrazu, przyczyniły się do powstania różnorodnych w kompozycji i nastroju wizerunków własnych. Z 1901 roku datuje się znany Autoportret na tle Wisły oraz [...] z 1902 roku – Autoportret z hiacyntem na tle przydomowego ogrodu, jak i niedawno ponownie ujawniony, alternatywny dla poprzedniego Autoportret z czaszką⁵.

O ile *Autoportret na tle Wisły* i *Autoportret z hiacyntem* są już od wielu lat jasno rozpoznawalnymi symbolami samej twórczości Malczewskiego i funkcjonują w literaturze, o tyle *Autoportret ze śmiercią* wymaga przybliżenia choćby na poziomie pierwszego opisu. Takie rozpoznanie pozwoli powiedzieć coś więcej o intrygującej figurze Śmierci, która komunikuje ten obraz z wielkim, realizowanym niezależnie od autoportretów, tanatologicznym wątkiem malarstwa Malczewskiego.

Wertykalny kadr obrazu obejmuje fragment „warstwowo” organizowanego wnętrza. Przy niezaprzeczalnej spójności warstwy malarskiej owo formalno-znaczeniowe zwielokrotnienie płaszczyzn odbywa się poprzez wprowadzanie w głąb kolejnych

kompozycyjnych i semantycznych jednostek. Na pierwszym planie obrazu widzimy „oparte” o dolną krawędź męskie popiersie skierowane w lewo, z twarzą w ujęciu trzy czwarte, ze wzrokiem zwróconym w kierunku widza. Na prawo od popiersia i nieco w głębi przedstawiono fragment postaci kobiecej trzymającej w rękach na wysokości piersi ludzką czaszkę. Na lewo i za popiersiem w płaskiej perspektywie ukazany został wycinek pokoju. Nisko, na poziomie „podłogi”, w lewym dolnym narożu widoczne są fragmenty dwu stojących mebli, ponad którymi znajduje się dzielona dwukrotnie poziomymi listwami ściana z zawieszonym na niej portretem kobiety.

Dla sumarycznego określenia specyfiki tej kompozycji odpowiednie wydaje się słowo „kadr”. Oczywiście jest, że każdy obraz jest jakimś optycznym wycinkiem przestrzeni, lecz w przypadku *Autoportretu ze śmiercią* owo kadrowanie jest zastanawiające i wręcz narzucające się już w pierwszym oglądzie. Właściwie każda z wymienionych wyżej jednostek jest brutalnie „cięta” prostą którejś z krawędzi. Płaszczyznę płótna organizują więc kolejne fragmenty, a siła łącząca je w jedno przedstawienie zdaje się płynąć z innego źródła niż tylko „fizyczne racje bytu” tych składowych. Wydaje się, iż taki kadr jest efektem widzenia naturalnego – takiego, jakie obserwator ma na co dzień; postrzegając otoczenie, widzi je jako szereg związanych, ale zmieniających się płynnie, „kadrów”. Uwagę tę warto zachować w pamięci, rozpatrując symboliczną korespondencję tego płótna i przestrzeni „poza-obrazu”.

Uszczegóławiając opis, uwzględnić należy kolor jako materialną i symboliczną składową poszczególnych form. Artysta ubrany jest w ciemnoniebieski, pracowniany, poplamiony farbami na wysokości serca surdut⁶, rozjaśniany gdzieś indziej impastowymi, lecz delikatnymi pociągnięciami. Od stalowego błękitu, przez szarości, złamaną biel, aż po beże i róże na piersi tworzy się „amalgamat”, który zamknięty jest w mocnej, odrywającej się od tła formie. Wraz ze sztywnym szaro-różowym kołnierzykiem z błękitnym wylogiem buduje ona solidny, statyczny fundament dla harmonijnej w proporcjach głowy.

Głowa artysty jest semantycznym centrum kompozycji. Na wrażenie takie składają się dwa, zgoła odmienne w swej substancji, czynniki konstruujące formę: materia i światło. Materialność, konkretność odnieść należy na pewno do „rzeźbiarskiego”, plastycznego kształtowania głowy: regularna hemisfera czaszki, delikatna budowa małżowiny ucha, prosty silny nos, duże (może nawet szeroko otwarte) ciemne oczy wbudowane w oprawę oczodołów z uniesionymi ponad nimi brwiami, wreszcie pełne usta w otoku uniesionych sumiastych wąsów i zgrabnej trójkątnej brody są optycznie „namacalne”, oddziałują mocno na oko patrzącego.

Jest to niewątpliwie wynikiem operowania światłem, które będąc środkiem modelunku, ujawnia także swoją subtelną, symboliczną naturę. Kompozycja nie podlega prawom jednego, naturalnego oświetlenia, lecz dla poszczególnych jednostek zdają się funkcjonować odrębne i momentami „nadmaturalne” jego źródła, które ostatecznie unifikowane są w świetle całego obrazu⁷. „Centrum” znajduje się w okolicach głowy malarza – ciepłe, krwiste prześwietlenie ucha zdaje się być konsekwencją złotej poświaty, która pojawiła się tuż nad artystą w postaci wąskiej, impastowej, intensywnej linii. Wyraźnie odróżnia się ona od chłodnego i ostrego oświetlenia jasnym refleksem lewego ramienia. Tej złotej poświacie przypisać można przypuszczalnie znaczenie „sacrum”, gdyż kojarzy się z aureolą. Z nią też w łączności zdają się być dwie głębokie (zagojone?) blizny u szczytu głowy.

O tym, że artysta zrezygnował w przypadku tego obrazu z konsekwentnej analizy



il.3 Jacek Malczewski, *Autoportret z hiacyntem*, ol. pł., 78 x 59, 1902, wł. Fundacja Raczyńskich, nr inw. FR 58



⁶ Określenie tej części stroju przejmując za J. Bożem–Antoniewiczem piszącym o „stalowoniebieskim surducie” (J. Bożem–Antoniewicz, *Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego*, TPSP, Lwów kwiecień–maj 1903, s. 59). Michalina Janoszanka w swoich wspomnieniach o Malczewskim (M. Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań ok. 1933, s. 140) z czasów jego zamieszkiwania na Zwierzyńcu (1899–1914), mówi o aksamitnej bluzie „à la Rembrandt” wykonanej dla malarza przez krawca Lipczyńskiego. Uwaga ta ważna jest o tyle, że Janoszanka twierdzi, iż „jej cała prawa strona wyglądała jak paleta – Obcierał o siebie często pendzle”. Na obrazie powalana jest poła lewa, co wiąże się z ważnym dla symboliki i kompozycji obrazu wykorzystanym przez Malczewskiego lustrzanym odbiciem.

⁷ A. Jakimowicz w książce *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 37–38, rozważa problem kierunkowego światła w ciągu kilku obrazów i w zestaw ten włącza interesujące mnie dzieło: „Podobny problem artystyczny – gry ostrego światła bocznego (od prawej), kontrastującego z silnymi refleksami płynącymi z lewej – postawił sobie Malczewski w *Autoportrecie* z 1902 r. [verte!]”



il.4 Fotografia salonu willi na Zwierzyńcu, po 1902 r.



Uzyskał w ten sposób niezwykle dosadną plastyczność swej charakterystycznej głowy." Uwagi A. Jakimowicza są trafne, lecz pamiętać należy, iż autor posługiwał się prawdopodobnie czarno-białą reprodukcją, znacznie wzmacniającą kontrast, natomiast bezpośrednia obserwacja obrazu nakazuje mówić o całej gamie subtelności i niejednorodności światła.

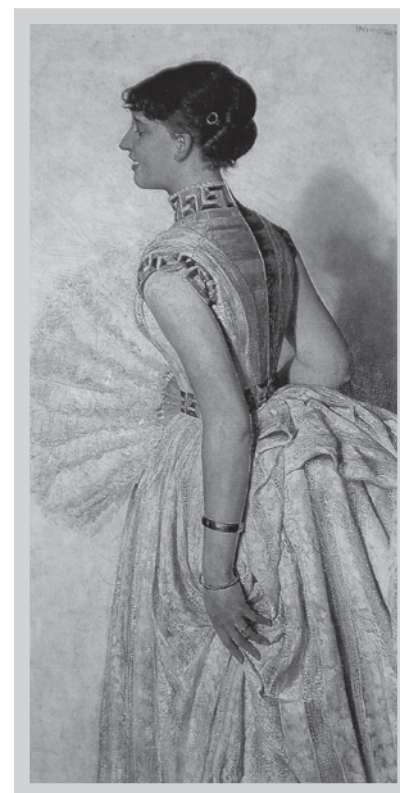
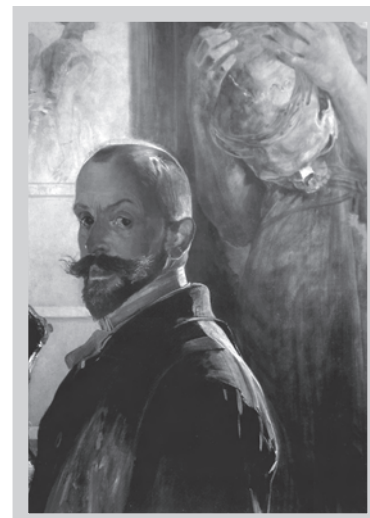
kierunków i praw jednego źródła światła, świadczy – najbardziej w tym momencie interesująca – postać kobiecej zjawy na drugim planie. Po części to logiczne – widmo pozaświatowe rządzi się własnymi prawami, choć z malarskiego punktu widzenia jest też przecież pełnoprawną częścią obrazu. Tymczasem zjawy wyróżnia się zarówno poprzez swoją konsystencję „duchową”, jak i malarską świetlistość. Unosząca się w powietrzu postać, ubrana w przepasaną sznurem niebieską, zimnoblądą, spływającą szatę (A. Ławniczakowa wskazuje, że zabieg ten definiuje figurę jako „brzemiennej kobiety”⁸) emanuje wręcz chłodem, a „śmiertelna” błądź jej rąk szokująco kontrastuje z ciepłem twarzy artysty. Równie zimna jest „kość” ukazanej w skrócie, monumentalnej ludzkiej czaszki, oplecionej koroną kruchej błądź słoju. Dominujący ponad opromienioną głową artysty czerep z charakterystycznym, dynamicznym rysunkiem szwów jest „ekspresyjnym” obszarem mieszania się

bieli, błękitów i szarości. Przy „pozytywnym” świetle postaci – to niemal „negatywny” biegun tej kompozycji i przyczynę do ustanowienia dramatycznego, wążącego na wymowie obrazu formalnego kontrastu. Głowa artysty z jednej strony, a z drugiej zwielokrotniona martwota groźnej (okrutnie dlań symetrycznej) czaszki. Wrażenie to potęguje tło, a zwłaszcza ciemny fragment wnętrza za ręką zjawy, które dzieli się na dwie strefy jakiegoś przestrzennego, symbolicznego dyptyku. Jedno skrzydło – chłodne, domyślnie „mroczne” – to świat widma. Drugie skrzydło przynależy Artysty: tu można już racjonalnie rozumieć jego otoczenie, nazywać elementy.

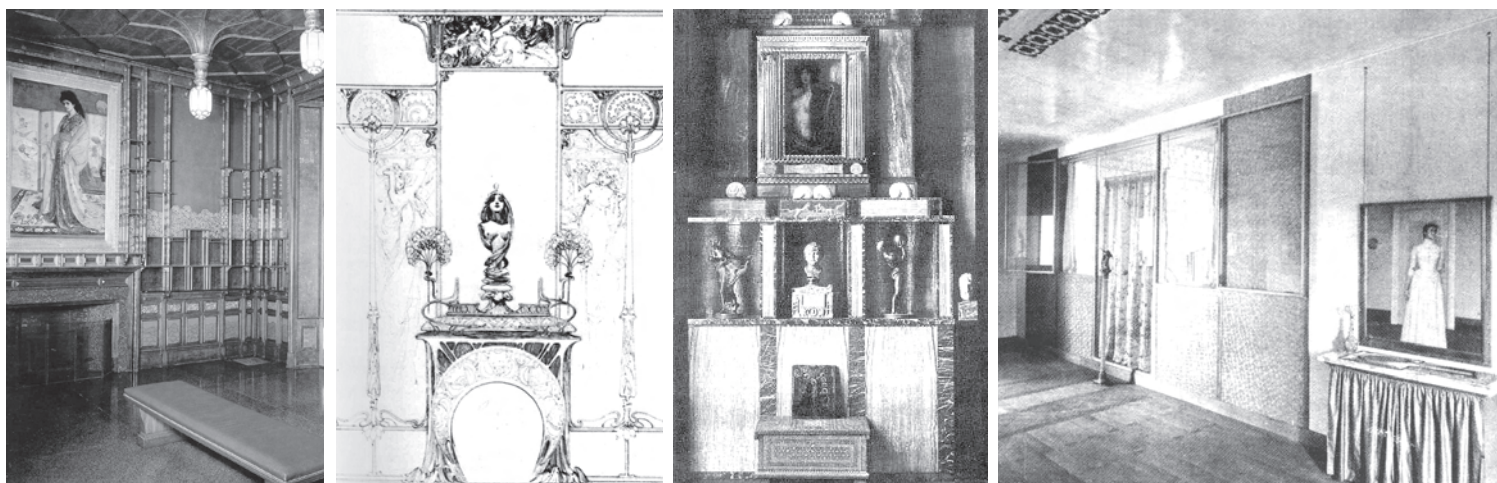
Rozpoznamy złożone, obite zielonym pluszem meble, a ponad nimi widzimy zawieszony na ścianie portret. To szczególny malarski autocytat – w 1887 roku Malczewski namalował *Portret narzeczonej* [il. 10], wkrótce poślubionej Marii z Gralewskich⁹, który tutaj – na skutek działania lustrzanego odbicia – zmienił zwrot kompozycji ku owemu „niebezpiecznemu” biegunowi widma. Można sądzić, że Malczewski przedstawił na tym obrazie fragment salonu swojego zwierzynieckiego domu, jego „serce”, a zarazem ściśle centrum. Najpewniejszym dowodem jest fotografia owego „dużego salonu z zielonemi aksamitnymi meblami”¹⁰ [il. 4] dokumentująca, że „realna” przestrzeń w obrazie jest wycinkiem ściany domu artysty, na której zawieszono *Portret narzeczonej*, a ponad nim i sam *Autoportret ze śmiercią*. Malczewski a priori ustanowił więc przypuszczalnie warunki niezwyklej korespondencji obrazów¹¹, które działając jako oryginał i jego cytat o przeciwnych zwrotach, „zawierają” Artystę „pomiędzy sobą”. Kiedy spojrzeć na rekonstrukcję aranżacji tych dwu płócien, to istotne staje się to, co dzieje się, nazwijmy to umownie – „poza artystą”. W tak szczególnie wyodrębnionym obszarze pojawia się widmo z czaszką, specyficzna postać Śmierci. Aby wstępnie rozpoznać jej wyjątkowość, warto odwołać się do innych sposobów przedstawiania i rozumienia przez Malczewskiego tego wątku. A Ławniczowska zauważyła, że: „Od 1889 roku w kompozycjach artysty pojawia się śmierć w postaci alegorycznej. W dwóch pierwszych obrazach jest to zmodyfikowane przedstawienie greckiego boga śmierci Thanatosa, później anioła śmierci, lub po prostu kobiety z kosą. Zawsze jednak będzie to postać kobiety młodej i pociągającej, której piękno wabi do siebie, a dotknięcie jej palców przynosi ukojenie wędrowcom strudzonym życiem. Motyw śmierci pojawia się u Malczewskiego najczęściej na tle dworu w Wielkiem lub Gardzienicach, gdzie artysta spędził dzieciństwo. W późniejszych latach temat ten nabiera autobiograficznego znaczenia [...] na podstawie wielokrotnie powracającej w tym cyklu podobnej konfiguracji motywów, możemy powiedzieć, że Malczewski pojmował śmierć jako „nieśmiertelność przeobrażeń” [...] jako wyzwolenie i ukojenie, wreszcie jako powrót do utraconego rajy dzieciństwa. Istnieje duża zbieżność między sposobem pojmowania śmierci przez Malczewskiego i przez poetów polskiego modernizmu, a zwłaszcza przez Jana Kasprowicza.”¹²

Mając na uwadze ostatnie zdanie o powinowactwach malarza z młodopolską liryką, można zaryzykować stwierdzenie, że figura identyfikowana przez mnie ze Śmiercią nie przystaje do żadnego z wymienionych ujęć. Nie ma precedensów w obrębie twórczości Malczewskiego ani ikonograficznych kontynuacji¹³. Nie jest ani Thanatosem, ani upostaciowionym Aniołem Zagłady czy też kobietą z kosą miłosiernie kładącą palce na oczy starca, jak to widzimy na płótnie pochodzącej właśnie z 1902 r. *Śmierci*¹⁴.

W omawianym przez mnie obrazie postać kobiecego brzemiennego widma jest raczej oprawą dla pojawienia się ważnego znaku – ważniejszego w tym przypadku od typowej dla Malczewskiego personifikacji. Może dlatego widzimy tylko fragment



il.5 Zestawienie *Autoportretu ze śmiercią* i *Portretu narzeczonej* według dyspozycji z salonu willi na Zwierzynicy



il.6 *Pawi Pokój* z obrazem J. A. Whistlera *Księżniczka w Krainie Porcelany*

il.7 Szkic butiku Foqueta Alphonsa Muchy

il.8 *Ołtarz Grzechu* Franza von Stucka

il.9 Wnętrze Willi Fernanda Khnopffa

il.10 Jacek Malczewski, *Portret narzeczonej*, ol. pł., 140 x 70, 1887, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II b-178

unoszącego się w eterze ducha – niedookreślony, celowo „zdekapitowany” przez górną krawędź płótna korpus przesłonięty szatą i mocne ręce trzymające przede wszystkim czaszkę. Sam gest prezentacji czerepu potęguje wrażenie makabry i grozy¹⁵. Pojęcie „śmierci” wiąże się więc tu wizualnie przede wszystkim ze znakiem czaszki wieńczącej słomianą koroną, co jest też powodem, aby dla owego znaku szukać interpretacji znacznie szerszej niż tylko widzenie w nim naturalnego, fizycznego i dramatycznego końca. Śmierć, obumieranie, rozpad zdaje się tutaj łączyć z sugestią, iż takiego kresu dobiega także każda artystyczna droga. J. Puciata-Pawłowska interpretowała tę szczególnie eksponowaną i ukoronowaną czaszkę jako „aluzję do sławy, o którą nie warto zabiegać: krucha jest ona jak owe żdźbła zboża i przychodzi często dopiero po śmierci.”¹⁶ Mamy więc do czynienia z bardzo subtelnym przesunięciem akcentów ku swoistemu artystycznemu memento, a cała zjawia może definiować się jako alegoria Vanitas.

Nie powinniśmy mieć wątpliwości, że Malczewski ukazuje siebie jako Artystę. Poczynając od ogólnego warunku, jakim jest autoportret-autokreacja, poprzez przywdzianie roboczego stroju, aż po wpisanie w płaszczyznę malarskiego autocytatu – wszystko to pozwala sądzić, że oto Malarz-Twórca, znajdujący się w ciepłym domowym wnętrzu, w jednej chwili przepełniony jest świadomością naznaczoną „odczuciem kruchości istnienia i nieuchronnego biegu egzystencji ku śmierci. Owa myśl została zmaterializowana w dziele Malczewskiego jako towarzysząca jego wizerunkowi zjawia brzemienną kobietę trzymającą w dłoniach czaszkę w słomianym wieńcu.”¹⁷ O tym, że Malczewski miał już przypuszczalnie różne – w tym i bolesne – życiowe doświadczenia, zdają się świadczyć wspomniane wcześniej blizny na jego głowie, a także owo wąskie, opromieniające ją pasmo światła, co do którego możemy się tylko domyślać, czy jeszcze łśni, czy już zaczyna gasnąć?

Zetlała słomiana korona zdaje się być wskazaniem, że „marność nad marnościami” jest nieuniknionym, ostatecznym etapem, którego i tak trzeba doświadczyć, lecz ludzkim obowiązkiem i celem jest ponawianie wysiłków na drodze pełnej wątpliwości i twórczych trudów. Sięgając do poezji Adama Asnyka, bliskiego z wielu względów Malczewskiemu¹⁸, wielokrotnie można wynotować użyty w niej motyw wieńca, zwycięskiego lauru, którego rola i znaczenie zostały poszerzone o aspekt jego złudy oraz kruchości – zwłaszcza gdy jest to znak czegoś tak nietrwałego jak



⁸ A. Ławniczakowa, *op. cit.*, s. 74.

⁹ Warto pamiętać, że obraz ten spełniał w momencie swego powstania rolę przedślubnego, wirtuozerskiego majstersztyku.

¹⁰ M. Janoszanka, *op. cit.*, s. 24.

¹¹ Ich pojawienie się w sercu salonu, zestawienie na wspólnej osi oraz akcentowanie związku w przestrzeni semantycznej domu-pracowni nakazuje odwołać się do przykładów aranżacji modernistycznych, tzw. prywatnych „świątyń sztuki”. Obrazy ekspozowane były w formach para-ołtarzy przez Franza von Stucka [il. 8] czy Fernanda Khnopffa (*Portret siostry Margueritty Khnopff*, 1897) [il. 9.] jako specjalnie aranżowane strefy, zyskujące charakter „miejsc sakralnych”. Przykładami mogą być także *Pawi Pokój* (1876–77) w londyńskim domu przymysłowca F. R. Leylanda [il. 6] oraz projekty paryskiego butiku jubilerskiego Foqueta autorstwa Alphonsa Muchy, gdzie przestrzeń



architektoniczna i aranżacja wnętrza znajdowały kulminację w rzeźbie zatytułowanej *Natura* – stylizowanym i idealizowanym popiersiu kobiety w diademe [il. 7]. Por. także: **A. Pieńkos**, *Dom Sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 103, 221, 222–223.

¹² **A. Ławniczakowa**, *Jacek Malczewski*, W-wa 1976, s. 47–50.

¹³ Być może do *Autoportretu ze śmiercią* odnosi się uwaga **A. Heydela** (*op. cit.*, s. 189): „Śmierć tyle razy malowana przez Malczewskiego bodaj raz jeden tylko występuje pod postacią kościotrupa. Odrażająca trupia czaszka może mieć tylko jeden jedyny wyraz, szczerzącego zęby złośliwego uśmiechu.”, choć trzeba mieć świadomość, iż szkielet, kościotrup, czaszka pojawiają się w obrazach takich, jak: *Młodość* (część tryptyku *Na drodze życia*), 1916, wł. prywatna czy *Autoportret – życie i śmierć*, 1916, wł. prywatna.

¹⁴ **J. Malczewski**, *Śmierć*, ol. pł., 98 x 75, 1902, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁵ **J. Puciata-Pawłowska** (*op. cit.*, s. 232), omawiając sposoby wyobrażenia śmierci przez Malczewskiego, pisała: „Unika on przedstawień budzących makabryczne skojarzenia. Autoportret z 1902, z postacią obok, która trzyma czaszkę wieńczoną słomianą koroną, należy do wyjątków.”

¹⁶ **J. Puciata-Pawłowska**, *ibidem*.

¹⁷ **A. Ławniczakowa**, *Jacek Malczewski. Powrót*, *op. cit.*, s. 74.

¹⁸ W latach 1895–1897 Malczewski namalował *Portret Adama Asnyka z Muzą* (ol. pł., 154 x 177, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu) i „nie poprzestał na tym jednym portrecie [...] powrócił do tego tematu za parę lat, poświadczając tym samym bliską znajomość, zażyłość czy nawet przyjaźń, która łączyła go z autorem „*Snu grobów*”.” (**J. Puciata-Pawłowska**, *op. cit.*, s. 75–79.)

¹⁹ **A. Asnyk**, *Odpowiedź przeszłości* (1879) [za:] *Poezje*, Warszawa 1974, s. 464.

²⁰ **A. Asnyk**, *Pamięci Józefa P...* (1864), *op. cit.*, s. 320.

²¹ **A. Asnyk**, *Kantata na jubileusz J.I. Kraśzewskiego* (1879), *op. cit.*, s. 471–472.

il.11 Jacek Malczewski, *Szkic do Autoportretu*, ol. tektura, 26.8 x 21.5, 1902, wł. prywatna. Ilustracja dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego AGRA ART



²² „Słomiana korona”, rozbudowana wszakże i o innej formie niż w *Autoportrecie ze śmiercią*, pojawiła się u Malczewskiego w innym, programowym, ale nie „tanatologicznym” obrazie. W namalowanym w roku 1897 *Natchnieniu malarza*: „malarzem w atelier owładnął płynący z podświadomości fenomen wyobraźni. Tu też zjawia się kobieta, lecz tym razem jest zupełnie inną postacią – wracającego z grobu upiora, w łachmanach i z odrzuconą na plecy słomianą koroną i bańką mydlaną czy szklaną w rękach”. (A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Kraków 1995, s. 17). Odmienny kontekst dla korony, wieńca splecionego ze zbóż, przynosi *Pierwiosnek – Autoportret z żoną* z 1905 r. (ol., deska, 145 x 98, Muzeum Narodowe w Warszawie). Towarzystwem artysty na tle pustego rżyska Maria Malczewska jest przypuszczalnie personifikacją Demeter, która ujmując delikatnie tytułowy kwiat, stanowi ważny element cyklu odrodzenia natury, ewokowanego także poprzez możliwość rozsiania ziaren z koronującego głowę wieńca. Por.: J. Frazer, *Złota gałąź*, Warszawa 1967, s. 354–355, który mówił o prefiguracji Demeter w postaci Matki-Zboża.

²³ A. Asnyk, *Epilog Snu grobów* (1867), *op. cit.*, s. 268.

²⁴ J. Kasprowicz, *Dies Irae* z tomu *Ginącemu światu*, Lwów 1901.

²⁵ Pojęcie „anegdoty” w odniesieniu do malarstwa Malczewskiego podejmuję za W. Juszcakiem (*Szkice o symbolizmie. Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego* [w:] *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 143): „Podjęcie zaś anegdoty określa jakąś relację przedstawionej na obrazie sceny do wykraczającej już „poza” obraz akcji. Anegdota może jedynie sugerować taki związek, może być tej akcji śladem, odnosić się do niej. Anegdotyczny obraz przeto to obraz ukazujący nam sytuację, która wymaga dopełnienia za pomocą pewnych motywacyjnych zabiegów: albo jednoznacznie nam dyktowanych przez mitologię, historie, jakiś tekst literacki [...] albo wybieranych spośród wielu naraz nasuwających się możliwości, zawsze wymiennych i przypuszczalnych tylko „sekwencji” akcji [...] Anegdotą o takim nierozładowanym, wielokierunkowym napięciu operuje Malczewski w większości swoich dojrzałych dzieł.”



Sława. I choć „[...] Każdy myślał o wieńcach co nie więdną [...]”¹⁹, to w efekcie prawdopodobniejszą jest gorycz i przekształcenie znaku triumfu w melancholię Vanitas. W wierszu *Pamięci Józefa P...*²⁰ odnajdujemy następującą zapowiedź: „[...] Do twojego grobowca nie zstąpi cień sławy / Co po podziemiach zbiera swoje ulubieńce / A próchniejące kości strojąc w lauru wieńce / Na zasiew światu rzuca proch ich krwawy.”

„Cień sławy” „strojący próchniejące kości” wydaje się być antytezą tego, co kojarzy się z uznaniem artysty i oddaniem mu sprawiedliwości czy hołdu przez żyjących. W *Kantacie na jubileusz J. I. Kraszewskiego*²¹ Asnyk pisał: „[...] Szczęśliwy, komu w życiu dano / Doczekać plonu swojej pracy / I ujrzeć myśl swą przechowaną / I najpiękniejsze zdobyć wiano / Z kłosów, co niosą mu rodacy [...]”. Jeśli można zaryzykować takie porównanie – na płótnie *Autoportretu* owo „najpiękniejsze wiano z kłosów”, „kłosny wieńiec”²² będący w stanie rozkładu, już za życia twórcy ukazuje się w wizji objawiającej okrutną prawdę. Wymiar tej refleksji jest głęboki, lecz stonowany. Może wynika to także z dwoistej „konsystencji” widma? Kiedy skoncentrować uwagę na roztaczanej przez nią grozie, warto skonstatować,

iz w epilogu do *Snu grobów*²³ poeta mówił o potrzebie „odjęcia” upiorowi serca i głowy, aby „[...] nie straszył tłuszczy co się boi”. A Śmierć widziana przez Malczewskiego jest także i po części liryczna: „brzemienne” znaczeniami nie straszy bezrozumnie, ale powtarza wanitatywne przesłanie poprzez przypisany jej gest trzymania i eksponowania ukoronowanej czaszki.

Powracając do kwestii czysto plastycznych i kompozycyjnych, warto zwrócić uwagę, że czaszka nieprzypadkowo „góruje” nad artystą i stanowi przeciwieństwo głowy malarza, a także skonfrontowana jest z optymistyczną apoteozą szczęścia, symbolizowanego przez *Portret narzeczonej*. Stanowiąc tak mocny – odrębny formalnie i znaczeniowo akcent – powoduje, że oglądając ten obraz, nie sposób oderwać się do niej; w pewnym sensie jej motyw wciąż powraca w jakiejś nieracjonalnej indukcji. Jeśli szukać dla niej porównania, przypomina się anafora z *Dies Irae* Jana Kasprowicza, hymnu pochodzącego z 1901 roku²⁴ – choć nie chcę tu wykazywać bynajmniej bezpośrednich zależności obrazu od tego wiersza. Wołanie: „O Głowo, owinięta [przepasana] cierniową koroną [...]” pojawia się czterokrotnie i jest czytelnym symbolem Pasji, Golgoty i Chrystusa, który w tej postaci „[...] przestwór wypełnia bezbrzeżny [...]”. „Cierniem opasanie, owinięcie, uwieńczenie” ma oczywiście głębszy wymiar eschatologiczny niż ukoronowanie kruchą słomą, lecz jest w jakiś sposób adekwatne do kreowanego przez Malczewskiego plastycznego „memento”. Jeszcze raz powtórzę – kompozycja obrazu nie posługuje się żadną multiplikacją tego motywu, nie zawiera formalnej anafory, ale silna, intensywna „obecność” czaszki narzuca i wprowadza podniosły, celowo minorowy, ton.

Warto podkreślić, że *Autoportret ze śmiercią* bez wątpienia należy do szczególnej grupy obrazów pełnych ukrytych sensów, zatajonych prawd, a może odwróconych wartości. Ważnym zatem jest ustalenie medium, za sprawą którego następuje ustalenie tajemniczego sensu anegdoty²⁵ przedstawienia. Wydaje się, że należy zwrócić uwagę na działanie lustra – „obrazu przejrzystego, przepelnionego światłem eteru”²⁶ – które czyni przeciwnym zwrot *Portretu narzeczonej*, ukazuje odbicie Artysty i zmienia atmosferę bezpiecznego domowego azylu²⁷. Umożliwia też dostrzeżenie przez malarza refleksu spoza tego świata (w postaci zdekapitowanego i dzierżącego czaszkę ducha). Spojrzenie w lustro²⁸ – w kierunku widza – akcentowane jest przez wyraziste potraktowanie własnych oczu. Ich wyraz jest niezwykle spokojny, ale sugestywny i znaczący. Duże, ciemne, o migdałowym wykroju oczy wydają się przezwyćieżać obserwowaną na innych autoportretach naturalną ciężkość powiek, a ich głębia zdaje się być ożywna nieprzypadkowo dwoma blikami.

O tym, że lustrzane odbicie jest konieczne dla zobaczenia Śmierci – elementu komplementarnego i niezbędnego w indywidualnym pojmowaniu świata przez Malczewskiego – zdaje się przekonywać kontekst wymienionych wcześniej autoportretów. Jeśli budować ciąg, w którym omawiany obraz jest sekwencją trzecią, to *Autoportret na tle Wisły* ukazuje malarza-Artystę na tle pejzażu w rozległym, chciałoby się powiedzieć, kosmologicznym ujęciu. W *Autoportrecie z hiacyntem* realna przestrzeń ulega zawężeniu – tło wznoszącego się tarasami ogrodu na tyłach zwierzynieckiej willi jest konkretne i intymne, ale zaludnione postaciami nimf i faunów. Artysta, „poeta spod znaku Apollina”²⁹, dookreśla poprzez owe elementy mitu swoje miejsce na ziemi. W *Autoportrecie ze śmiercią* wewnątrz salonu stanowi przestrzeń konfrontacji ze światem duchowym. Nie byłaby ona możliwa gdyby nie sugerowana, „napotkana” przez malarza delikatna, ale nieprzekraczalna, jakby niewidzialna kurtyna³⁰.

Artystyczne memento Malczewskiego wiąże się ze świadomością oraz ciągłością



²⁶ D. Förstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 441; Por. także H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Warszawa, s. 199–200: „Odbicie w lustrze pozostaje w magicznym związku z przyglądającą się osobą. W lustrze może zachować się dusza lub siła żywotna człowieka. Lustro jest także atrybutem Prawdy – Veritas i Mądrości – Prudentia. Świat jest odzwierciedleniem Boga, który zdaniem Jakuba Böhmego jest okiem a jednocześnie zwierciadłem, które widzi samo siebie. W psychoanalizie [...] traktowanie lustra jako zapowiedzi śmierci tłumaczy się tym, że „coś jest na zewnątrz nas, ponieważ my sami w lustrze wychodzimy z siebie”. (podkr. A. J.)

²⁷ Ten kontekst wydaje się ważny, gdyż, jak pisała D. Kudelska: „Jak wiadomo, Malczewski [...] właściwie prawie nigdy nie malował siebie w domowym wnętrzu. Rozdział sfery pracowni i domu jest bardzo wyraźny [...] Ogromne różnice między (atmosferą kolejnych siedzib – A. J.) przybierają kształty znaczącej nieobecności prywatnych wnętrz w autoportretach okresu dojrzałego i bardzo częstej ich obecności w późnych płótnach.” (D. Kudelska, *Lepsza i gorsza biografia* [w:] *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna / nowoczesność biografii*, Lublin 2006, s. 272–273.)

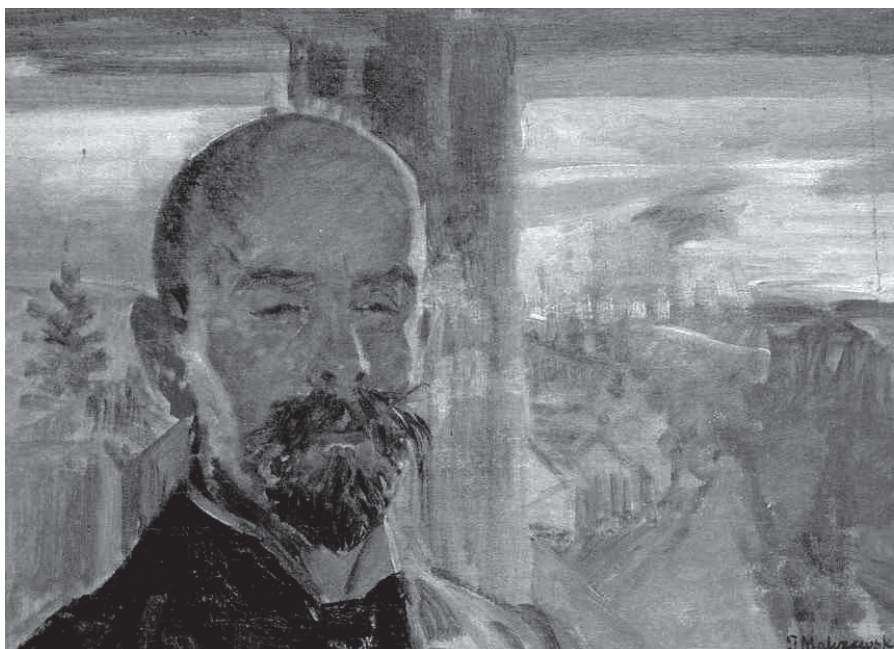
²⁸ A. Ławniczakowa (*Powrót...*, op. cit., s. 74) interpretuje ten kierunek jako ukazujący artystę „z twarzą jakby przypadkiem zwróconą ku widzowi”.

²⁹ A. Ławniczakowa. *Powrót...*, op. cit., s. 76.

³⁰ Użyte tutaj słowo „kurtyna” jest nawiązaniem do rozumienia roli „zasłony” – subtelnej granicy dzielącej rzeczywistość od świata duchowego – jakie przedstawił W. Juszcak, analizując książkę Virginii Woolf *Pani Dalloy*: „Ta zasłona [...] swoją obecnością samoistną [...] tworzy wyrwę w kruchej, niedoskonałej, niespójnej wciąż materii przyjęcia. Jej ruch uchyla tylko na ułamek sekundy, jeszcze nie unieważnia panującego chaosu, ale go łagodzi, tłumia na moment panującą we wszystkim dysharmonię, niezborność. Jest znakiem rzeczywistości innej niż wciąż potoczna rzeczywistość wieczoru. Jest ponadto zapowiedzią.” (W. Juszcak, *Zasłona w rajskie ptaki*, Toruń 2004, s. 26).

³¹ J. Puciata-Pawłowska, op. cit., s. 233: „Znał na pewno Malczewski słynny autoportret Böcklina z 1872 r., na którym twórca ‘Wyspy umarłych’ przedstawił siebie w pełni sił twórczych i urody, z paletą i pędzlem. Zdjęty nagłym lękiem przerwał pracę, nadsłuchuje – do uszu jego dolatuje jakaś tajemnicza przerażająca melodia, która jak dysonans wdiera się w przypomnienie o istnieniu końca wszystkiego. Wygrywa ją na skrzypcach za plecami malarza kościotrup szczerzący zęby w makabrycznym uśmiechu.”

il.12 Jacek Malczewski *Autoportret z widokiem na Kraków*, ol. tektura, 26.8 x 21.5, ok. 1902, wł. Památník národního písemnictví, Praga



dr Andrzej Jarosz

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze dotyczą sztuki współczesnej i malarstwa polskiego modernizmu. Kurator wystaw „Męstwo Bycia Hanny Krzetuskiej (1903-1999)” (2003); „Józef Hałas. Mała retrospektywa” (2001); „Alfons Mazurkiewicz. W 30. rocznicę śmierci” (2005).

przecucia Śmierci i rzeczy ostatecznych, z którymi to powróci do realnego świata, gdy tylko – domyślnie – odwróci wzrok od lustra... a wizja natychmiast zniknie. Ten moment jest intelektualnie i uczuciowo intensywny, duchowo doniosły, a zarazem ulotny; autorska introspekcja została przecież zanurzona w czasie, a jednocześnie uniezależniła się od niego. Obserwacja i oczekujące na wypowiedzenie konstatacje bohatera zastępują „akcję”, historię lub stan, znajdujące realizację w określonej kadencji czasu. I tak, „zasłuchanie” Arnolda Böcklina w autoportrecie z 1872 roku³¹ sugeruje potrzebę wysłuszenia „do końca” dźwięków wydobywanych przez śmierć na strunach skrzypiec: nieokreślone *od* zmierza ku finalnemu *do*. Jacek Malczewski kontempluje prawdę o Śmierci w ciszy.

Źródła ilustracji:

- il.1 Fot. A. Jarosz, 1997.
- il.2 Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.
- il.3 Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- il.4 Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu, D. Borczyk.
- il.6 M. Howard, *Whistler. The History and Techniques of The Great Masters*, London 1989, s. 11.
- il.7 Mucha 1860-1939. *Peintures, illustrations-afiche, arts decoratifs*, Musée d'Orsay, Paris 1980, s. 222.
- il.8 Ch. Hoh-Słodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985, s. 137.
- il.9 R. L. Delevoy, C. De Groes, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Bruxelles 1987, s. 58.
- il.10 Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.
- il.11 Dom Aukcyjny AGRA ART
- il.12 *Malarstwo Polskie / Polské Maliřtvi / ze zbiorów galerii Jiřiho Karáska / ze sbirky Karáskovy galerie*, Muzeum Tkactwa Dolnośląskiego w Kamiennej Górze / Památník národního písemnictví, czerwiec-sierpień 2005, s. nlb 14.