

Michał Haake

 <https://orcid.org/0000-0002-6929-0953>

 michalhaake@gmail.com

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://ror.org/04g6bbq64>

„Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego jako symptom epoki

W latach 1908–1912 Jacek Malczewski namalował serię dzieł przedstawiających ewangeliczne sceny i Chrystusa, któremu nadał własne rysy. Z tego względu obrazy od początku wzbudzały kontrowersje i dla współczesnych pozostały niezrozumiałe¹. Będący przedmiotem niniejszego studium obraz *Niewierny Tomasz* z 1910 roku został wprawdzie nagrodzony prestiżową nagrodą z fundacji Probusa Barczewskiego, przyznawaną przez krakowską Akademię Umiejętności², ale w uzasadnieniu starannie pominięto niewygodną kwestię (il. 1). Czytamy w nim, że obraz wyraża „głębszą myśl filozoficzną”, odznacza się „doskonałym układem, oryginalnością pomysłu, pełnią wyrazu w głowach ludzkich, mistrzowskim rysunkiem, wyborną plastyką i świetnym kolorytem”, a także „szlachetnością koncepcji”, której

1 Por. A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 206.

2 Por. *Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1911/1912*, Kraków 1912, s. 190–191.

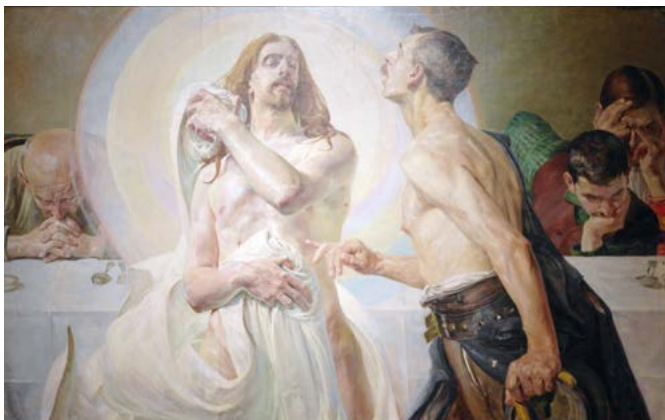
„odpowiada zapanowanie nad środkami technicznymi”³. Można przypuszczać, że te ogólne uwagi, jakkolwiek słuszne, pomagały pominąć wątpliwości związane z kolejnym autoportretowym ujęciem twarzy Chrystusa. W tym miejscu istotniejsze jest jednak to, że poza obliczem Chrystusa nie dostrzegano w ewangelicznych obrazach Malczewskiego niczego nietypowego. Tymczasem obraz *Niewierny Tomasz* rodzi pytania i stawia nas przed bardzo ciekawym problemem badawczym również dlatego, że znacząco odbiega od tradycji ikonograficznej⁴.

Żeby się o tym przekonać, warto przypomnieć ewangeliczną wersję historii Tomasza. Nieobecny przy pierwszym spotkaniu Zmartwychwstałego z uczniami, domagał się włożenia palca „na miejsce goździ” i ręki „w bok Jego”, od czego uzależniał uznanie, że Mistrz pokonał śmierć (J 20, 19–29)⁵. Przestroga zawarta w słowach „Błogosławieni, którzy nie

3 *Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie*, s. 191.

4 Proponuję podejść do obrazu Malczewskiego tak samo, jak do innych jego dzieł ze wspomnianej serii, rozpatrując ich osobliwość w pierwszej kolejności wobec tradycji ikonograficznej. Por. M. Haake, *Krytyka artystyczna wobec obrazów Jacka Malczewskiego z postacią Chrystusa i jej najnowsze naukowe reperkusje*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Nowa seria. Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej” 16 (2021), s. 117–124; M. Haake, „Christ und Ehebrecherin”. Zur religioese Kunst Jacek Malczewskis, w: *Religiositätskonzepte im 18 und 19. Jahrhundert in Philosophie, Literatur und Kunst*, Hrsg. E. Szymani, M. Zielińska, N. Zarska, Leipzig 2021, s. 256–267; M. Haake, *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. A. Bagińska, M. Czapelski, K. Pijanowska, A. Rosales-Rodríguez, A. Sulikowska-Bełczowska, Warszawa 2022, s. 307–318; M. Haake, *Biografia i sztuka. O dwóch „Samarytankach” Jacka Malczewskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 48 (2023), s. 139–149, <https://doi.org/10.24425/rhs.2023.147052>; M. Haake, *Obraz jako metafora. Hermeneutyczne ujęcie obrazu „Chrystus i Samarytanka” (1912) Jacka Malczewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 85 (2023) nr 4, s. 69–82, <https://doi.org/10.36744/bhs.1762>; M. Haake, *Przestrzeń w tryptykach – w stronę religijnej sztuki Jacka Malczewskiego*, w: *Obraz w historii i poza historią. Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego Pałac w Rogalinie, 19–21 października 2023 roku*, red. M. Haake, P. Juszkiewicz, Ł. Kiepuszewski, Poznań 2024, s. 67–78 (Studia z Teorii i Historii Badań nad Sztuką, 4); M. Haake, *Wieczera w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria” 13 (2024), s. 296–297.

5 Wszystkie cytaty z Biblii za: Biblia Jakuba Wujka (wyd. 1, 1599).



1. Jacek Malczewski, *Niewierny Tomasz*, 1910, olej na płótnie, 120 × 197 cm, kolekcja prywatna. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie – T. Markowski



2. Andrea Verocchio, *Niewierny Tomasz*, 1467–1483, brąz, Florencja, Or San Michele, domena publiczna

widzieli, a uwierzyli” (J 20, 29), którą apostoł później usłyszał, nie dotyczyła wspomnianego życzenia, bo wcześniej Chrystus sam zachęcał uczniów do dotknięcia swoich ran. Odnosiła się do tego, że Tomasz nie dał wiary świadectwu współbraci o zmartwychwstaniu. W ten sposób stał się prefiguracją wszystkich wiernych, którzy mogą polegać jedynie na zapewnieniach o boskości Chrystusa spisanych na kartach Nowego Testamentu. W tym wymiarze opowieść o Tomaszu i każde jej obrazowe przedstawienie zawierają także pytanie skierowane do ich odbiorcy: czy jest zdolny uwierzyć w Chrystusa, nie mając możliwości dotknięcia Jego ran? Obraz Malczewskiego zdaje się to pytanie dobitnie wizualizować w spojrzeniu, które ujęty frontalnie Chrystus kieruje na widza. Poza tym jednak płótno we wszystkim różni się od ikonograficznej tradycji.

Tomasz najczęściej przedstawiany był jako ten, który chce dotknąć Chrystusa, zachęcony słowami „zściagni rękę twoją a włoż w bok mój, a nie bądź niewiernym, ale wiernym” (J 20, 27) (il. 2). Na obrazie Malczewskiego Tomasz również wyciąga rękę w kierunku Jezusa. Poprzestając na tej konstatacji, wypadałoby uznać, że obraz reprezentuje tradycyjny wariant ikonograficzny. Na obrazie wszelako Chrystus zachowuje się tak, jakby chciał uniemożliwić uczniowi dotknięcie rany na swoim boku. W tradycji obrazowej Zmartwychwstały najczęściej odsłania tę ranę, unosząc w górę rękę i odchylając całun. Tutaj natomiast odwraca się od apostoła. Nadto, chwytając całun za dwa końce, unosi lewą rękę, jakby chciał odgrodzić się od Tomasza, odseparować go od siebie⁶. Między łokciem tej ręki a całunem przytrzymywanym na biodrach tworzy się jakby szczelina, przez którą apostoł musiałby precyzyjnie przycisnąć rękę, żeby dosięgnąć rany. Co więcej, Tomasz wprawdzie unosi rękę ku Chrystusowi, ale zamiast palca wskazującego wyciąga mały, co sprawia, że odróżnia się od gestów znanych z wcześniejszych obrazów (il. 3). Nie mniej frapujące jest to, że apostoł nie patrzy ani na rany, ani na twarz Jezusa, lecz na czubek Jego głowy bądź nawet powyżej niej (il. 4). Wreszcie, na obrazie Malczewskiego nie tylko ciało Chrystusa jest odsłonięte, lecz także tors Tomasza⁷. Pozostałe

6 Na obrazie Giuseppe Passariiego (1675–1686, Santa Croce in Jerusaleme, Rzym), jedynym znanym mi o tej tematyce, na którym Chrystus również trzyma całun w obu rękach – jednej przy biodrze, drugiej uniesionej, postać ta odsłania ranę na boku, zapraszając Tomasza do jej dotknięcia.

7 Znamy obrazy, na których Tomasz jest częściowo obnażony – ma odsłonięte ramię. Jest to jednak albo związane z rodzajem ubioru noszonego przez uczniów (Francesco de Rossi, 1525–1550, Louvre, Paryż), albo służy jego odróżnieniu



3. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment



4. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment

postaci, które w kontekście tradycji ikonograficznej wypadaloby identyfikować jako uczniów, zamiast śledzić dramaturgię spotkania Chrystusa z Tomaszem, siedzą za stołem ze wzrokiem spuszczonego w dół. Osobliwości dopełnia zachowanie mężczyzny po prawej, który wykonuje dziwne gesty, a nie sposób od nich abstrahować, bo postać przyciąga nasz wzrok czerwienią ubioru.

Objaśnienie wspomnianych odstępstw od tradycji oraz rozpoznanie celu ich wprowadzenia stanowiło główne zadanie badawcze. W związku z tym w niniejszym opracowaniu zasygnalizowano wybrane kierunki interpretacyjne, które warto rozwinąć w przyszłych kompleksowych studiach nad tym dziełem. W tym miejscu należy przypomnieć komentarz Wlastimila Hofmana, którego rysy odzwierciedla postać św. Tomasza. Jego zdaniem Malczewski wyraził obrazem obawy co do tego, czy jego ulubiony uczeń uznaje rangę malarstwa swojego mistrza: „...w tym obrazie pełniłem funkcję niewiernego Tomasza [...] Widocznie Jacek Malczewski myślał, że i ja zwątpilem w jego sztukę”⁸. Uwzględniając ten przekaz, sformułowano pogląd, że dzieło miało dowodzić biegłości artystycznej, przejawiającej się w umiejętności wykonywania portretów z pamięci, i powstało w celu przywrócenia wiary ucznia w talent nauczyciela⁹. Interpretacja ta zakłada więc, że obraz ukazuje historię Tomasza zgodnie z ewangelicznym przekazem, co nie jest prawdą.

Czas powstania obrazu skłania do namysłu, czy odstępstwa od ikonografii mają coś wspólnego z ówczesnymi, szeroko już wtedy rozpowszechnionymi narracjami, które negowały boskość Jezusa z Nazaretu

od pozostałych apostołów (Francois-Joseph Navez, 1823, Museum of Fine Arts, Houston). Na obrazie Malczewskiego do odróżnienia Tomasza od reszty uczniów wystarczyłby sam stół.

8 W. Hofman, *Kilka fragmentów z życia Jacka Malczewskiego*, maszynopis, Muzeum Wlastimila Hofmana w Szklarskiej Porębie, Archiwum, V, s. 8.

9 Por. D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 760; D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 416–417. Hoffman na podstawie własnych domniemań co do tego, o czym myślał Malczewski, malując obraz, przypisał sobie sprawczość w zakresie jego powstania, nie dostrzegając, że był on owocem trwających już od kilku lat poszukiwań Malczewskiego w zakresie reinterpretacji tematyki ewangelicznej. Obraz *Niewierny Tomasz* powinien być w jego całościowej interpretacji analizowany w ścisłym związku z obrazami *Wieczera w Emaus* (1909) oraz *Chrystus przed Pilatem* (1910).

i Jego zmartwychwstanie, kierując ostrze krytyki w samą podstawę chrześcijaństwa („A jeśli Chrystus nie powstał, próżne tedy jest przepowiadanie nasze, próżna jest i wiara wasza” – 1 Kor 15, 14). W 1904 roku została przetłumaczona na język polski głośna książka *La vie de Jesu* (Żywot Jezusa). Autor, Ernest Renan, odrzucał w niej zmartwychwstanie Jezusa, traktując je jako „legendę”, „imaginację Marii Magdaleny”, rzecz, która nigdy nie miała miejsca¹⁰. Jego pisma dostarczyły argumentów modernistycznemu ezoteryzmowi, okultyzmowi i teozofii, które dla swoich celów zaaprobowały krytykę Ewangelii z pozycji scjentystycznych. Eduard Schuré, czołowy przedstawiciel tych nurtów, odrzucał ewangeliczny przekaz, że zmartwychwstały Chrystus zachęcał uczniów do dotykania swoich ran i spożywał z nimi pokarm. Głosił „naukę” o czyisto duchowym zmartwychwstaniu Jezusa, który, jego zdaniem, mógł się ukazać uczniom wyłącznie jako ciało astralne (*corps astral*). Dowodził, że w szczególnych wypadkach ciała takie wytwarzają efekt realności, dzięki któremu uczniowie byli przekonani, że widzą prawdziwe rany swojego Mistrza¹¹.

Widoczna na obrazie Malczewskiego wielka aureola nie pozwala uznać, że Jezus został wyobrażony jedynie w ludzkiej postaci. Nie dochodzi jednak do dotknięcia ran Zmartwychwstałego przez Tomasza. Na tej podstawie można zatem postawić hipotezę, że Chrystus objawia się w sposób, który każe zastanowić się nad koniecznością reinterpretacji natury Jego postaci zyskanej po wskrzeszeniu do życia.

10 E. Renan, *Żywot Jezusa*, tłum. A. Niemojewski, Kraków 1904, s. 350. Bodaj czy nie większość prac omawiających zasady wiary chrześcijańską, powstałych w końcu wieku XIX i na początku XX podejmuje polemikę z poglądami Renana i uczonymi, którzy „ośmielają się rzucić rękawicę w twarz wszystkim umysłom i sercom chrześcijańskim”. Por. m.in. O. E. Stateczny, *Chrystus Jezus. Kazania obejmujące główne zasady wiary chrześcijańskiej*, Lwów 1906, s. 135; P. Courbet, *Jezus Chrystus*, przeł. ks. J. Prusałajtys, Warszawa 1899, s. 40–41; ks. J. Gaume, *Zasady i całość wiary katolickiej*, Petersburg 1903, s. 313.

11 „Wszelako, ażeby z faktu zmartwychwstania wyprowadzić ideę racjonalną, ażeby zrozumieć całą jej doniosłość religijną i filozoficzną, wystarczy [...] odrzucić nieodzowną ideę zmartwychwstania ciała, stanowiącą jeden z największych kamieni obrazu dogmatu chrześcijańskiego [...]” (E. Schuré, *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religion* [1889], Paris 1912, s. 541–543). Wyd. pol. E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923, s. 338, 472, 554–558.

W jaki sposób można sprawdzić tę hipotezę? Na początku należy wskazać, że wszystko przemawia za tym, iż Malczewski podjął temat zmartwychwstania Jezusa od strony problematyki ciała. Do takiego wniosku nieuchronnie prowadzi porównanie nagich torsów ciał Jezusa i Tomasza. Chrystus jest centralną figurą na obrazie. Jego wzrok jest skierowany na widza, czym skupia na sobie jego uwagę. Nie sposób jednak postrzegać Chrystusa i Tomasza niezależnie od siebie, ponieważ zostali formalnie ujęci w piramidę, której podstawę współtworzy ich odzienie. Wobec zagadkowości gestów i spojrzeń tych postaci, niezgodnych z dotychczasową tradycją obrazową, w relacji między nimi uwypukla się bliskość ich ciał.

W związku z tym trzeba mieć także w pamięci Pierwszy List do Koryntian, w którym zawarta jest teologia ciała zmartwychwstałego, oparta na porównaniu dwóch ciał i będąca podstawą nauki Kościoła katolickiego w tym zakresie. Należy przy tym pamiętać, że wykładnia dana przez Pawła była przeznaczona dla Greków, którzy negowali możliwość zmartwychwstania ciała. Apostoł, przekonany, że ich wiara pozostanie z tego powodu „próżna”, „bezsensowna” i „bezskuteczna”, bo nie przyniesie uwolnienia od grzechów, argumentował: „Głupi, co ty siejesz, nie bywa ożywiono, jeśli pierwszej nie obumrze [...] Tak i zmartwychwstanie. Bywa wsiane w skazitelności, powstanie w nieskazitelności. Bywa wsiane w sprosności; a powstanie w chwalebności. Bywa wsiane w słabości; a powstanie w potężności. Bywa wsiane ciało cielesne; a powstanie ciało duchowne” (1 Kor 15, 36. 42–44). Co istotne, Schuré także wspierał się tym ustępem, ale cytował jedynie ostatnie zdanie, wyciągając wniosek o odrębności ciała zmysłowego i ciała duchowego. Święty Paweł natomiast podkreśla wyraźnie, że wraz ze zmartwychwstaniem dochodzi do „przemienienia” ciała śmiertelnego w ciało nieśmiertelne „[...] a my będziemy przemienieni. Boć musi to skazitelne przyoblec nieskazitelność i to śmiertelne przyoblec nieśmiertelność” (1 Kor 15, 51–53). Za przywołaniem tej wykładni przemawia także to, że wobec witalnej postaci zmartwychwstałego Chrystusa, Tomasz, wspierający się łaską, wydaje się unaoczniać ciało słabe, wydane na upływ czasu.

Powstaje zatem pytanie, na ile obraz pozwala rozstrzygnąć, czy Chrystus został ukazany w ciele astralnym, co może być sugerowane tym, że nie dochodzi do dotknięcia Jego ran, czy też zgodnie z teologią chrześcijańską?

Na obrazie Malczewskiego Chrystus prezentuje się jako istota dobitnie cielesna. Uniesiony łokieć zdaje się dotykać płaszczyzny płótna. Uformowany niemal rzeźbiarsko, tworzy zarazem biegun przeciwstawny wobec

światlistej aureoli. Między tą manifestacją cielesności a niematerialnym światłem pośredniczy głowa Chrystusa¹². Broda tworzy szpic analogiczny do łokcia, a odchylone czoło wpisuje się w środkowy krąg aureoli.

Sposób zachowania Chrystusa potwierdza to wstępne rozpoznanie. Silne poruszenie postaci przywołuje na pamięć sceny ukazujące powstanie z grobu. W nich jednak Chrystus zawsze czyni wyraźny gest triumfu, unosząc ręce i często także chorągiew ku niebu, a całun, płaszcz czy perizonium, poderwane wiatrem, nigdy nie absorbują jego uwagi. Ponieważ Chrystus odwraca się od Tomasza, obraz przypomina także sceny *Noli me tangere*. Tutaj jednak Jezus nie czyni żadnych gestów, które by to odsuwanie się od rozmówcy objaśniały. Jego uniesiona lewa ręka przypomina gest Zbawiciela uwiecznionego w marmurze przez Michała Anioła (Rzym, Santa Maria Sopra Minerva)¹³. Na obrazie jednak zrozumienie jej układu musi odnosić się do Tomasza i do całunu. Sposób trzymania całunu również nie pozwala zidentyfikować silnego poruszenia Chrystusa jako konkretnej czynności. O ile u dołu postać zasłania całunem łono i brzuch, o tyle drugi koniec unosi nad prawym ramieniem i rolując go, nadaje mu osobliwy kształt spirali, formując w jakiś znak, którego sens należy widzieć w kontekście czegoś innego. Sens ten rodzi się z uzgodnienia kształtu całunu z kręgami aureoli. Uniesiona draperia układa się w łuk podejmujący krzywiznę barwnych pasm i bieleje ich blaskiem. Trzeci od wewnątrz, bladeżółty krąg aureoli zyskuje jaśniejsze okonturowanie, któremu odpowiada unoszony fragment całunu.

Chrystus prezentuje się na styku całunu i aureoli. Półkole uformowane przez całun jawi się podstawą koła aureoli. Biel fałd draperii koresponduje ze światłem świętych kręgów, materialność sukna przechodzi płynnie w niematerialność światła. Ciało postaci łączy obie sfery niczym piasek w klepsydrze. Sposób trzymania całunu czyni zeń jakby pas transmisyjny między nimi. Odmienność gestów Chrystusa w stosunku do tradycji obrazowej służy podkreśleniu przynależności ciała do obu sfer. Na mocy jego dyspozycji formalnej ciało Chrystusa jawi się zarówno realnym – jak całun, jak i boskim – jak aureola. Nie jest ciałem astralnym.

Powyższe obserwacje należy odnieść do osobliwego zachowania się Tomasza. Apostoł odwraca wzrok od Chrystusa i kieruje ponad Niego,

12 Chodzi o niematerialność w sensie teologicznym, równoznaczną z określeniami „nadsztabancjalne światło” (Pseudo-Dionizy, *Hierarchia niebiańska*), „Boski blask”, który „przymiewa materialną światłość” (św. Brygida Szwedzka, *Objawienia*).

13 Za wskazanie tej analogii dziękuję osobie recenzującej artykuł.

jakby uwolniony od konieczności zobaczenia ran. Pozwalając duchowemu światłu przeniknąć swoje oczy, wypowiada słowa „Pan mój i Bóg mój”. Dzięki wyznaniu wiary dostępuje łaski, zostaje objęty blaskiem aureoli i zyskuje obietnicę zmartwychwstania, wizualizowaną przez podobieństwo ciała słabego i ciała chwalebного. Wytwarzany efekt szczególnej bliskości obu ciał jest ufundowany także we wspomnianym ujęciu postaci w piramidę. Postaci tworzą dwa człony, które oko widza łączy ze sobą niczym puzzle. Wynika to z uformowania wewnętrznych konturów sylwet w dwie krzywe, które wiją się esowato, równolegle do siebie, pozostawiając świetlistą szczelinę między postaciami. Wypełniona światłem aureoli, szczelina ta jest dla oka widza przestrzenią przemiany jednego ciała w drugie, dokonującej się zgodnie z kierunkiem wskazanym przez prawą rękę Tomasza. Tutaj aureola nie ma konturu, przenika się z bielą obrusu, który staje się miejscem prezentacji znaku krzyża. Obietnica zmartwychwstania wizualizowana jest również przez to, że w światło otaczające Chrystusa wpisana zdaje się energia, zdolna doprowadzić do ułożenia kręgu aureoli i piramidy na jednej osi i do objęcia blaskiem w równym stopniu obydwu ciał. Chrystus jest dlatego odwrócony od Tomasza, że przedmiotem przedstawienia nie jest wydarzenie w wieczniku, lecz nauka o zmartwychwstaniu ciała.

Jak zatem objaśnić fakt, że Tomasz wysuwa rękę w stronę Chrystusa, skoro nie widać w tym geście zdecydowanego dążenia do tego, by dotknąć Zbawiciela. Może Tomasz wycofuje się z wcześniejszego zamiaru? A może wysunięcie w stronę Chrystusa jedynie małego palca świadczy o ostrożności? Nawet jeśli tak, to cechuje ona także tradycyjne wyobrażanie gestu Tomasza... Osobliwość tego gestu pozwala dostrzec w zachowaniu Tomasza zarówno świadomość, że potrzeba dotknięcia ran jest niewłaściwa, jak i pragnienie jej zaspokojenia chociażby najmniejszym palcem. Można zatem postawić kolejną hipotezę, że Tomasz na obrazie Malczewskiego staje się również reprezentantem współczesnego chrześcijanina, przejętego pytaniem o to, jaka byłaby jego wiara, gdyby mógł dotknąć ran Chrystusa, przepełnionego wątpliwościami pod wpływem silniejszego niż kiedykolwiek przedtem negowania realności zmartwychwstania.

Na marginesie warto przypomnieć, że w epoce, o której mowa, wyraźna była świadomość różnicy dzielącej doświadczenie „naocznego świadka” działalności Chrystusa, „ucznia Mu współczesnego”, od doświadczenia „ucznia z drugiej ręki”, ucznia niewspółczesnego”. Søren Kierkegaard zadawał pytanie, czy ów pierwszy uczeń, który mógł „Nauczyciela oglądać” i „dotknąć rękami” na pewno był w uprzywilejowanej sytuacji względem

tego, który mógł polegać tylko na wierze¹⁴. Weryfikacja tego domysłu wymaga przyjrzenia się pozostałym postaciom siedzącym za stołem, do których Tomasz, poprzez swoją rękę wpisaną optycznie w blat stołu, pośrednio się odnosi.

Poderwany przez Chrystusa całun formuje po lewej pionowy „szpic”, który kieruje uwagę widza na postać starca¹⁵. Tenże opiera głowę o ręce złożone na stole w modlitewnym geście (il. 5). Nie patrzy na Chrystusa, ale spogląda na prawo, wyczuwając Jego obecność. Nie widzi, lecz wierzy, dostępując łaski wizualizowanej przez objęcie go aureolą. Młodzieniec w zielonej koszuli, siedzący po prawej stronie Tomasza, wydaje się równie zamyślony, co starzec. Jego zamyślenie zdradza jednak inne podłoże. Wsparł głowę na lewej ręce, którą trzyma nie na stole, lecz na kolanach, co sprawia, że głowa znajduje się tuż nad blatem. Można to odczytać jako wysiłek, żeby odwrócić wzrok i skutecznie stłumić pragnienie zobaczenia Chrystusa.

Te wysiłki unaocznia już dobitnie uczeń siedzący na skraju grupy. Ów przykłada sobie obie dłonie do głowy (il. 6). Prawą układa w gest błogosławieństwa¹⁶. Malczewski podkreślił sens tego gestu przez to, że jawi się on jak konkretyzacja układu prawej dłoni Chrystusa, jakby spełnienie zawartej w niej zapowiedzi. Jednocześnie tą samą dłonią mężczyzna zasłania sobie oko. Wyraźnie więc gest ten odnosi się do słów Chrystusa „Błogosławieni, którzy nie widzieli...”. Rodzi się jednak pytanie, czy opisywana postać może być obrazem człowieka, który uwierzył.

Układ lewej dłoni tej postaci to motyw znany w sztuce jako tzw. ręka rogata (wł. *mano cornuta*) (il. 7). W swojej ponad dwuipółtysiącletniej tradycji przyjmował on różnorodne znaczenia. W tym konkretnym kontekście jego sens należałoby wywieść z włoskiej kultury ludowej, w której funkcjonował jako ochrona przed urokiem lub przekleństwem (wł. *jettatura*)¹⁷. Wykorzystał tę symbolikę m.in. Théophile Gautier

14 Zob. S. Kierkegaard, *Współczesny uczeń* (1844), w: S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 177–201.

15 Postać nosi rysy Piotra Hubala-Dobrzańskiego, promotora i przyjaciela artysty.

16 Za tę identyfikację gestu serdecznie dziękuję ks. dr. Wojciechowi Wasiakowi. Trzy palce wyprostowane oznaczają Trójcę Świętą, dwa palce złożone – dwie natury Chrystusa.

17 Por. A. de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832, s. 98.

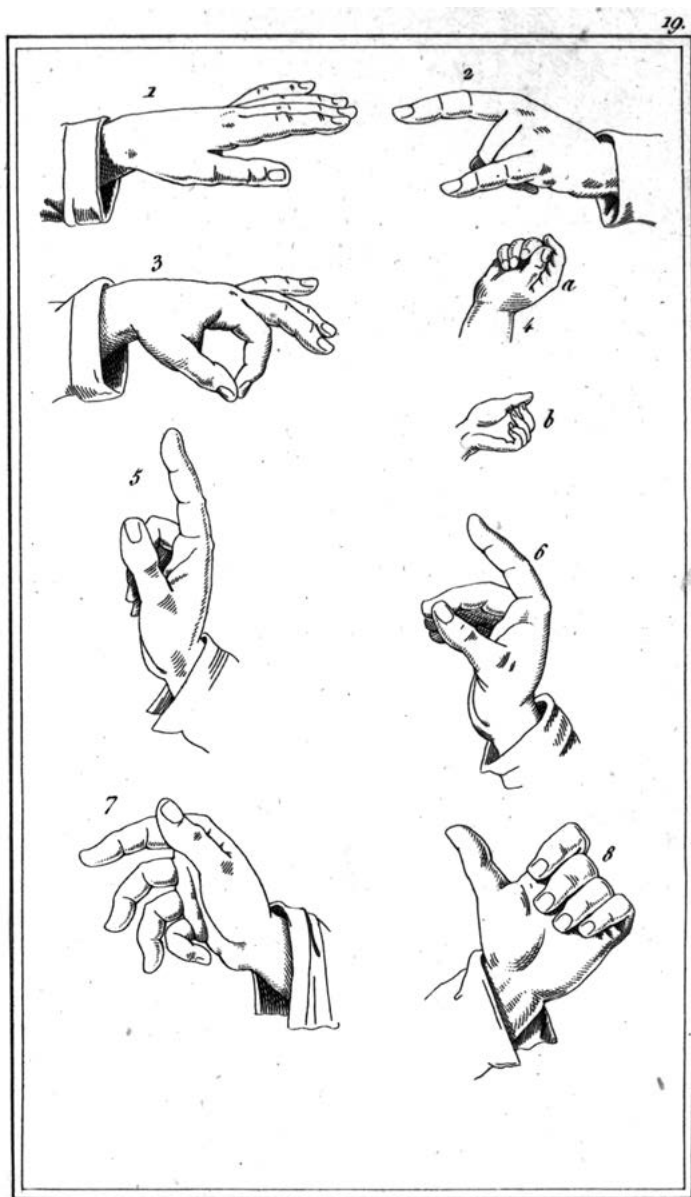
5. Jacek
Malczewski,
Niewierny
Tomasz,
fragment





6. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment

7. *Mano cornuta.*
 Źródło: A. de Jo-
 rio, *La mimica*
degli antichi
investigata nel
gestire napoletano,
 Napoli 1832,
 tab. 19.



w opowiadaniu *Jettatura* (1856) i, być może pod jego wpływem, Józef Ignacy Kraszewski w powieści *Półdiable weneckie* (1865). W scenie kłótni Zanaro z szewcem Nani czytamy:

Szukam tego, czegom nie zgubił, idę tam skąd nie przyszedłem, rzekł dziko, śmiejąc się szewc – i pozdrawiam was ciekawych, co z biedaka szydzicie... Bodaj was ten sam los spotka!... Zanaro obawiając się uroku, szybko dwa palce rogato wystawił *contra la jettatura*, przeciwko szewcowi, który opierając się na kiju, powoli powlókł się mruczając dalej¹⁸.

Funkcja obronna „ręki rogatej” może oznaczać, że postać na obrazie Malczewskiego rozpoznaje swoje oko jako „złe”, wyodrębnia je gestem, izoluje i w ten sposób stara się poddać kontroli własne spojrzenie. W kontekście całej sceny byłby to zatem gest wyrażający świadomość, że pragnienie uzyskania dostępnego zmysłowo dowodu zmartwychwstania Chrystusa jest wyrazem słabości bądź utraty wiary i zwątpienia w wiarygodność Ewangelii.

Zarazem postaci te zachowują się w sposób, który ukazuje, że walka o utrzymanie wiary może przerodzić się w swoje przeciwieństwo. Po pierwsze więc – w melancholię, bo czyż postać w zielonej koszuli nie jest bliska także takiej postawie? Po drugie – w racjonalizację ewangelicznego przekazu, na co wskazuje dłoń drugiego z mężczyzn, dotykająca czoła. Tendencja do racjonalizacji skutkowałą natomiast wykluczeniem możliwości zmartwychwstania ciała (jako rzekomo absurdalnej) i zarazem rozbudzeniem zastępczej wiary w magiczne gesty i tajemne moce, do uznania których zachęcały ówczesne ezoteryzm i okultyzm. W każdym wypadku – co również sugeruje obraz – przyjęcie postawy innej niż ta, którą reprezentuje starzec, przeradza się w obojętność wobec historii Tomasza jako prefiguracji człowieka wiary, a także wobec samego Jezusa, czyli w odwrócenie się od Niego, jak gdyby był nieobecny.

Podsumowując powyższe analizy, można wyciągnąć następujące wnioski: na obrazie Malczewskiego uczniowie reprezentują człowieka epoki modernizmu, dla którego postawa gorliwej wiary, uosabiana przez starca, staje się problematyczna na skutek pogłębiającej się krytyki chrześcijaństwa. Poprzez odniesienie do historii św. Tomasza dzieło stawia

18 J. I. Kraszewski, *Półdiable weneckie*, w: J. I. Kraszewski, *Wybór pism*, t. 13, Warszawa 1879, s. 226–227.

pytanie o podstawy wiary w zmartwychwstałego Chrystusa w dobie nowoczesności¹⁹. Tym samym podejmuje ono motyw przewodni zarówno całej wspomnianej serii chrystologicznej, jak i innych ewangelicznych płócien tego malarza²⁰.

Bibliografia

- Courbet P., *Jezus Chrystus*, przeł. ks. J. Prusałajtys, Warszawa 1899.
Gaume J., *Zasady i całość wiary katolickiej*, Petersburg 1903.
Haake M., *Bóg umarł? O obrazie „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski: „Rzeczywistość”. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, koncepcja i redakcja T. Dziewicki, Warszawa 2022, s. 48–60.
Heydel A., *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.
Hofman V., *Kilka fragmentów z życia Jacka Malczewskiego*, Muzeum Vlastimila Hofmana w Szklarskiej Porębie, Archiwum, V, s. 1–24.
Jorio de A., *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832.
Kierkegaard S., *Współczesny uczeń* (1844), w: S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 177–201.
Kraszewski J. I., *Wybór pism*, t. 13, Warszawa 1879.
Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
Kudelska D., *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
Renan E., *Żywot Jezusa*, tłum. A. Niemojewski, Kraków 1904.
Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1911/1912, Kraków 1912.
Schuré E., *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religion*, Paris 1912.

19 Dopiero w tym kontekście można podjąć refleksję nad ewentualnym znaczeniem doboru modeli do obrazu.

20 Por. przyp. 4; M. Haake, *Bóg umarł? O obrazie „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski: „Rzeczywistość”. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, koncepcja i redakcja T. Dziewicki, Warszawa 2022, s. 48–60.

Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*,
tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923.
Stateczny O. E., *Chrystus Jezus. Kazania obejmujące główne zasady wiary
chrześcijańskiej*, Lwów 1906.

Abstrakt

Michał Haake

„Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego jako symptom epoki

Przedmiotem rozważań jest obraz „Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego z 1910 roku. Dzieło odbiega znacząco od tradycyjnych wyobrażeń tego tematu. Chrystus odwraca się od apostoła, jakby chciał mu uniemożliwić dotknięcie rany na swoim boku. Pozostali uczniowie, zamiast śledzić dramaturgię spotkania, siedzą za stołem ze wzrokiem spuszczone w dół. Jeden z nich wykonuje gest „mano cornuta”, przykładając dłoń do swojego oka. Osobliwości te zostały przeanalizowane w kontekście modernistycznych narracji negujących boskość Jezusa, modernistycznego ezoteryzmu oraz nauki św. Pawła o ciele zmartwychwstałym. Rozważania doprowadziły do konkluzji, że uczniowie reprezentują człowieka epoki modernizmu, dla którego wiara oparta na Ewangeliі stała problematyczna na skutek pogłębiającej się krytyki chrześcijaństwa. Obraz przypomina historię św. Tomasza, stawiając pytanie o podstawy wiary w zmartwychwstałego Chrystusa w epoce nowoczesnej.

Słowa kluczowe:

Jacek Malczewski, „Niewierny Tomasz”, sztuka religijna, kryzys wiary, Ernest Renan, modernizm, negacja zmartwychwstania

Abstract

Michał Haake

“Doubting Thomas” by Jacek Malczewski as a symptom of the era

The subject of consideration is Jacek Malczewski's painting “Doubting Thomas” from 1910. The work deviates significantly from traditional representations of this theme. Christ turns away from the apostle, as if to prevent him from touching the wound on his side. The other disciples, instead of following the drama of the encounter, sit behind the table with their eyes downcast. One of them makes the *mano cornuta* gesture, placing his hand over his eye. These peculiarities have been analysed in the context of modernist narratives denying the divinity of Jesus, modernist esotericism and St Paul's teaching on the resurrected body. The reflections led to the conclusion that the disciples represent the man of the modernist era, for whom faith based on the Gospel became problematic as a result of deepening criticism of Christianity. The image recalls the story of St. Thomas in order to raise the question of the accessibility of the foundations of faith in the risen Christ in the modern era.

Keywords:

Jacek Malczewski, “Doubting Thomas”, religious art, Ernst Renan, Modernism, denial of the Resurrection