

Obraz jako metafora. Hermeneutyczne ujęcie obrazu *Chrystus i Samarytanka* Jacka Malczewskiego (1912)

Michał HAAKE

Institut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-6929-0953>

ABSTRAKT Celem tekstu jest rozpoznanie możliwości wykorzystania dorobku hermeneutyki historyczno-artystycznej w interpretacji obrazu Jacka Malczewskiego *Chrystus i Samarytanka* z 1912 r. Obraz jest ostatnim z serii czterech dzieł poświęconych tej zaczerpniętej z Ewangelii św. Jana opowieści, wykonanych w latach 1909–1912. We wszystkich wersjach Malczewski nadał postaci Chrystusa własne rysy, natomiast Samarytance użył oblicza Marii Balowej, swojej kochanki. U współczesnych artyście obrazy te budziły na ogół niezrozumienie. Z czasem próbowano je interpretować na rozmaite sposoby. Ostatnio rozprószył się pogląd, że są one formą „spowiedzi artysty” i należy je czytać według klucza biograficznego. Wyjaśnienie to abstrahuje jednak od wizualnej struktury dzieła, na badaniu której skoncentrowana jest hermeneutyka. Podjęta w studium analiza tej struktury doprowadziła do konkluzji, że obraz Malczewskiego jest nowatorską wizualizacją metafory biblijnej, którą posługuje się Chrystus w rozmowie z Samarytanką, przyrównując siebie do naczynia z wodą.

SŁOWA-KLUCZE Jacek Malczewski, Chrystus i Samarytanka, metafora, hermeneutyka

ABSTRACT *An Image as a Metaphor. A Hermeneutic Reading of Jacek Malczewski's Painting „Christ and the Samaritan Woman” (1912).* The aim of the text is to assess the possibility of using the achievements of art-historical hermeneutics in the interpretation of Jacek Malczewski's painting *Christ and the Samaritan Woman* (1912). The painting is the last in a series of four works devoted to the story from the Gospel of St. John, which Malczewski executed between 1909 and 1912. In all the versions, Malczewski gave Christ his own features, while the Samaritan woman had the face of Maria Bal, his mistress. Malczewski's contemporaries generally misunderstood these paintings. Over time, attempts were made to interpret them in various ways. The view that has recently become widespread is that they were a form of an “artist's confession” and should be read according to a biographical key. However, this explanation ignores the visual structure of the work, which is the focus of hermeneutics. The analysis of this structure undertaken in the current essay has led to the conclusion that Malczewski's painting is an innovative visualisation of the biblical metaphor used by Christ in his conversation with the Samaritan woman, comparing himself to a vessel of water.

KEYWORDS Jacek Malczewski, Christ and the Samaritan woman, metaphor, hermeneutics

HERMENEUTYKA nie jest metodą badawczą. Jest określonym podejściem do tego, co ma być rozumiane i interpretowane, w którym mogą być wykorzystywane rozmaite metody badawcze służące temu rozumieniu. W długich dziejach hermeneutyki wielokrotnie podkreślano, że ujęcie to wymagane jest zwłaszcza wtedy, gdy napotyka się dzieła czy zagadnienia, która stawiają rozumieniu opór, wydają się – kolokwialnie określając – po części albo w ogóle niezrozumiałe.

W obszarze badań, które dotyczą wytworów ludzkiej kultury, wypracowano wiele strategii radzenia sobie z tym, co niezrozumiałe, czego sens uległ z czasem zatarciu, co przetrwało w materialnej postaci, lecz cel, dla którego powstało, skryły mroki dziejów. Istotnym impulsem były badania nad Biblią, zintensyfikowane w okresie reformacji i prowadzone z intencją, z czasem określaną hasłem *Sola scriptura*, z których wyłonił się postulat, żeby sensu (sensów) dociekać na podstawie samego dzieła, badać jego niejasne aspekty w świetle tego, co w nim pozostaje czytelne, rozpatrywać zagadkowe części w kontekście jego całości¹.

Wpływ hermeneutycznego ducha odnajdujemy w badaniach nad sztukami wizualnymi, które akcentują konieczność dociekania tego, co dzieło mówi samo przez się. Udowodnieniu, że nie jest to postulat abstrakcyjny, służą badania mające wykazać, że dzieła wizualne operują swoistym „językiem”, którym przemawiają, różnym od komunikacji opartej na słowach. Rozmaicie ów swoisty język obrazów był rozpoznawany. Gottfried Boehm kładł nacisk na „różnicę ikonyczną”, mając na myśli to, że w przypadku percepcji obrazów niemożliwe jest rozróżnienie bytu od zjawiska – przedmiotu przedstawienia od sposobu jego przedstawienia, a więc kompozycji, kolorystyki czy faktury – tego „co”, od tego „jak” – zatem, że sens dzieła nie może być oddzielony

od dostępnej zmysłom postaci dzieła². Max Imdahl, przekonując, że sens obrazu nie wychodzi poza niego, lecz mieści się w strukturze przedstawienia, wskazywał, że ta semantyczna autonomia jest ufundowana na planimetrycznym systemie linii pola obrazowego³. Obydwaj autorzy podkreślali wagę doświadczanego w percepcji obrazów związku, który zachodzi między światem wyobrażonym (przedstawionym) a obrazową płaszczyzną, wskazywali na nieuchronność postrzegania tego świata w odniesieniu do kontinuum płaszczyzny, na możliwość nasycania znaczeniem optycznej bliskości między tym, co pierwszoplanowe a odległe, między figurą a tłem. Dzielił te przekonania także Michael Brötje, kolejny przedstawiciel niemieckiej hermeneutyki historyczno-artystycznej, przypisując jednak płaszczyźnie inne znaczenie w generowaniu sensu⁴.

Wszystkie te koncepcje były przedmiotem kompetentnych opracowań w polskiej historii sztuki i nie ma potrzeby ich dalszego streszczenia⁵. Celem niniejszego tekstu jest jedynie rozpoznanie możliwości skorzystania z płynących z obszaru hermeneutyki podpowiedzi na temat sensu obrazu przy analizie i interpretacji kilku dzieł, które wprawdzie hermeneutycznego podejścia wymagają, bo mimo upływu stu lat nadal stawiają opór próbom ich zrozumienia, lecz – w świetle tych prób – wydają się pracami, których sens z pewnością nie leży w nich samych.

Malowane przez Jacka Malczewskiego w latach 1909–1912 obrazy, które przedstawiają Chrystusa z obliczem artysty, były – jak donosił świadek epoki, monografista polskiego symbolisty Adam Heydel – trudne do zrozumienia już dla ich pierwszych odbiorców⁶. Wskazywałyby na to także reakcje recenzentów, którzy,

1. Por. Andrzej Przyłębski, *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia* (Poznań: Zysk i S-ka, 2019).

2. Gottfried Boehm, „O hermeneutyce obrazu” [1978; tłum. Małgorzata Łukasiewicz], w: id., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik (Kraków: Universitas, 2014), s. 150 nn.

3. Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie, Ikonik* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1980); id., „Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu”, tłum. Tadeusz Żuchowski, *Artium Quaestiones* 4 (1990), s. 103–118.

4. Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft* (Stuttgart: Urachhaus, 1990); id., *Bild-Schöpfung* (Petersberg: Imhof, 2012).

5. Por. zwłaszcza: Mariusz Bryl, „Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki”, *Artium Quaestiones* 6 (1993), s. 55–84; id., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), s. 433–494, 580–621.

6. Informacja o takich opiniach: Adam Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta* (Kraków: Wydawnictwo Literacko-Naukowe, 1933), s. 206.

rozpoznawszy rysy Malczewskiego, pozostawiali ten fakt bez komentarza. Tak było w przypadku tryptyku *Grosz czynszowy* z 1908 r., pierwszego z tej grupy dzieł⁷. Przemilczano tę osobliwość także wtedy, kiedy uzasadniano przyznanie artyście prestiżowej nagrody im. Probusa Barszczewskiego za kompozycję *Niewierny Tomasz* z 1911 r.⁸ Zapewne zdołano jakoś przywyknąć do inwencji Malczewskiego, gdyż obraz był dwunastym z rzędu przykładem takiego konceptu, nie oznaczało to jednak jego zrozumienia. Pominięcie w uzasadnieniu nagrody konsekwentnego nadawania Chrystusowi własnych rysów twarzy przez Malczewskiego sprawia wrażenie, jakby jury świadomie postanowiło przemilczeć tę niezrozumiałą inwencję, o której wspomnianie mogłoby okazać się kłopotliwe. Wydaje się wątpliwe, żeby jury zdecydowało się wyrazić taką opinię o obrazie, jaką w tym samym roku o innym dziele z tej grupy – kompozycji *Chrystus przed Pilatem* sformułował Cezary Jellenta, uznając, że artyście musiało chodzić nie o Chrystusa, lecz o samego siebie⁹.

Głos Jellenty pozostawał póki co odosobniony, ale sprawa „Chrystusów” Malczewskiego „wisała w powietrzu”, bo w pierwszych podsumowaniach dorobku artysty, a więc od połowy lat 20. XX w., wracano do niej, próbując gorliwie dostarczyć wyjaśnienia. Zaczęto od tłumaczenia, że Malczewski nadawał Chrystusowi własne rysy po prostu dlatego, że głowa artysty była podobna do „głowy Chrystusa” – nie tylko z uwagi na jej wygląd, ale także jej „uduchowienie, przepojenie wyrazem”¹⁰. Zaczęto też dostrzegać intencję wyrażenia przez malarza jego przywiązania do Chrystusa: „Powstaje

postać Chrystusa [...] tak bliska Malczewskiemu, że nawet zwykle jego rysy posiada”¹¹, czy – już konkretniej – wyraz pragnienia naśladowania Chrystusa, które według artysty, jak twierdziła Janoszanka, powinno być sednem życia, zgodnie z wzorcem od dawna propagowanym w katolicyzmie¹².

Zapewnienia te nie przekonały badaczy publikujących po II wojnie światowej – z powodów, których nie będziemy teraz roztrząsać. Powiedzmy jedynie, że nie miał znaczenia fakt kontrowersyjności tych zapewnień. Kontrowersyjność polega na tym, że idea naśladowania Chrystusa jest przydatna do interpretacji takich obrazów, jak: *Grosz czynszowy*, *Chrystus przed Pilatem*, *Kuszenie Chrystusa*, *Chrystus i jawnogrzesznica*, ale nie może być kluczem do zrozumienia *Wieczery w Emaus*, *Chrystusa i Samarytanki* oraz *Niewiernego Tomasza*, ponieważ ukazują one sceny, w których Chrystus objawia swoją boskość.

W literaturze powojennej zarysowały się dwa podejścia. Najczęściej formułowano opinię, że obrazy te są wypowiedzią na temat sztuki i powołania artysty¹³. Zakładano najwyraźniej, że Malczewski pojmował powołanie artysty jako w jakiś sposób analogiczne nie tylko do roli kapłana czy przewodnika duchowego, bo tego od czasów romantyzmu niejednokrotnie starano się dowieść, ale właśnie do misji Chrystusa, choć nie precyzowano, na czym miałyby ta analogia polegać. Zmieniła tę perspektywę dopiero Dorota Kudelska. Powołując się na opinię Marcina Samlickiego: „Cała twórczość Malczewskiego to ustawiczna spowiedź”, zaliczyła „autoportrety z postacią Chrystusa” to tych prac

7. Stanisław Pieńkowski, „«Grosz czynszowy» Jacka Malczewskiego”, *Krytyka* 11, t. 2 (1909), s. 67–72.

8. „Sprawozdania i wnioski co do nagród z fundacji ś. p. Probusa Barszczewskiego”, *Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie* (1911/1912), s. 191.

9. Cezary Jellenta, „Jacek Malczewski”, *Literatura i sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego* 3, nr 2 (1911), s. 20.

10. Leon Piniński, „Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego”, *Sztuki Piękne* 1, nr 5 (1924/1925), s. 212–214; Michalina Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim* (Poznań: Naczelny Instytut Akcji Katolickiej, 1930), s. 60–62, 192–195; Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, s. 206–207.

11. Henryk Piątkowski, „Jacek Malczewski”, w: *Katalog Wystawy Jubileuszowej prac Jacka Malczewskiego*, kat. wyst., Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 6 VI–30 VII 1925 (Warszawa: TZSP, 1925), s. 5.

12. Janoszanka, *Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, s. 60.

13. Por. Andrzej Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970); Kazimierz Wyka, *Thanatos i Polska* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1971); Teresa Grzybkowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Aleksandra i Marek Dochnal, 1996); Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość* (Kraków: Wydawnictwo Kluszczyński, 2015).

malarza, które tę diagnozę ilustrują¹⁴. Stwierdzając, że na obrazach tych Malczewski „dba o urodę ujęcia” swojej postaci (poza wyjątkowym *Chrystusem przed Piłatem*), badaczka dostarczyła klucza także do odczytania dzieła, które będzie przedmiotem uwag w niniejszym teście: kompozycji *Chrystus i Samarytanka* z 1912 r. (własność Lwowskiej Galerii Obrazów; il. 1).

Obraz ten jest jednym z czterech dzieł Malczewskiego podejmujących temat opisanego w Ewangelii św. Jana spotkania Chrystusa z Samarytanką. Powstały one w latach 1909–1912, każde w innym roku. Wszystkie ukazują tytułowe postaci na tle bujnej przyrody. W trzeciej wersji (1911) pojawia się charakterystyczna balustrada, która przywołuje na pamięć obrazy ze scenami rozgrywającymi się w ogrodzie Malczewskiego na krakowskim Zwierzyńcu. Na wszystkich postaci Samarytanka nosi rysy Marii Balowej – muzy, kochanki, wielkiej miłości malarza. Malczewski przywołuje tę postać także przez współczesny ubiór noszony przez kobietę. Nadając biblijnym postaciom rysy własne i Marii Balowej, Malczewski przyrównał ich spotkanie do relacji łączącej go z ukochaną. Wniosek, jaki można wyciągnąć z tego porównania, mógłby brzmieć: jak Samarytanka dostrzegła, kim naprawdę jest Jezus, rozpoznając w nim Mesjasza, tak Maria Balowa dostrzegła wielkość duchową – geniusz Jacka Malczewskiego¹⁵. Jeśli za Kudelską dodamy, że malarz w „autoportretach z postacią Chrystusa” „dbał o urodę ujęcia” własnej postaci, to przychodzi skonkludować, że celem ich namalowania była autoafirmacja Malczewskiego i jako artysty, i jako mężczyzny¹⁶. Konstatacja ta ma wiele implikacji.

Niniejszym wystarczy jednak stwierdzić, że w świetle tych ustaleń wszystkie cztery obrazy z serii *Chrystus i Samarytanka* należy rozumieć tak samo, że mają taki sam sens. Ponieważ podstawą tego rozumienia jest identyfikacja postaci, oznacza to zarazem, że dla konstytucji tego sensu nie mają znaczenia wszystkie różnice między obrazami, dotyczące nie tylko elementów świata przedstawionego, jak pozy, gesty i ubiory figur, ale również wszystkich współistniejących z nimi komponentów wizualnych takich jak kompozycja, kolorystyka czy faktura. Innymi słowy, w przypadku tych prac należałoby mówić o oddzieleniu ich sensu od dostępnej zmysłom postaci obrazu. Jedynym środkiem sprawdzenia słuszności tego wniosku jest analiza wizualności dzieł. Jest ona zarazem środkiem falsyfikacji teorii, że „cała twórczość Malczewskiego”, a więc także *Chrystus i Samarytanka* z 1912 r., jest jego „ustawiczną spowiedzią”.

W Ewangelii św. Jana czytamy, że Samarytanka, spotkawszy Żyda przy studni, do której przychodziła codziennie, najpierw zdumiała się, że ten prosi ją o wodę, a potem zdziwiła, że oferuje jej lepszą „żywą wodę”, nie mając nawet czerpaka. Ponieważ myślała ciągle o ugaszaniu fizycznego pragnienia, rozmówca objaśnił jej: „Każdy, który pije z tej wody, zasię będzie pragnął, lecz ktoby pił z wody, którą mu ja dam, nie będzie pragnął na wieki. Ale woda, którą mu ja dam, stanie się w nim źródłem wody wyskakującej ku żywotowi wiecznemu” (J 4,13-14)¹⁷. Ewangeliczna historia opowiada o przemianie duchowej, której doświadczyła Samarytanka,

14. Dorota Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008), s. 759; Marcin Samlicki, *Pamiętniki*, rękopis, Muzeum im. S. Fischera w Bochni, sygn. Samlicki mb – H/4102/13, s. 18.

15. Wspiera ten wniosek wielokrotnie cytowana korespondencja między Malczewskim a Balową; por. m.in.: Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, s. 31–35.

16. Do ustaleń Doroty Kudelskiej nawiązuje Wacława Milewska; zob. Wacława Milewska, „Autorskie «Ja» Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego”, *Studia Muzealne*, z. 21 (2015), s. 146–185; ead., „Autosakralizacja w sztuce Jacka Malczewskiego – ortodoksja, świętokradztwo czy akt genezyjskiej «wiary widzącej» Juliusza Słowackiego?”, w: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przelomu wieków | Fin de Siècle Rediscovered. A Mosaic of the Turn of the Century*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak, Marcin Romeyko-Hurko (Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015), s. 163–169. Polemikę z tekstami Milewskiej podejmuję w: Michał 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.

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



1 Jacek Malczewski, *Chrystus i Samarytanka*, 1912, olej, sklejką, 73 × 92 cm, Lwowska Galeria Obrazów. Fot. Pracownia Fotograficzna LGO

kiedy w trakcie rozmowy z nieznanym przy studni dowiedziała się, że jest on nie tylko prorokiem, ale również oczekiwanym zarówno przez Żydów, jak i Samarytan „Mesjaszem, którego zowią Chrystusem”, który, kiedy przyjdzie, „oznajmi nam wszystko” (J 4,25). Uradowana zaniósła tę wieść do miasta i „wiele Samarytanów uwierzyli weń” (J 4,39).

Malczewskiego redakcje tematu Chrystusa i Samarytanki wykazują liczne odstępstwa w stosunku do tradycji ikonograficznej. Postaci nie są ku sobie zwrócone i nie patrzą sobie w oczy. Mężczyzna jest odwrócony od kobiety i spogląda albo na widzów, albo w bok. Gesty wykonywane przez Chrystusa nie są widoczne dla Samarytanki, ponieważ zasłania je sylwetka mężczyzny. Ponadto studnia jest ledwie widoczna lub jej nie ma, co wyróżnia analizowane kompozycje na tle pozostałych obrazów artysty z tym motywem, na których ukazany jest przynajmniej fragment wnętrza cembrowiny (m.in. cykl *Za truta studnia* z lat 1905–1906). Powstaje więc pytanie, czy celem tych zabiegów było rozluźnienie związku ze źródłem tekstowym, czy też twórcza interpretacja?

We wszystkich czterech wyobrażeniach studnia nie jest punktem odniesienia dla ukształtowania przestrzeni obrazowej. Kompozycję tworzą relacje między postaciami i naczyniami do czerpania wody, których sekwencja rozciąga się na pierwszym planie, rozpięta między bocznymi brzegami obrazu. Koncentracji uwagi widza na pierwszym planie sprzyja ukazana w tle kurtyna zielonej roślinności, zamykająca przestrzeń i sięgająca górnego brzegu. Odpowiedzi na pytanie o cel wspomnianych odstępstw wobec tradycji ikonograficznej oraz takiego zakomponowania scen udzielę na podstawie analizy ostatniego obrazu z serii.

Wszystkie *Samarytanki* mają ten sam prostokątny format, ale dla ostatniej wersji malarz wybrał orientację pionową. Czy po trzech latach studiowania tematu uznał, że jednak będzie ona lepsza, czy chciał urozmaić sobie komponowanie sceny, czy też zmiana ta, istotnie określająca zmysłową postać obrazu, wpływa na jego rozumienie obejmujące także treść? Drugą zmianą w stosunku do trzech wcześniejszych wersji jest to, że Chrystus ani nie wykonuje gestów oznaczających mówienie (jak

w pierwszej i trzeciej wersji), ani niczego nie pokazuje (jak w drugiej wersji), lecz wyłącznie podpira głowę. Wygląd jego twarzy się nie zmienił, co tym bardziej podkreśla tę różnicę. Po trzecie, Samarytanki już nie pochyla się ani ku Chrystusowi, ani ku studni. Siedzi na cembrowinie, przytrzymując brązowy dzban na udach, i patrzy przed siebie, wysoko ponad głowę mężczyzny.

Układ postaci utrudnia powiązanie obrazu z konkretnym fragmentem tekstu ewangelicznego. Biorąc zapewne pod uwagę wymienione cechy, szukano odniesienia do tekstowego źródła, uznając, że obraz przedstawia bądź to chwilę przed rozpoczęciem rozmowy Chrystusa z Samarytanką, bądź to po jej zakończeniu. Notatka prasowa, która ukazała się jeszcze przed ukończeniem dzieła, informowała, że przedstawia ono „niewiastę samarytańską w tym momencie, gdy jeszcze nie poddała się urokowi słów Chrystusa”¹⁸. Ostatnio natomiast wysunięto pogląd, że praca ukazuje chwilę, kiedy rozmowa już się zakończyła, Samarytanki „już uwierzyła w Mesjasza [...] i za chwilę pobiegnie do miasta z wieścią o Mesjaszu”¹⁹. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że na preikonograficznym poziomie interpretacji dzieła, względnie – w wyróżnionym przez Maxa Imdahla „widzeniu rozpoznającym”, zatem wtedy, kiedy rozpoznawane są znane elementy świata przedstawionego i ich emocjonalny wyraz, można również odnieść wrażenie, że mężczyzna jest kobiecie zupełnie obojętny, że nie jest ona zainteresowana tym, co powie lub co mówił. Potwierdzeniem takiego odczytania może się wydawać łza spływająca po jego lewym policzku. Lekturze tej sprzyja także, umożliwione przez zmianę orientacji obrazu na pionową, zwiększenie w stosunku do wcześniejszych prac dystansu dzielącego głowy postaci. Chrystus znajduje się jeszcze niżej względem studni niż poprzednio (w wersji pierwszej i trzeciej). Tam głowa mężczyzny sięgała wysokości barków kobiety, tu jedynie połowy wysokości jej ramion. Może się nawet wydawać, że odsunął się od kobiety, wycofując za studnię i siadając na ziemi, jakby dialog nie miał być w ogóle podjęty bądź nie mógł być dłużej prowadzony. Ze względu na ten dystans oraz skierowanie przez Samarytankę wzroku ponad Chrystusem, w lekturę obrazu opartą na znajomości Ewangelii wkrada się niezgodny z nią emocjonalny odbiór sceny.

18. „Nowe dzieła Jacka Malczewskiego”, *Nowa Gazeta* 7, nr 352 (1912), s. 4; „Piśmiennictwo o sztuce”, *Słowo* 31, nr 210 (1912), s. 4.

19. Wojciech Skrodzki, „O Jacku Malczewskim”, *Niedziela Ogólnopolska*, nr 49 (2000), dostęp czerwiec 2023, <https://www.niedziela.pl/arttykul/65880/nd/O-Jacku-Malczewskim>; Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jack Malczewski. Życie i twórczość*, s. 53.

Temu wzajemnemu zdystansowaniu postaci towarzyszy także odwrócenie porządku przestrzennego względem poprzednich wersji, w których postać Chrystusa znajdowała się z przodu, a Samarytanka za studnią. Tutaj kobieta została wysunięta na pierwszy plan, co pociąga za sobą także szczególnie silną ekspozycję nie tylko postaci, ale także jej stroju. Nosi ona suknię w typie spotykanym w licznych żurnalach z epoki, z rękawami sięgającymi nieco za łokcie. Jej ultramarynowy kolor oraz czerwone lamówki tworzą dominantę w obrazie, jak to zwykle bywa w przypadku barw podstawowych. Przy czym suknia nie tylko przykuwa oko widza swoimi barwami, ale także absorbuje jego umysł tym, co wydaje się dla tematu całkowicie nieistotne. Zmuszany jest on bowiem do rozeznania przyczyny tego, że suknia kobiety jest rozpięta, zsunięta z ramion i odsłania część białej koszuli. Pod koszulą prześwituje niebieski element ubioru na cienkich ramiączkach – prawdopodobnie biustonosz (*soutien-gorge*), który upowszechnił się od połowy 1. dekady XX w.

Zakres tego, co niezrozumiałe, powiększa dodatkowo podłużny kształt widoczny na wysokości piersi kobiety. Nie jest to tiul czy inkrustacja haftu koronkowego, które nierzadko zdobiły staniki ówczesnych sukni (il. 2a). Nie znalazłem przykładu, żeby hafty te miały brązowy kolor, a poza tym nie dodawano ich do ubiorów rozpinanych na piersi (il. 2b, c). Kształt ten, nie będąc elementem stroju, malowany szkicowo, złożony jest ze smug, których forma nie przybiera przedmiotowej postaci.

Aporie, na które natrafia „widzenie rozpoznające”, uwykuplają znaczenie tych aspektów dzieła, które dostrzega „widzenie widzące”, wymagające zawieszenia codziennej wiedzy i poddania się porządkowi obrazu²⁰. Ten aspekt chociażby, że wysunięta na pierwszy plan i wyprostowana sylwetka kobiety, widocznej od połowy ud, jest wpisana w prostokąt, który optycznie koresponduje z kształtem pola obrazowego. Prawe biodro i prawe ramię postaci tworzą wertrykalną sekwencję, która pokrywa się z pionową osią pola obrazowego. Bok kobiety „wydziela” obszar prezentacji studni oraz postaci Chrystusa, ściśnionych na lewej połowie obrazu. Symetria



2a–c a. ubranie strojne wizytowe; b. sukienka z karczkiem kimono; c. suknia z materiału gładkiego i w paski. Repr. wg „Tygodnik Mód i Powieści”, nr 6, 9, 24 (1912)

układu oraz tak niskie umiejscowienie Chrystusa przekłada się na relację, w której jego ramiona, znajdujące się na wysokość bioder kobiety, tworzą razem z nimi strefę „cokołową”. Widoczny pomiędzy postaciami narożnik cembrowiny pod względem optycznym nie oddziela ich od siebie, lecz je łączy, prezentując się jako element, do którego obie ściśle przylegają. (Pomiędzy jasnobrązowym fragmentem studni a udem kobiety, na którym niebieski kolor sukni ustępuje beżom, zachodzi wręcz optyczna wymiana jednego w drugie.) Ta spójna strefa „cokołowa” jest tłem dla dwóch rąk – lewej Chrystusa i prawej Samarytanki. Zostały one wyróżnione przez marginalizację (w przypadku Chrystusa) i pominięcie (w przypadku Samarytanki) drugich dłoni. Ręce postaci są przez widza odnoszone do siebie, ponieważ ich skosy są równoległe.

Chrystus lewą ręką podpira głowę. Prawa dłoń jest zmarginalizowana, widoczna jedynie fragmentarycznie, lecz przy tym aktywna – nie robi wszelako nic innego, jak właśnie wskazuje na tę podpierającą rękę. Gest tej ręki jest być może znakiem zamyślenia – optycznie natomiast wskazuje na głowę Chrystusa i zarazem na okalającą jego włosy soczystą zieleni.

Lewa ręka Chrystusa jest nie tylko równoległa do ręki kobiety obejmującej dzban, ale także strukturalnie

20. „Widzenie rozpoznające” (widzenie przedmiotowe) – rozpoznaje w przedstawieniu obrazowym elementy „figuralne i rzeczowe”, „identyfikuje przedmioty i wydarzenia”. „Widzenie widzące” (widzenie formalne) – rozpoznaje „ogólne oczywistości wizualne”, „postrzega drugą stronę znaczenia wszelkich nośników przedmiotowych – relacje formalne, takie jak zwykle linie czy elementy kierunkowe”. Por. Imdahl, „Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu”, s. 106–107.

z nią powiązana. Dłoń mężczyzny ułożona jest nieprzypadkowo w taki właśnie sposób. Jej kciuk ma bowiem swoje optyczne przedłużenie w owalu ronda słomkowego kapelusza zwieszzonego na jego plecach. Dłoń i nakrycie głowy są dodatkowo połączone przez włosy tej postaci. Kolisty fragment kapelusza jest zarazem elementem, który łączy się optycznie z mającym tę samą co on wielkość czerwonym, owalnym obszyciem na rękawie sukni. Oba te elementy ukazują sąsiadujące ze sobą swoje „wnętrza”. Ten zespol analogii przekłada się na utworzenie figury zawiasowej, łączącej rękę Chrystusa, skierowaną ku jego głowie, z ręką kobiety skierowaną w stronę dzban. Całość tych powiązań przekłada się w lekturze na odczytanie następstwa: najpierw wskazanie na głowę Chrystusa, potem na dzban.

Mężczyzna wskazuje na swoją głowę, kobieta na dzban. Między oboma kształtami zachodzi osobliwa optyczna analogia, która pozwala się opisać jako porównanie: głowa jak dzban / dzban jak głowa. W tym porównaniu można zobaczyć wizualizację metafory, w której Chrystus przyrównuje siebie do naczynia z wodą w rozmowie z Samarytanką: „Każdy, który pije z tej wody, zasię będzie pragnął, lecz ktoby pił z wody, którą mu ja dam, nie będzie pragnął na wieki” oraz w kolejnym rozdziale Ewangelii św. Jana o „źródle wody żywej”: „Jeżeli kto pragnie, niech do mnie przyjdzie, a pije” (J 7,38). Samarytanka trzyma dzban na udach, przytrzymuje go i przechyla ku sobie. Spokojne oblicze kobiety tchnie radością ze spełnienia jej prośby: „Panie daj mi tej wody, abym nie miała pragnienia i nie przychodziła tutaj po wodę” (J 4,15).

Samarytanka przytrzymuje i zarazem prezentuje dzban na tle własnej sylwetki. Kształt dzban – inny niż na pozostałych obrazach – wybrany został dlatego, że powtarza krągłość jej bioder. Wylew dzban jest kolejną po kapeluszu i rękawie owalną formą, „nanizaną” razem z nimi na czerwony pas. Jest on zarazem elementem, który – przechylony ku kobiecie – wskazuje na brązowy, szkicowo zarysowany kształt, rozpięty horyzontalnie na wysokości jej piersi. Forma ta nie przedstawia żadnego elementu odzieży. Natomiast „czytana” wespół z biodrami tworzy razem z nimi kształt naczynia analogiczny do dzban. „Widzenie rozpoznające” (termin Imdahla) doświadcza optycznego przejścia między naczyniem na kolanach (dzban), a tym drugim „naczyniem” – w które zmienia się sylwetka niewiasty. To drugie „naczynie”

jest zarazem nowym odzieniem kobiety, które zastępuje stare, zsuwane z ramion. Samarytanka otrzymuje naczynie i sama staje się naczyniem; w relacji tej można rozpoznać wizualizację następnych słów Jezusa z toczącego się dialogu: „Ale woda, którą mu ja dam, stanie się w nim źródłem wody wyskakującej ku żywotowi wiecznemu”. W kolejnym rozdziale kontynuuje tę myśl: „Jeżeli kto pragnie, niech do mnie przyjdzie, a pije. Kto wierzy w mię, jako mówi Pismo, rzeki wody żywej popłyną z żywota jego” (J 7,37). W 1914 r. ten fragment będzie już tłumaczony: „Jak rzekło Pismo: Strumienie wody żywej popłyną z jego wnętrza” (J 7,37), w nawiązaniu do Ojców Kościoła, którzy pisali o rzekach wypływających z wnętrza człowieka²¹.

Wizualność Samarytanki wiąże się z optycznym wpisaniem jej bioder i torsu w kształt prostokąta, który koresponduje z kształtem pola obrazowego. Ten „prostokąt” wieńczy głowa kobiety, zwrócona na lewo, zdobiona pięknie ułożonymi włosami. Brązowe włosy korespondują z brązową formą na piersiach. Rozwibrowana materia, dopiero przybierająca kształt, ukazana jakby w stanie „tworzenia”, zmienia się w ukształtowaną formę włosów wieńczącą sylwetkę. Ich wzajemna relacja oparta jest więc na wektorze skierowanym w górę, ku głowie kobiety.

Na głowie Samarytanka nosi kłamrę ozdobioną zielonym materiałem, która ujmuje jej włosy i pośredniczy między ich brązem a zielenią przyrody. Materiał przeplata się częściowo z liśćmi stykającymi się z włosami. Rozjaśnione liście koncentrują się wokół głowy kobiety niczym wieniec. Tak, jak głowa Chrystusa ujęta jest w odrębny obszar zieleni, tak również jej głowa zyskuje własne wyróżnienie, analogiczne do tego, które wiąże się z postacią Mesjasza. Liście wokół jej włosów sięgają jednocześnie niewielkiego prześwitu między drzewami. Prześwit ten nie ewokuje rozległości przestrzeni, lecz dopełnia formalnie ten liściasty „wieniec”. Łącznie liście i prześwit tworzą formę, która wypełnia narożnik obrazu, rozpościera się horyzontalnie i wiąże postać Samarytanki z granicą pola obrazowego. Symbolika światła jest sprzężona z artykulacją odniesienia kobiety do kształtu pola obrazowego.

Wskazane zostały zabiegi optyczne, za sprawą których postać Samarytanki odnosi się do płaszczyzny

21. Władysław Szczepański, *Bóg-Człowiek w opisie Ewangelistów. Nowy, synoptyczny przekład czterech Ewangelii w jednej na podstawie tekstu greckiego z objaśnieniami* (Rzym: Papieski Instytut Biblijny, 1914).

obrazu i zarazem jest emanacją jej kształtu w obrębie świata przedstawionego. Zinterpretowany w ten sposób obraz Malczewskiego pozwala przywołać spośród propozycji płynących z hermeneutycznie zorientowanej historii sztuki egzystencjalno-hermeneutyczną naukę o sztuce Michaela Brötjega ze względu na znaczenie, które przypisał on płaszczyźnie obrazów. Badacz ten w trakcie wieloletnich studiów nad malarstwem europejskim doszedł do wniosku, że dzieła uznawane od dawna za wybitne łączy również to, że ich twórcy kreowali wizualne odniesienia między światem przedstawionym a płaszczyzną i granicą obrazu²². Poszukując celowości tych odniesień, wyszedł od przebadania tego sposobu bycia obrazowej płaszczyzny, które jest doświadczane w percepcji obrazów. Doświadczana w oglądzie płaszczyzna istnieje, zawierając w sobie cały świat przedstawiony. Przenikając go, jest z nim współobecna. Zarazem transcenduje poza niego jako nadrzędna wobec niego jednia, która nie daje się wyrazić jako suma elementów świata przedstawionego. Względem świata przedstawionego instancją płaszczyzny i granicy obrazowej pełni taką funkcję, jak względem rzeczywistości bytów materialnych pełni rzeczywistość transcendentna. Płaszczyzna – konkludował Brötje – jest oglądowym synonimem absolutu. W toku analiz wielu dzieł autor doszedł do wniosku, że odniesienia świata przedstawionego do płaszczyzny i jej granicy służą sproblematyzowaniu związku między rzeczywistością zmysłową, doczesną, przemijającą – światem natury i człowieka, a pozaczasową transcendencją. Weryfikacja zorientowanych hermeneutycznie badań Brötjega nie powinna zmierzać do ustalenia, czy transcendencja istnieje, czy nie, lecz do oceny, czy analizowane przezeń wizualne odniesienia świata przedstawionego do płaszczyzny i granicy obrazu rzeczywiście tematyzowały wspomniany związek, a więc czy jakiegokolwiek inne dane obrazowe tę semantykę potwierdzają.

Falsyfikacja teorii płaszczyzny obrazowej w kontekście analizowanego obrazu Malczewskiego powinna uwzględnić opisaną wyżej metaforyzację relacji między poszczególnymi elementami świata przedstawionego. Sekwencja metafor: „dzban jak głowa Chrystusa”

(wizualizowana przez naczynie na kolanach kobiety) oraz „kobieta jak dzban” (wizualizowana przez naczynie, którym staje się ona sama) odnosi się do słów: „Ale woda, którą mu ja dam, stanie się w nim źródłem wody [...]”. W kontekście tej metaforyzacji można postawić hipotezę, że odniesienie całej sylwetki kobiety do granicy obrazowej płaszczyzny jest wizualizacją treści kończącej przytoczone zdanie: „[...] stanie się w nim źródłem wody wyskakującej ku żywotowi wiecznemu”.

Język Pisma Świętego jest w znacznej mierze językiem metaforycznym. Metafory występują w nim na różnych zasadach. Wyróżniono zasadę ogólną językową i poetycką, lecz za najbardziej podstawową przyczynę występowania metafor uważa się to, że „Biblia mówi o Bogu, o nadprzyrodzoności, a więc o rzeczywistości transcendentnej, czyli przekraczającej kategorii znanej nam bezpośrednio rzeczywistości, naszego bezpośredniego doświadczenia i nawet kategorii naszych pojęć myśli”²³. Na temat tego, co transcendentne, można bowiem mówić wyłącznie za pomocą analogii, obrazu, metafory. Dodajmy, że powyższe rozpoznanie metaforyki biblijnej można zestawzić z definiowaniem metafory na gruncie kognitywizmu, gdzie jest ona rozumiana jako narzędzie pozwalające ująć w konkretny sposób pewne działania i treści abstrakcyjne²⁴.

Metaforyczny charakter języka Pisma Świętego został doceniony i uzasadniony we wstępie do *Summae theologiae* Tomasza z Akwinu, który na pytanie: „Czy Pismo św. powinno używać wyrażen przenośnych?” (I, 1.9) (*Utrum sacra Scriptura debeat uti metaphoris*) odpowiadał: „[...] przystoi, by Pismo św. prawdy boże i duchowe podawało pod podobieństwem rzeczy zmysłowych, Bóg bowiem otacza swą opatrnością wszystkie rzeczy odpowiednio do ich natury. Jest to naturalne człowiekowi, że przez rzeczy zmysłowe dochodzi do poznania umysłowego, ponieważ wszelkie nasze poznanie zaczyna się od zmysłu. Stąd jest rzeczą odpowiednią, by Pismo św. podawało nam rzeczy duchowe pod przenośnościami rzeczy zmysłowych”²⁵. W dalszym wywodzie św. Tomasz rehabilituje język poetycki jako „konieczny”

22. Por. przyp. 4.

23. Janusz Frankowski, „Metafora w «Biblii»”, w: *Studia o metaforze*, t. 2, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), s. 159.

24. Ireneusz Bobrowski, *Zaproszenie do językoznawstwa* (Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 1998), s. 75.

25. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, t. 1: *O Bogu*, cz. 1 (Kraków: Nakładem „Wiadomości Katolickich”, 1927), s. 13.

ze względu na treść Pisma Świętego. Chrystus nieustannie posługiwał się obrazami i podobieństwami, głosząc naukę o Królestwie Bożym oraz o sobie samym, przyrównując siebie do drogi, bramy, naczynia na wodę. Dla każdego uważnego czytelnika Ewangelii, do jakich należał także Malczewski, ten sposób wypowiedzania się przez Chrystusa jest oczywisty.

Zagadnienie metaforyzacji języka wizualnego było przedmiotem wielu badań. Najważniejszym w polskiej nauce pozostaje tekst Mieczysława Porębskiego *Czy metaforę można zobaczyć?* opublikowany w 1980 r.²⁶ Odpowiadając na tytułowe pytanie, autor wyszedł od rozróżnienia dwóch warstw dzieła sztuki wizualnej: warstwy denotacyjnej, która odnosi się do tematu i ikonografii, oraz warstwy „dekoratywnej” – „konotacyjnej”, związanej z wyglądem dzieła, z jego *stricte* wizualnymi cechami. Warstwa „dekoratywna” ma być tą, która może wywoływać skojarzenia – konotować różne znaczenia niezwiązane bezpośrednio z tematem. I tylko w odniesieniu do tej drugiej warstwy, zdaniem autora, można mówić o metaforyzacji języka wizualnego. Dokonuje się ona wyłącznie „w niejęzykowym przekazie wizualnym”, w „samym sposobie prezentacji” przedmiotu i polega na tym, że właściwa treść obrazu łączy się ze znaczeniami nieprzeczuwanymi, nieoczywistymi, z ich „nieoczekiwanymi obszarami”²⁷. Wszelko, jeżeli znaczenia otwierane przez ten sposób uzna się za niezwiązane z tematem, to zachodzi obawa, że są one jedynie rzutowaną na obraz projekcją osoby go opisującej.

Przedłożona interpretacja dzieła Malczewskiego jest zbieżna ze stanowiskiem, że metaforyzacja dokonuje się za sprawą „sposobu prezentacji przedmiotu”. Prezentacja przedmiotów polega na wytworzeniu pewnej relacji strukturalnej między nimi, która ma charakter optyczny. Opisana relacja metaforyczna jest konstytuowana zgodnie z zasadą mówiącą, że metafora powstaje wyłącznie przez to, że jednostki składowe (słowa w wierszu, przedmioty i postaci na obrazie) stanowią dla siebie kontekst i wzajemnie się określają²⁸.

Postaci Chrystusa i Samarytanki, dzban oraz suknia same w sobie nie są metaforami. Metaforą jest obszar obrazu, obejmujący te składniki, czyli w tym wypadku całe przedstawienie.

Wymienione elementy w dziele Malczewskiego wywołują oczekiwanie, że da się je uzgodnić z tym, co wiemy o nich z tekstu Ewangelii, a więc że umożliwią rozpoznanie tego, co przedstawione postaci właśnie mówią, że użycie naczynia przez kobietę będzie zgodne z tym, które opisane jest w tekście. To oczekiwanie determinacji nie zostaje jednak spełnione. Determinacja faktyczna, czyli określona przez wizualność obrazu, przebiega w innym kierunku. Dzban trzymany przez Samarytankę odnosi się do głowy Chrystusa i do sukni kobiety, a nie do studni. Powstaje efekt zaskoczenia i napięcia między tekstowym znaczeniem tych elementów a narzuconą przez kontekst obrazowy nieoczekiwaną intencją. W przypadku obrazu Malczewskiego metaforyzacja wynikająca ze „sposobu przedstawienia przedmiotu” nie oznacza jednak przywołania treści niezwiązanych z tematem dzieła. Przeciwnie, dzieło odnosi się do biblijnej metafory językowej i stanowi jej wizualizację, jej oglądowy ekwiwalent. Jest to więc metaforyzacja o dalece skromniejszym zakresie niż opisana przez Porębskiego, ale może zarazem pozostaje ściślej zakorzeniona w postaci wizualnej samego dzieła.

W niniejszym studium na temat pracy Malczewskiego *Chrystus i Samarytanki* wykorzystano inspiracje płynące z kilku hermeneutycznie zorientowanych teorii obrazu w celu sprawdzenia, na ile dzieło odkrywa swój sens za pośrednictwem wizualnego ukształtowania przedstawionego na nim świata. Analiza prowadzi do konkluzji, że obraz ten jest w polskim malarstwie nowatorskim przełożeniem metaforyki ewangelicznej na język wizualny. Wszystkie obrazy Malczewskiego przedstawiające spotkanie Chrystusa i Samarytanki są próbami wizualizacji tego języka poprzez stworzenie relacji optycznych między postaciami a naczyniami na wodę, w każdym wypadku inaczej wymyślonymi, świadczącymi o niezwykle bogatej inwencji i wyobraźni malarza²⁹.

26. Mieczysław Porębski, „Czy metaforę można zobaczyć?”, *Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja* 9, nr 6 (1980), s. 61–78.

27. *Ibid.*, s. 66 nn.

28. Por. Harald Weinrich, „Ogólna semantyka metafory”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp Hubert Orłowski (Warszawa: Czytelnik, 1986), s. 6 nn.

29. Wcześniejszym wersjom tematu *Chrystus i Samarytanki* poświęciłem teksty: o obrazie z 1909 r. – „Jacka Malczewskiego «Chrystus i Samarytanki» (1909), czyli o «sztuce

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

W 1906 r. Malczewski, zanim zaczął wyobrażać Chrystusa z własnymi rysami, wyraził sprzeciw wobec „sztuki dzisiejszej”, której, jak twierdził, „nie tylko brak wiary, ale tak często brak i głębszej myśli”, sztuki „zadawalającej się najczęściej fantomem, zewnętrznym kształtem”. Obrazy *Chrystus i Samarytanka* pozwalają lepiej zrozumieć sens porównania dokonanego przy tej

okazji przez artystę: „Wielka sztuka jest jak ocean głęboką. W głębi tkwi wielkość i majestat. Gdyby ocean nie był głębokim, nie byłby wspaniałym, pomimo swoich obszarów. Widok samej powierzchni jest nużący, a jeżeli wzrok na tej morskiej powierzchni tak długo może pozostać, to dlatego tylko, że pod falami, które dostrzega, przeczuwa inne niewidzialne fale. Ta głębia i to idąca gdzieś w nieskończoność, ta jest udziałem prawdziwej sztuki”³⁰. Tylko taką sztukę chciał tworzyć Malczewski. Omawiane dzieła są upragnionym osiągnięciem tej głębi. Odsłaniają sens działania i nauki Chrystusa poprzez relacje optyczne wykreowane na powierzchni obrazu. I właśnie nic innego, jak „pozostanie wzrokiem na” płaszczyźnie dzieła pozwala w tę głębię wnikać. Obrazy Malczewskiego otwierają tę głębię, wprowadzając odstępstwa od tradycyjnej ikonografii: zmianę rysów twarzy Chrystusa, układu postaci, ich gestów. Czytane w kontekście tradycji ikonograficznej prowadzą lekturę do aporii. Przemawiają dopiero wtedy, kiedy dostrzeże się, czym są jako dzieła sztuki wizualnej.

religijnej, która nieskończoną głębię Bóstwa kontempluje»”, w: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, red. Jan Ostrowski et al. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), s. 105–110; o obrazie z 1911 r. – „Jacka Malczewskiego «Chrystus i Samarytanka» (1911), czyli o sile obrazu”, w: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, red. Agnieszka Bagińska et al. (Warszawa: Neriton, 2022), s. 307–318; o obrazie z 1910 r. – „Biografia i sztuka. O dwóch «Samarytankach» Jacka Malczewskiego”, *Rocznik Historii Sztuki*, 2023 [przyjęte do druku]. 30. Jacek Malczewski, [odpowiedź na ankietę], *Przegląd Powszechny* 23, t. 90, nr 23 (1906), s. 80.

BIBLIOGRAFIA

- Bobrowski, Ireneusz. *Zaproszenie do językoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 1998.
- Boehm, Gottfried. „O hermeneutyce obrazu” [1978; tłum. Małgorzata Łukasiewicz]. W: id., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, redakcja Daria Kołacka, tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, 144–171. Kraków: Universitas, 2014.
- Brötje, Michael. *Bild-Schoepfung*. Petersberg: Imhof, 2012.
- Brötje, Michael. *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- Bryl, Mariusz. „Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki”. *Artium Quaestiones* 6 (1993): 55–84.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Frankowski, Janusz. „Metafora w «Biblii»”. W: *Studia o metaforze*, t. 2, redakcja Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, 153–173. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Grzybkowska, Teresa. *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Aleksandra i Marek Dochnal, 1996.
- Haake, Michał. „Jacka Malczewskiego «Chrystus i Samarytanka» (1909), czyli o «sztuce religijnej, która nieskończoną głębię Bóstwa kontempluje»”. W: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, redakcja Jan Ostrowski et al., 105–110. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.

- Haake, Michał. „Jacka Malczewskiego «Chrystus i Samarytanka» (1911), czyli o sile obrazu”. W: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, redakcja Agnieszka Bagińska et al., 307–318. Warszawa: Neriton, 2022.
- Haake, Michał. „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): 117–124.
- Heydel, Adam. *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*. Kraków: Wydawnictwo Literacko-Naukowe, 1933.
- Imdahl, Max. *Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Jakimowicz, Andrzej. *Jacek Malczewski i jego epoka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania. *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*. Kraków: Wydawnictwo Kluszczyński, 2015.
- Kudelska, Dorota. *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008.
- Milewska, Wacława. „Autorskie «Ja» Jacka Malczewskiego w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego”. *Studia Muzealne*, z. 21 (2015): 146–185.
- Milewska, Wacława. „Autosakralizacja w sztuce Jacka Malczewskiego – ortodoksja, świętokradztwo czy akt genezyjskiej «wiary widzącej» Juliusza Słowackiego?”. W: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przelomu wieków | Fin de Siècle Rediscovered. A Mosaic of the Turn of the Century*, redakcja Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak, Marcin Romeyko-Hurko, 163–169. Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- Porębski, Mieczysław. „Czy metaforę można zobaczyć?”. *Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja* 9, nr 6 (1980): 61–78.
- Przyłębski, Andrzej. *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia*. Poznań: Zysk i S-ka, 2019.
- Weinrich, Harald. *Ogólna semantyka metafory*. W: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór, opracowanie i wstęp Hubert Orłowski, 67–76. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Wyka, Kazimierz. *Thanatos i Polska*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1971.

SUMMARY

An Image as a Metaphor. A Hermeneutic Reading of Jacek Malczewski's Painting "Christ and the Samaritan Woman" (1912) by Michał Haake

The aim of the text is to assess the possibility of using the achievements of art-historical hermeneutics in the interpretation of Jacek Malczewski's painting *Christ and the Samaritan Woman* (1912). Hermeneutics-inspired research into works of art emphasises the need to inquire into what those works themselves say. In order to prove that this is not an abstract postulate, research aims to show that visual works have a specific “language” in which they speak, one different from communication based on words. Gottfried Boehm, Max Imdahl and Michael Brötje, among others, have devoted numerous works to demonstrating the special nature of visual language. They took the view that the meaning of an artistic image does not go beyond it, but lies within the structure of representation. They also emphasised the importance of a relationship experienced in the perception of paintings, namely, the relationship between the imaginary (represented) world and the pictorial plane; they pointed to the inevitability of perceiving this world in relation to the continuum of the plane, to the possibility of finding meaning in the optical proximity between the painting's foreground and background, between the figure and the setting.

The painting that is here analysed in this perspective constitutes the last in a series of four works which Malczewski executed between 1909 and 1912, all of them devoted to the episode of Christ and the woman of Samaria from the Gospel of St John. It is also one of several paintings in which Malczewski gave Christ his own features. These paintings were generally misunderstood by his contemporaries. Over time, attempts were made to interpret them in various ways, including as an expression of the artist's identification with the teachings of Christ and his desire to imitate the

Saviour according to the model long promoted by Catholicism. Recently, however, the view has become widespread that they were a form of an “artist’s confession” and should be read according to a biographical key. The validity of this proposal seems obvious especially in relation to the paintings containing the figure of the Samaritan woman, as Malczewski painted her with the face of Maria Bal, his then mistress. It would therefore be appropriate to interpret them as Malczewski’s self-affirmation as an artist and as a man. However, this explanation, based on the identification of the figures, fails to consider the visual structure of the work, on the study of which hermeneutics is focused.

The analysis of the work *Christ and the Samaritan Woman* undertaken in the current study includes a comparison of the situation presented in this scene with the iconographic tradition, against which it shows a number of deviations. The most obvious among those is that the two figures do not face each other and do not look into each other’s eyes, moreover, that the man is turned away from the woman and looks either at the audience or to the side. Also, the gestures made by Christ, which signify speaking, are not visible to the Samaritan woman because they are hidden from her by his body, and the motif of the well, which plays a very important symbolic role in the Gospel, has been reduced and in some versions altogether omitted. In the case of the version of the theme of Christ and the Samaritan woman under analysis here, particularly striking deviations include also the conspicuous distance between the figures and the clothing of the woman, whose dress is partially unbuttoned, worn off her shoulders and revealing a part of her bodice.

Further on, under analysis come the painting’s visual features related to its composition. The nature of the composition is determined by the fact that the well is not the point of reference for the shaping of the pictorial space. The composition is formed by the relationships between the figures and the water-drawing vessels, a sequence of which extends into the foreground, stretched between the side edges of the painting. The viewer’s attention is additionally drawn to this sequence by the curtain of green vegetation in the background, which reaches the upper edge of the painting and encloses the space. An analysis of these relationships, particularly the gestures of the figures and the planimetric order of the plane they represent, has shown that they serve to produce visual metaphors which are consistent with those used by Christ in his conversation with the Samaritan woman. These metaphors are based on Christ being compared to a vessel with “water of life” which opens the way to eternal life before those who believe in him.

The language of the Scripture is largely metaphorical. The most basic reason for the occurrence of metaphors there is that the Bible speaks of a transcendent reality, i.e. one that lies beyond the direct experience of human beings, and this reality can be spoken of only through analogies, images and metaphors. Metaphors are also a constant component of the speeches of Christ, who repeatedly compares the Kingdom of Heaven and himself to various things and situations familiar from everyday reality, such as a vineyard, a road or a gate. Malczewski, who, as indicated by a number of his religious works, had been a careful reader of the Scripture, was certainly aware of the metaphorical nature of its language, regardless of whether he defined those comparisons. The author’s research to date, devoted to the three earlier paintings in the *Christ and the Samaritan Woman* series, and the analysis of the latest version presented herein permit the conclusion that all these four works are attempts to visualise the metaphorical nature of the language of the Gospels by invoking visually sophisticated relationships between the figures and the water vessels. In the 1912 painting, this visualisation takes its most complex form.

BIOGRAPHICAL NOTE

Michał Haake is a historian of art and professor at the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. His research interests focus on the history of painting and the methodology of art history. He is the author of the books *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (2008), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (2015), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu „Targ na jarzyny” Józefa Pankiewicza* (2020), and the curator of the exhibition *Matejko. Malarz i historia* (National Museum in Cracow, 2023).

NOTA BIOGRAFICZNA

Michał Haake, historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się dziejami malarstwa i metodologią historii sztuki. Autor książek: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (2008), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (2015), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu „Targ na jarzyny” Józefa Pankiewicza* (2020). Kurator wystawy *Matejko. Malarz i historia* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023).