

Hanna Jaxa-Rożen

Obrazy rzeczy ostatecznych

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (77), 103-114

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Obrazy rzeczy ostatecznych

Dziwną słabością ludzkiego umysłu jest to, że śmierć nigdy nie jest dlań czymś przedstawionym, jakkolwiek pokazuje się z różnych stron i w najprzeróżniejszych postaciach [...]. Śmiertelnicy równie starannie grzebią swe myśli o śmierci, jak chowają zmarłych.

Bousset w kazaniu o śmierci, rok 1666¹

Pisząc o historii sztuki można już tylko próbować poszukiwać wątków nieoczekiwanych, śledząc idee, które różnie obrazowane ujawniają skryte rytmy przemian kultury. Andrzej Pieńkos² opowiada o sztuce mierzącej się z kategorią o k r o p n o ś c i. Autor nie zamierzał szokować czytelnika-widza (jeżeli dzisiejszego odbiorcę w ogóle można zaszokować); interpretacyjna diagnoza zawarta jest w temacie; to odpowiedź na wszechobecne obrazy bólu, cierpienia, wojen, zabijania... Przyzwyczajenie (czyli banalizacja zła) doprowadziło do takiego zubożenia, że trzeba okropnościom przywrócić utracony wymiar. Śmierć jest zdarzeniem powszechnym i najbardziej pewnym w życiu człowieka. Świadomość śmierci jest też – jak sądzą filozofowie – źródłem dumnego poczucia wielkości, ufundowanego na paradoksie nędzy człowieka.

Człowiek jest tylko trzcina najwęższą w przyrodzie, ale trzcina myślącą. Nie potrzeba, by cały wszechświat uzbroidł się, aby go zmiażdżyć: mgła, krople wody wystarczą, aby go zabić. Ale gdyby nawet wszechświat go zmiażdżył, człowiek byłby i tak czymś szlachetniejszym niż to, co go zabija, ponieważ wie, że umiera. I zna przewagę, którą wszechświat ma nad nim. Wszechświat nie wie nic o tym.³

^{1/} Cyt. za L.V. Thomas *Wprowadzenie do antropologii*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 25.

^{2/} A. Pieńkos *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000 (dalej oznaczone AP z numerem str.).

^{3/} B. Pascal *Myśli*, przekł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989, s. 140.

Roztrząsania i rozbiory

Świadomość śmierci przekłada się na trud definiowania relacji między żywym i umarłym. Doświadczenie nagiej egzystencji, biologiczności śmiertelnego rozkładu byłoby jednak nie do zniesienia bez oswajających trików kultury – lęk, bojaźń i drzenie wpisują się w panoramę oswajających świadomości śmierci chwytów. Jednocześnie nadmierne upodobanie w poszukiwaniu „okropności” śmierci może okazać się symptomem wysiłków zmierzających do jej odrzucenia i wypchnięcia ze świadomości.

Potrzeba nam myśli, która nie cofa się, zmieszana, przed okropnością; trzeba nam też samoświadomości nieuchylającej się od obowiązku eksploracji obszarów możliwego aż po jego krańce.⁴

Cytatem z *Historii erotyzmu* Bataille'a rozpoczyna Andrzej Pieńkos swoją książkę, która – jak sam mówi – ma traktować o okropnościach w sztuce, czyli o próbach przedstawiania rzeczy ostatecznych w plastyce nowożytnej. Ważna jest tu pojawiająca się w tytule liczba mnoga – „okropności”, a nie „okropność”, bowiem

Gdyby ta książka nazywała się „Okropność sztuki” – dotyczyłaby sztuki dawnej. Ta bowiem była okropna, ponieważ była sztuką. *Okropności sztuki* dotyczą sztuki nowoczesnej, to jest tej po Oświeceniu. Dla niej prawdziwa okropność nie jest dostępna, interesują ją tylko okropności: cierpienie, śmierć, choroba, makabra... Ale za to jak interesują! (AP, s. 6-7)

Wykładnikiem tragicznego losu człowieka jest to, że udaje mu się eliminować refleksję o rzeczach ostatecznych. Śmierć stała się tabu; umierających zamknięto w szpitalach, medycyna ma usunąć chorobę i ból, śmierć z wszelkimi przejawami otoczyła zmowa milczenia. Umierającemu nie mówi się o jego śmiertelnej chorobie, którą ze scjentystycznym chłodem nazywa się „terminalną”. W miastach śmierć ukrywa się nawet decyzjami o lokalizacjach cmentarzy, ceremonie pogrzebowe są ciche i – nie wiedzieć, czemu – wstydliwe. Być może kremacja zwłok ułatwia zamianę nekropolii w ogródki z pięknie przystrzyżoną trawą. Pascal pisał:

Ludzie nie mogąc znaleźć lekarstwa na śmierć, nędzę, niewiedzę postanowili – aby osiągnąć szczęście – nie myśleć o tym.⁵

Odsuwanie śmierci jak najdalej wcale nie pomaga żyć, chyba przeciwnie, potęguje strach przed śmiercią. Myśl taką znaleźć można u Maurice'a Maetrlincka:

Im bardziej usiłujemy odwrócić myśli od śmierci, tym mocniejszym i zwartszym ją obejmuje kręgiem. Im większą przed nią odczuwamy trwogę, tym jest straszniejsza, bowiem czerpie życie z tego strachu. Ten, kto chce zapomnieć, przepaja nią myśli swoje, ten,

^{4/} G. Bataille *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 5.

^{5/} Cyt. za J. Brehant *Thanatos. Chory i lekarz w obliczu śmierci*, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1993, s. 5.

Jaxa-Rożen Obrazy rzeczy ostatecznych

kto przed nią ucieka, niczego prócz niej nie spotyka. Na wszystko rzuca swój cień. [...] Wysilamy całą uwagę, by się do niej obrócić plecami, zamiast wystąpić wprost z podniesionym czołem. [...] Trudno poznać tę siłę szczególną, skoro nigdy nie patrzymy jej w oczy. Czyż może idea ta skorzystać ze światła, które zapalamy dopiero w momencie ucieczki? W najkrótszych i najsmętniejszych chwilach życia spozieramy w tę otchłań. Myślimy o niej wówczas dopiero, kiedy brak nam siły nie tylko myśleć, ale nawet oddychać.⁶

Książka Andrzeja Pieńkosa składa się z kilkunastu esejów, w których od Oświecenia aż po modernizm przedstawia różne aspekty okropności, ich nagromadzenie, polemikę ze sposobem przedstawiania oraz próbę ucieczki od nich, która przez niemyślenie o ostateczności i nieprzedstawianie jej ma prowadzić do ocalenia, niszcząc i powodując jeszcze większe cierpienie.

W eseju *Nic okropnego, czyli horror oświeceniowy* opowiada o początkach procesu marginalizacji śmierci. Rozwój nauki, przemiany cywilizacyjne w okresie Oświecenia, oddzielenie cmentarzy od kościołów oraz popularyzacja zasad higieny powodują, że śmierć nie jest już zjawiskiem „codziennym”, znikła bowiem z powszechnego doświadczenia, z obszarów bezpośredniego obcowania. Mimo to

W sztuce wieku światła i rozumu jest wiele scen mrocznych i irracjonalnych, albo takimi się wydających. Szkielety, widziadła i rozmaite monstra zjawiają się może nawet częściej niż dawniej. (AP, s. 12)

Szkielet wyobrażający śmierć (kostuchę) przestaje już straszyć, awansując do rangi pomocy naukowej w akademiach artystycznych i stając się osobliwym rekwizytem, nie zaś przedstawieniem innego świata. Ten proces estetyzacji przebiega stopniowo, na pograniczu starego, alegorycznego już użycia i nowoczesnego dystansu lokują się liczne *capricci*, które staną się formą przejściową między „okropnością” – w rozumieniu sztuki dawnej – a stopniowym ośmieszeniem alegorycznego przedstawienia śmierci. I tak szkielety w cyklu *Varii caprici* Giovanniego Battisty Tiepoła pojawiają się w scenach rodzajowych, oswojone i pozbawione grozy. Ich wymowa wanitatywna zostaje znacznie osłabiona. Podobnie rzecz się ma w cyklu akwafort Piranesiego *Groteschi*, a autor podkreśla, że sztuka włoskiego baroku i rokoka XVIII stulecia dokonuje swego rodzaju podsumowania nowożytnych wyobrażeń okropnego, głównie właśnie w odmianach *capricci* oscylujących wokół dwóch tendencji: nowoczesnie prześmiewczej i pobrzmiwającej żalem za odchodzącym modelem okropności.

Zasada *capriccio* polegała na stworzeniu *modus* wypowiedzi artystycznej, w której nie trzeba było stosować się do obowiązujących reguł, należało jednak przedmiot pokazywany przedstawić z uwyrażnieniem dystansu autora, filtru zastosowanych środków artystycznych. (AP, s. 31)

^{6/} M. Maeterlinck *Śmierć*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1993, s. 8-9.

Roztrząsania i rozbiory

Ważną rolę w oświeceniowym ukrywaniu straszliwej natury śmierci odgrywała elegijna dekoracja ogrodowa. Piewca i popularyzator parków krajobrazowych, Jaques Delille, uważał, że w ogrodach należy wystawiać groby sztuczne, znaki śmierci (*memento mori*) lub marności, ostrzeżenie dla epikurejczyków i nienasyconych „chciwców”. Symbole śmierci (urny, ruiny, kamienie z napisami, melancholijne rzeźby itp.) miały skłaniać samotnego marzyciela do zatrzymania się na chwilę zadumy. Poetycka konwencja stopniowo zastępuje epatowanie horrorem i zaskoczeniem, a królestwo nocy z jego groźną scenerią ustępowało powoli refleksji wymagającej jedynie estetycznego sztafażu, dekoracji, znaków, nie zaś alegorii i symboli.

Ciemności rozświetla snop „cudownego” światła wpadającego z góry do średniowiecznej krypty. Estetyczne uroki tej scenografii pojawiają się tu tylko po to, by uatrakcyjnić reportaż historyka archeologa, dla którego czaszka jest historyczną relikwią, a grobowiec obiektem naukowych studiów, ewentualnie kryjącym tajemnice dawnych wieków. (AP, s. 35)

Nieobecność cierpienia jest jednym z głównych i szczególnych rysów sztuki epoki Oświecenia i traktuje o tym esej drugi: *Podejrzany status cierpienia w sztuce XVIII wieku*. Paradoks polega na tym, że chociaż to ludzi cierpiących przedstawia się szczególnie często, to jednak z popularnych wyobrażeń śmierci cierpienie zostało wyeliminowane. W konsekwencji

Postać zmarłego mężczyzny lub kobiety ukazywana jest w spoczynku pełnym spokoju, bez żadnych napomknień o paroksyzmach agonii, które barokowi malarze tak zrećźnie wszędzie wykorzystywali.⁷

Przedstawienia okrucieństwa i cierpienia pojawiają się głównie po to, by pokazać ich znaczenie społeczne oraz sposoby eliminowania, wygładzania: sprawiedliwość, pocieszenie, dobroczynność. Pojawia się swoiście pojmwana „sztuka filozoficzna”, czyli obrazy ze scenami jałmużny i ratowania biednych. Również starożytne *exempla* miłosierdzia należą wówczas do szczególnie cenionych realizacji. Jednak mimo przedstawiania cierpiących istot samo cierpienie się nie uobecnia – konkluduje autor. W efekcie prowadzi to do swoistego zamrożenia cierpienia i opowiadania o nim metodą nie wprost. Często przedstawiana w domyśle cierpiąca postać (np. w obrazie J. Wright of Derby *Indyjska wdowa*) wydaje się być zastrygła w melancholijnej albo skamieniałej kontemplacji, natomiast stan jej ducha i rozpacz wyrażona jest przez dynamikę żywiołów – wzburzone fale morskie, dymiący wulkan, fantastyczne sceny walki chmur na niebie. Oświeceniowa idea opanowanego cierpienia nie pozwala na jego pokazanie i ujawnienie istoty. Częstym zabiegiem jest pojawianie się kontekstu cierpienia głównie zapewne po to, by je z obszaru doświadczenia wykluczyć. Ponadto z punktu widzenia współczesnego odbiorcy dramatyczne sceny cierpienia wydają się być skonwencjonalizowane, czemu trudno się dziwić, bo malowane są zgodnie z kanonem i mimiką gestu Fran-

⁷ H. Honour *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak; cyt. za. A. Pieńkos, *Okropności...*, s. 36.

Jaxa-Roien Obrazy rzeczy ostatecznych

cuskiej Akademii końca XVII wieku i teatralizacja gestu jest niezwykle widoczna. Następnym etapem wykluczania cierpienia było jego oddzielenie od śmierci. O tym procesie opowiada esej *Laokoon – model cierpienia w dobie klasycyzmu*. Poddana została tu drobiazgowej analizie teza, iż El Greco w swojej wersji tematu Laokona przedstawił tragiczną, pozaczasową wizję konfliktu śmiertelnych z nieśmiertelnymi, podczas gdy XVIII-wieczni klasycyści widzieli w *Laokoonie* dzieło sztuki, w którym najlepiej realizuje się figurę cierpienia taką, jaką dopuszczają reprezentowany przez nich model kultury. Przywołując przykłady plastyczne i wypowiedzi Winckelmana, Lessinga, Goethego, Diderota i Falconeta, Andrzej Pieńkos pokazuje, jak składają się one na spójną klasycystyczną formułę estetyczną. Według niej, cierpienie wyraża się jako stan, w którym człowiek kontaktuje się z tym, co ponadludzkie.

Laokoon cierpi nie pokazując tego, a przecież boleść okrutna mota go od końców palca u nogi aż po wierzchołek głowy. Przejmuje nas ona głęboko, nie wywołując grozy.⁸

Następuje więc „ucywilizowanie” rozpacz i cierpienia polegające na wyeliminowaniu grozy i strachu. Herder, Schiller oraz wspomniani już Goethe i Winckelmann zgodnie twierdzą, że należy

skłonić artystów, aby zaniechali ukazywania odrażających kościotrupów i aby na powrót zaczęli się posługiwać obrazami stosowniejszymi.⁹

W tym kontekście *Grupa Laokoona* wygrywa z innymi klasycznymi przedstawieniami cierpienia, ponieważ uważana jest za pełną, zamkniętą jego figurę. Cierpienie pokazane jest wraz z jego przyczyną bezpośrednią i konkretną oraz we właściwym momencie, w wyniku czego zostaje ono zasugerowane, a nie zobrazowane.

W drugiej połowie XVIII wieku pojawiło się wzmożone zainteresowanie kataklizmami: sztormami, lawinami czy wybuchami wulkanów. Przedmiotem analizy kolejnego eseju *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w Oświeceniu* jest właśnie widowiskowy aspekt rzeczywistości.

Często malowanym motywem jest grupka gapiów, zachwycająca się nocnym objawieniem światła, najpiękniejszym spektaklem świata – erupcją wulkanu. W miejsce „utraconego”, eschatologicznego piekła ludzie zaczęli poszukiwać nowych, przyrodniczych ostateczności i okropności. Nie mogło być inaczej – to nieokiełznane zjawiska przyrody mogły zaspokoić potrzeby ekstatycznych przeżyć, które przybierały coraz bardziej estetyczny charakter.

Delikatny zmysł wzroku, dostarczający ulotnych wrażeń, jest jednocześnie potężny i zachłanny. Otwiera przed ówczesną ludzkością nowe, oświeceniowo optymistyczne perspektywy, perspektywy, które nawet kataklizmy odsuną w przestrzeń „sztucznych namiętności”, w przestrzeń sztuki. (AP, s. 78)

8/ D. Diderot; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 66.

9/ H. Honour *Neoklasycyzm*, cyt. za: A. Pieńkos *Okropności...*, s. 67.

Roztrząsania i rozbiory

Katakлизmy oddane zostaną we władanie kultury wizualnej. Zjawiska pokazujące groźę w XVIII wieku (burze morskie, lawiny, wodospady, rozbicia okrętu, pożary, ruiny) pozostają w zgodzie z kategorią wzniosłości – jak podkreśla A. Pieńkos – najbardziej zasłużoną dla powstania nowoczesnej estetyki w tym również kultury masowej naszych czasów. Wśród tych wszystkich motywów specjalnością epoki stał się wybuch wulkanu, przy czym szczególnie popularny stał się Wezuwiusz (ten motyw malowali J.Ph. Hackert, J. Wright of Derby, J. More, M. Wutky, A.L. Ducros, J.Ch. Dahl).

„Spektakl” Wezuwiusza cieszył się taką popularnością, ponieważ – podobnie jak ruiny – zawierał w sobie pierwiastki sztuki, historii i przyrody zarazem. Oświeceniowa kultura spektaklu podjęła niezwykle wysiłek artystyczny i filozoficzny w celu unaocznienia i estetycznego opracowania katakлизmów. Obrazowano jednak te z nich, które dawały się ująć jako zjawisko estetycznie atrakcyjne, spektakularne, inne pomijano.

Moda na wulkany wygasła, ale pozostała po niej trwała skaza kultury nowoczesnej była zachłanność na wizualne atrakcyjne katastrofy. Na tym przeciętę głodzie zobaczenia i sylenia oczu opiera się współczesna kultura medialna. (AP, s. 94)

Na przeciwnym biegunie sytuuje się zjawisko, które – ulegając banalizacji – z okropności przekształcało się w coś zupełnie pozbawionego tragizmu. Mowa o podróżowaniu, które dzięki zmianom technik i społecznej organizacji stawało się doświadczeniem potocznym. Traktuje o tym esej *Wypadek w podróży – wydarzenie nietragiczne*. Andrzej Pieńkos przywołuje motyw zwykłego wypadku na drodze jako jeszcze jeden przejaw codzienności. Podróżowano coraz więcej i w związku z tym turystyczne przygody zaczęły być również coraz chętniej podejmowanym tematem w malarstwie.

Zdarzenie podróżowania w świecie ludzi nie jest spowodowane przez przyrodę, ani też nie odbija się echem w jej dramacie. W obrazach coraz częściej zaczyna brakować bohatera, pojawia się swoista anonimowość; stopniowo przedstawienia stają się chłodną reporterską relacją bez wymowy moralnej, bez ujawniania walki dobra ze złem. Nowocześni malarze na granicy rodzajowej zwyczajności i porządku wielkich idei poszukują tragedii w nietragicznym świecie.

Poszukiwanie grozy i związanej z nią dreszczu emocji staje się powodem tworzenia wizji katastroficznych, do których należy potop i liczne przedstawienia rozbicia okrętów. Sztorm, walka z żywiołem morza tak często występują w sztukach plastycznych, że motyw ten doczekał się już osobnych opracowań. W drugiej połowie XVIII wieku oceany i morza pozostawały nadal w dużej mierze tajemniczymi obszarami nieznanego i dłużej nawet niż wysokie góry zachowywały swój mityczny wymiar.

Długo jeszcze w XVIII wieku zmagaly się ze sobą tradycyjna tendencja malarstwa marynistycznego i nowoczesna intencja poszukiwania oparcia dla ludzkiej uczuciowości w obrazach szalejącego morza. Powoli dokonuje się przejście od dekoracyjnych przedstawień – w których najważniejsze jest wydobycie estetycznych

Jaxa-Rożen Obrazy rzeczy ostatecznych

walorów wzburzonego morza – do wyakcentowania dramatycznych zmagania człowieka z żywiołem. I właśnie w tym miejscu spotkać można tropione przez autora okropności, przede wszystkim w obrazach C.J. Verneta – straszliwe sceny, w których na skalistych brzegach pojawiają się bohaterowie obrazów: rozbitkowie, a pośród nich trupy tych, którzy walkę z żywiołem przegrali.

Coraz częściej też malowano konkretne katastrofy, w oczach nowoczesnej publiczności to historyczna prawda rozstrzygała bowiem o atrakcyjności, a co za tym idzie, popularności przedstawięń. Zamiłowanie do konkretnego, realnego katastrofa, budziła większą grozę niż wymyślona czy alegoryczna. Zatem nawet niewielki wypadek, wcale niezawiniony przez żywioły, stawał się ważnym tematem obrazu. Doniesienie o sensacji, reporterski charakter obrazów, przedstawione autentyczne okropności to niewątpliwie przedsmak tego, co dzisiaj znajdujemy w prasie powszechnie zwaną brukową czy za pośrednictwem nastawionych na oglądalność komercyjnych stacji telewizyjnych.

Traktowanie zwłok, a nawet ich fragmentów (np. tułowia, rąk i nóg), jako modeli anatomicznych przez długie lata było przywilejem artystów. Byli oni przyzwyczajeni do bardziej szokujących okropności niż zwłoki ludzkie, traktowali je więc jako osobliwy „warsztat pracy”.

W epoce nowoczesnej tradycja ta powoli zaczęła wygasać, a sam proceder bywał już traktowany jako patologiczne obcowanie z okropnościami, dające się wytłumaczyć jedynie skłonnościami danego artysty do makabry. (AP, s. 129)

Pracownia Frankenstein: z czego tworzyć nie wypada? to esej poświęcony pracowni XIX-wiecznego artysty, która jest miejscem nie tylko wyglądającym niezwykle, ale w którym dzieje się również coś zdumiewającego. Atelier to miejsce tworzenia, szczelnie odizolowane od świata, a dokonuje się w nim przeistoczenie rzeczy dotykalnych i namacalnych w arcydzieło sztuki. Przez zamknięcie w atelier przedmioty uzyskują dodatkową moc, a rzeczywistość pracowni i malarstwa nadają im polemiczny charakter wobec rzeczywistości zewnętrznej.

Między aurą pracowni, obrazem na sztalugach i sygnalizowaną tu jedynie rzeczywistością zewnętrzną istnieją napięcia, których siła sugeruje, że atelier [...] nie jest wyłącznie warsztatem rzemieślnika odwzorowującego jednowymiarową rzeczywistość potoczną. (AP, s. 134)

Pracownia kumuluje energię dzięki temu, że gromadzone są w niej ostateczności, zdarzenia wyposażone w wymiary, które na co dzień są niedostępne. To z kolei prowadzi albo do powstania arcydzieła, albo do kompletnej artystycznej klęski. Uobecnianie się rzeczywistości eschatologicznej Andrzej Pieńkos analizuje na przykładzie pracowni Thodora Gricoulta, w której to najbardziej widać, jak fascynacja śmiercią zbliża się do istoty splotu łączącego romantyzm i realizm.

W czasie pracy nad wspomnianym wielkim płótnem [*Tratwa „Meduzy”* – HJR], wynajmający specjalną pracownię na tyłach jednego z paryskich szpitali, artysta „umawiał się

Roztrząsania i rozbiory

z lekarzami i pielęgniarzami, którzy mu dostarczali trupów i amputowanych części ciała. [...] Przez kilka miesięcy pracownia Gricoulta była rodzajem kostnicy, gdzie przechowywał trupy tak długo, dopóki nie następował ich rozkład; z uporczywością pracował w tej trupiarni, której cuchnącą atmosferę z trudem tylko, i to przez krótką chwilę, wytrzymywali najbardziej mu oddani przyjaciele i nieustraszeni modele [...]. Ze studiów tych zachowały się liczne rysunki i prace olejne. (AP, s. 136-137)

Malowanie anonimowych trupów i fragmentów ludzkiego ciała było zaledwie wprawką do malowania rzeczy ważniejszych. *Ułoża śmierci – egzamin prawdziwego artysty* to esej poświęcony toposowi wielkiego malarza „bez jednej łzy w oku” malującego ukochaną zmarłą osobę. W malarstwie temat ten zapoczątkował Łukasz Signorelli, malarz z Cortony uwieczniony przez Vasarięgo

Opowiadają, że gdy w Cortonie zabito mu ukochanego syna, chłopca o pięknym wyglądzie i zdolnościach, w tym wielkim nieszczęściu kazał go rozebrać i bez jednej łzy w oku, z całą siłą ducha sportretował go, aby dzięki tej pracy móc, kiedykolwiek zechce, zobaczyć to, co dała mu natura, a co odebrał mu zły los.¹⁰

Przykładem spełnienia toposu jest Tintoretto malujący swoją zmarłą córkę; motyw ten doczekał się wspaniałych realizacji w sztuce XIX wieku. Ciekawe jednak, że żadna z nich nie podnosi problemu malowania śmierci; są to raczej sentymentalne wersje motywu oplakiwania zmarłego dziecka, przynależne do melodramatu lub dramatu sensacyjnego – produkcji, której zadaniem kulturowym było raczej oddalenie myśli o istotnie okropnych rzeczach przez zajęcie całego obszaru możliwości obrazowania śmierci. Wielu malarzy XIX wieku (wedle najlepszych postulatów realizmu) umieszczało na swoich płótnach trupy, ale charakterystyczne było to, że mimo portretowania kogoś, kto jest już po stronie śmierci, malarze starannie unikali dotknięcia samego zjawiska.

Intymne sceny umierania należały do klasycznego repertuaru realizmu nastawionego psychologizycznie, który zarówno w swojej romantycznej, jak naturalistycznej wersji w takim samym stopniu poddawał się konwencji obrazowania śmierci. Sceny te mogły być nadmiernie łzawe albo rzeczowo beznamienne. W okresie romantyzmu następuje proces bardziej intymnego stosunku do śmierci innej, zwłaszcza bliskiej, osoby. Pisze o tym Ph. Aries¹¹ i w jego klasyfikacji jest to wzorzec *t w o j a ś m i e r ć*, reprezentujący XIX-wieczną wrażliwość romantyczną. Najważniejsza staje się śmierć bliskiego, kochanego człowieka; w ogóle śmierć przenosi się w krąg rodziny, jest patetyczna, piękna i zachowuje te cechy do końca pomimo długiego konania, zmian w wyglądzie i cuchnących wydzielin chorego ciała. To wtedy objawia się w pełni niewiara w piekło, topos śmierć – sen (wszak antyczny Hypnos jest bliźniaczym bratem Thanatosa) i antropomorficzne widzenie zaświatów.

^{10/} G. Vasari *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher; cyt. za A. Piętkos *Okropności...*, s. 149.

^{11/} Ph. Aries *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989; część IV: *Twoja śmierć*, s. 401-545.

Jaxa-Rožen Obrazy rzeczy ostatecznych

Śmierć jest złem, ale złem pięknym. Opłakuje się rozłąkę z umierającym, wierząc w przyszłe spotkanie. Przestaje się też mówić wprost o śmierci, zaczyna być ona tabuizowana, a przeżywana jest wyłącznie w gronie rodzinnym.

Malarz postawiony w bezpośrednim kontakcie z umieraniem musi malować, ponieważ jest artystą. Również dlatego, że nim jest, może wybrać formę zamiast egzystencji; potraktować obraz jak strukturę i posługując się konwencją poprzestać na formie, starannie unikając pytań o sens eschatologiczny tych sytuacji.

Ówczesni rzeźbiarze częściej niż malarze miewali do czynienia ze śmiercią, ponieważ angażowani byli do zdejmowania masek pośmiertnych, które miały być wykorzystane przy wykonywaniu nagrobka. Paradoksalnie jednak, mimo iż rzeźbiarze stale obcowali ze śmiercią, nie pomogło to tej dziedzinie sztuki wyrwać się z kulturowego zaklęcia nowoczesnej kultury, zabraniającego pokazywania rzeczy ostatecznych. XIX-wieczne nagrobki bardzo rzadko pokazują artystyczne zainteresowanie istotą doświadczenia granicznego, którym jest śmierć. Pieńkos twierdzi nawet, że to nagrobki właśnie są dowodem czy świadectwem, że śmierć jest coraz bardziej spychana w sferę tabu. Rzeźbiarze wykorzystując maski pośmiertne przedstawiają wiotczające ciało, które jest wyizolowanym wyobrażeniem śmierci w sensie klinicznym. Realizm i weryzm także dla rzeźbiarzy jest ucieczką od zmierzania się istotą śmierci.

Kolejny esej poświęcony jest *Cierpieniu Chrystusa i walce o realizm*. Dążenie do stworzenia nowego typu ikonograficznego – uwzględniającego potrzeby i ograniczenia nowoczesnego człowieka i opartego na modelu niezwykle popularnym w XIX wieku, na obrazie martwego Chrystusa, pędzla Hansa Holbeina młodszego z 1521–1522 roku – to kolejne wyzwanie dla malarzy-realistów. Z jednej strony stawali oni wobec rzeczywistości zredukowanej o wymiar religijny i tylko do takiej mogli się odwoływać, z drugiej – naciski kultury popychały ich do podejmowania motywów religijnych. Rozwiązaniem stawało się sprowadzenie tematyki religijnej do poziomu widzialnej potoczności, przy tym odpowiednio dosadnej, odwołującej się do okropności wymiaru ofiary Chrystusa jako człowieka.

Częściej chyba niż inne chrystologiczne motywy – Ukrzyżowanie, Złożenie do grobu, nie mówiąc o Zmartwychwstaniu – pojawia się w sztuce XIX wieku właśnie przedstawienie martwego Chrystusa. Leżące martwe ciało mężczyzny jest motywem, w którym realistyczna tendencja może się wypowiedzieć w pełni, bez konieczności wprowadzania dwuznacznych elementów, bez wnikania w istotnie tragiczny i dlatego podejrzany aspekt ofiary Syna Bożego. Obrazy te zdają się rywalizować w nieustającym konkursie, w wyścigu do ideału, którym w tym wypadku był właśnie niezwykle obraz Holbeina młodszego *Marty Chrystus*. (AP, s. 205)

Ostentacyjna rezygnacja z pytań natury ostatecznej zdaje się czynić tak skandalicznymi liczne dzieła malarskie XIX wieku. Zmaterializowanie cierpienia prowadziło do odgrodzenia jego wyobrażeń zarówno od religijnych kontekstów, jak i jakiegokolwiek idei śmierci.

Roztrząsania i rozbiory

Dla myśli pozytywistycznej śmierć była zjawiskiem granicznym i jej malarskie penetrowanie mogło prowadzić do podejrzenia o dwuznaczne fascynacje sferą pozostającą poza kompetencjami malarza. Ważną intencją impresjonistów francuskich było w tym kontekście odzwierciedlenie w malarstwie wyłącznie rzeczywistości wizualnej w jej najbardziej zwyczajnych przejawach. Wobec takich założeń impresjonistów raczej nie interesowały zjawiska nierealne, a obrazowanie cierpienia i śmierci mogły mieć miejsce jako pokazywanie fizjologicznych objawów zewnętrznych zjawiska biologicznego. Obraz Moneta *Kamila na łożu śmierci* jest znaczącym wyjątkiem. Będąc w pełni świadomym wszystkich tych założeń, Andrzej Pieńkos zajmuje się interpretacją obrazu *Upadek dżokeja* Edgara Degas. Płótno to, biorąc pod uwagę twórczość innych impresjonistów, ale również samego Degas, jest intrygującą zagadką. Pieńkos konstruuje wywód z pytań, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi, i robi to tak, że lektura staje się pasjonująca jak czytanie kryminału, w którym nie udaje się doczekać rozwiązania.

Malarze realizmu zbliżali się do napięcia eschatycznego; poszukiwali formuły, która pozwalałaby pogodzić zakazy sięgania do „nierealnych” rzeczy ostatecznych i nakazy obrazowania rzeczywistości codziennej. Kilku z nich krążyło wokół konceptu, na którego radykalne sformułowanie żaden się jednak nie zdobył: jest to obraz ciała ludzkiego, zwłok rzuconych w nicłość. (AP, s. 218-219)

Ponieważ w sztuce realistycznej obrazy dotykające rzeczy ostatecznych o wymowie eschatologicznej są rzadkością, autor postanowił znaleźć takie obrazy w wyobraźni pisarzy. Inspiracją dla rozważań stał się drzeworyt francuskiego fantasty, Grandville’a, *Niebezpieczne obrazy* z cyklu *Inny świat*. Przedstawia on „żyjące” dzieła sztuki, które nie mieszczą się w ramach im przeznaczonych, wychodzą z nich, a na dodatek zagrażają zwiedzającym galerię. Pieńkos idzie tropem „obrazów fatalnych” w prozie, analizując *The Prophetic Picture* Nathaniela Hawthorne’a, *Portret owalny* Edgara Alana Poe, *Portret* Mikołaja Gogola, *Pogankę* Narcyzy Żmichowskiej i najgłośniejszy utwór, w którym pojawia się „obraz fatalny” – *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde’a. Wszystkie te utwory niosą romantyczne przeświadczenie, iż ostatecznym spełnieniem sztuki jest zawładnięcie rzeczywistością. Jest to moment graniczny, w którym przetapia się rzeczywistość i środki artystyczne tak, by powstało arcydzieło. Na tym polega tragiczny los realisty – efektu takiego nigdy nie uda mu się osiągnąć. Charakterystyczne jest również i to, że jest to chwila bez końca w tym sensie, że po jej przekroczeniu niemożliwe staje się osiągnięcie doskonałości, czyli ukończenie obrazu. Każdy wysiłek, który artysta podejmuje, stanowi zarazem ostatnią szansę osiągnięcia celu, ale wciąż okazuje się daremny. Wyzwoleniem może być śmierć dosłowna lub symboliczna – artysty, modeli pozujących lub unicestwienie samego dzieła.

Tylko postać śmierci zdolna jest stanąć na drodze artystycznego działania, zakwestionować najgłębsze nawet racje bytu sztuki i poznania przez sztukę. Na zawsze? Czy na moment tylko? Tu ważą się przeciwieństwa najgłębsze. Toczy się walka surowa i obnażona

Jaxa-Roien Obrazy rzeczy ostatecznych

z pozorów. Śmierć także jest wyzwaniem. Innym niż ściganie formy, chociaż podobnym i do tej pogoni.¹²

Edward Munch uznawany jest za twórcę opętanej śmiercią i chorobą, który całe swoje artystyczne życie poświęcił na zmaganie się z tymi właśnie obsesjami. Towarzyszyły mu konsekwentnie od najmłodszych lat, rzucając cień na całe jego życie. Są traumą, w obliczu której zdany jest na samego siebie; gdy miał pięć lat umarła jego matka, w wieku czternastu lat stracił ukochaną siostrę, a sam zmagał się ze śmiertelną wówczas gruźlicą. Autor książki skupia się na wczesnym okresie twórczości artysty, ściśle związanym z obrazowaniem przez artystę choroby i agonii. Pominął tradycję interpretacyjną, która widziała twórczość Muncha wyłącznie w kategoriach ekspresjonizmu. Wyjątkowe miejsce w twórczości Muncha zajmuje *Chore dziecko*, obraz wielokrotnie przemałowany i nigdy nieukończony, a zainspirowany śmiercią siostry. Przygotowując się do pracy nad obrazem, artysta starannie zaaranżował pracownię, m.in. wykorzystał fotel, w którym umierali jego bliscy. Rezygnacja z sytuacyjności, która zaciera się we mgle i ogromne skupienie to cechy szczególne, widoczne już na pierwszy rzut oka. W *Chorem dziecku* ukazane zostało konkretne wydarzenie, jednak bez odniesień do przedmiotów, elementów symbolicznych czy form, które lokalizowałyby go w przestrzeni czy czasie. Nieвозмоść oddania tego, co ostateczne (Munch uświadamiał to sobie niszcząc i malując ciągle na nowo obraz), rozwiązał artysta za pomocą nowej formuły, którą posłużył się w cyklu obrazów. Andrzej Pieńkos streszcza ją następująco

ostateczne daje się wyrazić tylko narracyjnie, nie można go uchwycić w nieruchomy obraz, można jedynie sugerować za pomocą konwencjonalnego języka znaków. Obrazowanie najważniejszego w twórczości Muncha tematu śmierci ulega [...] wyraźnej zmianie po 1892 roku. Przedstawienia te są odtąd symbolicznymi obrazami życia i śmierci w ich wzajemnym powiązaniu. Munch posługuje się w nich czytelną symboliką i dosadną formą, której budowaniu będą odtąd podporządkowane wszystkie środki malarskie. (AP, s. 240-241)

Książkę zamyka esej poświęcony Ferdynandowi Hodlerowi, jednemu z głównych przedstawicieli europejskiego symbolizmu. Zaklasyfikowanie tego artysty wyłącznie do jednego nurtu, jak twierdzi Andrzej Pieńkos, jest o tyle niepełne, że nie mieszczą się w niej liczne obrazy umierania. Hodler podobnie jak Munch naznaczony został piętnem śmierci, obcował z nią niemal na co dzień. Miał siedem lat, kiedy stracił ojca i czternaście, gdy zmarła mu matka, a na przestrzeni trzydziestu lat po kolei stracił siedmioro rodzeństwa. Od początku swojej twórczości próbował obrazować śmierć; jeszcze w okresie studiów rysował zwłoki w prosektorium. Najbardziej jednak frapujące są zespoły dzieł, świadectwa osobistego zaangażowania, które relacjonują umieranie dwóch towarzyszek życia artysty, matek jego dzieci – Augustine Dupin i Valentine Gode-Darel. Hodler posługuje się szkicem, formą „mniej artystyczną”, lecz narzucającą większą pokorę w stosunku do

^{12/} W. Juszczak *Zastłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*, cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 230.

Roztrząsania i rozbiory

przedstawianego tematu, którym jest proces umierania i śmierć. Szkic pozwala zapisać doświadczenie egzystencjalne, jako że wobec śmierci skonwencjonalizowana forma artystyczna zdaje się być wręcz nieprzyzwoita. To szkic właśnie, niestabilny w swojej formie, umożliwia dotknięcie tajemnicy.

Hodler wychodzi poza realizm pojmowany jako sztuczna konwencja estetyczna obrazowania rzeczywistości. W omawianej serii materialność farby, gęstość „strukturalnych” kresek są – w sposób dla widza niemal dotkliwy – ekwiwalentem namacalności faktu egzystencjalnego. [...] W roku 1915 zdarzyło się w sztuce europejskiej coś, czego jej trwający od połowy XVIII wieku rozwój nie pozwalał oczekiwać. Wbrew kulturowemu zakazowi malarz znowu poznawał porządek „rzeczy ostatecznych. (AP, s. 278)

Andrzej Pieńkos w swojej bogato ilustrowanej, starannie wydanej przez gdańskie wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria książce mówi o tym, że sztuka jest po to, aby pełną tajemnicę okropnego objawiać. Pokazuje, jak malowane, rzeźbione i opisywane są rzeczy ostateczne i jak bardzo nie da się ich opisać, wyrzeźbić i namalować. Tylko czasem, w tak trudno uchwytnym momencie granicznym, można ich ledwie dotknąć i uchwycić. Wtedy powstają arcydzieła, o których mówimy, że uobecniają śmierć i cierpienie.

Hanna JAXA-ROŻEN