



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

ZBROJOWNIA
SZTUKI

M

Fête funèbre

czyli SZTUKA WOBEC ŚMIERCI



Fête funèbre or ART AND DEATH



*Fête
funèbre*





AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

ZBROJOWNIA
SZTUKI



Fête funèbre

czyli SZTUKA WOBEC ŚMIERCI



Fête funèbre or ART AND DEATH



*Marian
Kwapiński*

*Beata
Purc-Stepniak*

*Jacek
Kornacki*

*Marzena Beata
Guzowska*

*Marek
Wrzesiński*

*Roman
Nieczyporowski*

*Mariola
Balińska*



Spis treści

Contents

10

Wstęp

Introduction

MARIAN KWAPIŃSKI

14

Pomorskie urny twarzowe – aspekt estetyczny

*Pomeranian Face Urns –
an Aesthetic Aspect*

BEATA PURC-STĘPNIAK

27

Czaszka – atrybut śmierci i naczynie myśli

*A Skull – an Attribute of Death
and a Vessel for Thought*

JACEK KORNACKI, MARZENA GUZOWSKA

62

Konterfekt osoby nieboszczykowskiej czyli sarmacki portret trumienny

*The Counterfeit of a Deceased Person
(the Late Lamented)
or The Sarmatian Coffin Portrait*

MAREK WRZESIŃSKI

77

*Oczy szeroko zamknięte.
Szkic o fotografii pośt mortem*

*Eyes Wide Shut. A Sketch
on the Post-Mortem Photography*

ROMAN NIECZYPOROWSKI

87

*Otto Dix i inni, czyli temat
śmierci w sztuce współczesnej*

*Otto Dix and Others or the Theme
of Death in Contemporary Art*

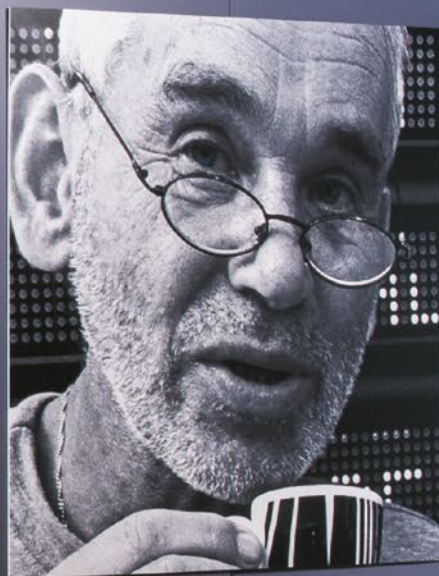
MARIOLA BALIŃSKA

114

*Na marginesie wystawy
Fête Funèbre w Zbrojowni Sztuki.
Komentarz do oprowadzań
kuratorskich*

*On the Margin of the Fête Funèbre Exhibition
at the Armoury of Art.
A commentary to curatorial tours*





Wystawa *Fête Funèbre*, Zbrojownia
Sztuki ASP w Gdańsku, 2016

The *Fête Funèbre* exhibition at
the ASP Armoury of Art in Gdańsk
in 2016

Wstęp

Introduction

MARIOLA BALIŃSKA
JACEK KORNACKI

Kuratorzy wystawy

Pragniemy złożyć na Państwa ręce niniejsze wydawnictwo, które jest podsumowaniem projektu *Fête Funèbre*, na który składała się wystawa ekspozycyjna w przestrzeni Zbrojowni Sztuki, katalog, konferencja oraz szereg oprowadzań kuratorskich z cyklem wykładów wygłoszonych przez artystki i artystów oraz specjalistki i specjalistów z zakresu historii sztuki. Perspektywa czterech lat po zakończeniu projektu, realizowanego na tak wielu obszarach: wystawienniczym, edukacyjnym i teoretycznym pokazała, jak ważną była podjęta przez twórców wystawy inicjatywa jej powstania. Mamy nadzieję, że publiczność zapamiętała to wydarzenie zrealizowane w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2016 roku jako znaczący głos w dyskursie dotyczącym obszarów kultury, które są marginalizowane. Podjęte przez artystki i artystów wątki dotyczące śmierci i przemijania pokazały, jak bardzo ważny okazał się ten projekt, który poruszał ludzkie emocje i skłaniał odbiorców do refleksji. Podjęte na wystawie wątki zostały teraz poszerzone o kolejne aspekty teoretyczne i myśli, które zebrano w niniejszej publikacji. Książka, którą oddajemy w Państwa ręce zawiera teksty powstałe na kanwie naszej wystawy. Znalazły się w niej eseje pióra dr. Mariana Kwapińskiego (*Pomorskie urny twarzowe – aspekt estetyczny*), dr Beaty Purc-Stępniaak (*Czaszka – atrybut śmierci i naczynie myśli*), prof. Jacka Kornackiego i Marzeny Guzowskiej (*Konterfekt osoby nieboszczykowskiej czyli Sarmacki*

Ladies and Gentlemen!

We would like to present this publication which sums up the *Fête Funèbre* project, embracing the exhibition shown in the space at the Armoury of Art, a catalogue, a conference and a series of curatorial tours with a series of lectures delivered by artists and specialists in the field of art history. The perspective of four years after the finishing of the project, realised in so many fields: exhibition, education and theory, showed how important the initiative of the originators of the exhibition was. We hope that our public still remembers the event at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2016 as an important voice in the discourse pertinent to such areas of culture which are being marginalised. The issues of death and passing away, tackled by the artists, show how important the project was because it moved human emotions and provoked viewers' reflections. From the time perspective, the issues tackled at the exhibition have now been broadened by subsequent theoretical aspects and thoughts, collected in this publication. The book which we are giving you, contains essays written in response to our exhibition, namely texts by Marian Kwapiński PhD (*Pomorskie urny twarzowe – aspekt estetyczny/ Pomeranian Face Urns – an Aesthetic Aspect*), Beata Purc-Stępniaak, PhD (*Czaszka – atrybut śmierci i naczynie myśli/ A Skull – an Attribute of Death*

portret trumienny), dr. hab. Marka Wrzesińskiego (*Oczy szeroko zamknięte. Szkic o fotografii post mortem*) oraz dr. Romana Nieczydorowskiego (*Otto Dix i inni, czyli temat śmierci w sztuce współczesnej*), całość zaś zamyka komentarz do oprowadzań kuratorskich autorstwa Marioli Balińskiej.

Publikację tę traktujemy jako uzupełnienie naszych wcześniejszych rozważań, które legły u podstaw wystawy *Fête Funèbre*, mamy równocześnie nadzieję, że zamieszczone eseje staną się punktem wyjścia do indywidualnych badań w obszarze sztuki i antropologii kultury. Zainteresowanych zrealizowanym przez nas projektem zachęcamy do odbycia wirtualnego spaceru po wystawie, której cyfrowy zapis dostępny jest na stronie uczelni.

Równocześnie chcielibyśmy podziękować władzom i całej społeczności Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku za wsparcie naszych kuratorskich działań, publiczności za dobry odbiór wystawy *Fête Funèbre* i wydarzeń jej towarzyszących oraz środowisku artystycznemu za docenienie naszego ogromnego wkładu pracy i wieloletniego wysiłku, który został zwieńczony stworzeniem tak interdyscyplinarnego projektu. Konfrontacje artystyczne oraz łączenie różnych punktów widzenia to strategia, która pozwala na pozyskanie otwartego pola do dyskusji, w której nie chodzi o ścieranie się odmiennych perspektyw, a raczej o budowanie dialogu opartego na różnorodnych sposobach widzenia, co zaowocowało niezwykle efektami w odbiorze naszej ekspozycji. ■

and a Vessel of Thought), Prof. Jacek Kornacki and Marzena B. Guzowska (*A Counterfeit of a Deceased Person (the Late Lamented) or the Sarmatian Coffin Portrait*), Marek Wrzesiński, PhD (*Oczy szeroko zamknięte. Szkic o fotografii post mortem/ Eyes Wide Shut. A Sketch on the Post-Mortem Photography*), and Roman Nieczydorowski, PhD (*Otto Dix i inni, czyli temat śmierci w sztuce współczesnej / Otto Dix and Others or the Theme of Death in Contemporary Art*), the whole being concluded with a commentary to the curatorial guides by Mariola Balińska.

We treat this book as a supplement to our earlier reflections which were the foundation of the *Fête Funèbre*; we also hope that the presented essays will become a departure point for individual research in the fields of art and cultural anthropology. We encourage every person interested in our project to visit our website and take a virtual stroll round the exhibition.

We would also like to thank the authorities of the Academy of fine Arts in Gdańsk and the entire academic community for their support in our curatorial efforts. We thank our public for the good reception of the *Fête Funèbre* exhibition and accompanying events. We are grateful to the artistic milieu for their appreciation of our immense effort, hard work and many years of preparation which resulted in this interdisciplinary project. Artistic confrontations and the combining of different points of view is a strategy which makes it possible to open the field of discussion where the point is not so much the clash of different perspectives but, instead, the development of a dialogue based on different ways in which we see things; such an approach yielded fantastic effects in the reception of our show. ■





Pomorskie urny twarzowe – aspekt estetyczny

*Pomeranian Face Urns –
an Aesthetic Aspect*

MARIAN KWAPIŃSKI



TAK SIĘ ZŁOŻYŁO, ŻE W CZASACH, gdy greccy poeci i filozofowie – od Homera po Arystotelesa – zakładali kulturę Zachodu, pomorscy tubylcy praktykowali pochówki bliźnich w osobliwych urnach. Miały one kształt ludzkiej postaci w *entourage* ozdób, broni, detali stroju oraz scen orszaków z końmi, wozem, tarczą i polowania na jelenia (il. 1-3). Antropomorficzne naczynia i figurki zdarzały się w grobach dawnych kultur, zwłaszcza Orientu, południowej Europy i Ameryki, nigdy jednak tak obligatoryjnie i w takiej formie, toteż zbiór tych urn w gdańskim Muzeum Archeologicznym jest jego „Moną Lisą”.

Tak się zdarzyło, że trzech uczonych mężów zasiadło przy stole, naprzeciw kilku takich urn, w obecności licznych, aktywnych uczestników spotkania. Z pewnością szczególnej „urodzie” owych urn należy przypisać wątek estetyczny, jaki pojawił się w rozmowie na ich temat. Oczywiście uczestnikom wiadome były granice, jakie ocenie estetycznej wyznacza rzecz, której „rzeczowości” nie przyświecały intencje artystyczne. Urny mają transwersalne, zrozumiałe przeznaczenie, motywowane przeżyciem innej natury niż „bezinteresowna kontemplacja rzeczy, która bez pośrednictwa pojęcia powszechnie się podoba”, jak powiedziałby Kant. Niemniej, tak jak dzieło sztuki, urny są obiektami kulturowymi. Słowami Josepha Margolis: „wyróżnik bytów kulturowych leży w posiadaniu przez nie własności Intencjonalnych i w tym, że ich natura, zawierająca te Intencjonalne właściwości, może zmieniać się (a wręcz nie może tego

IT JUST SO HAPPENED THAT AT THE TIME Greek poets and philosophers – from Homer to Aristotle – were laying foundations for Western culture, the inhabitants of Pomerania were burying their dead in peculiar urns. These artifacts had the shape of a human face and were accompanied by such trappings as ornaments, arms, robe details, or scenes of retinues with horses, a cart, a shield and deer hunting scenes (fig. 1-3). Although anthropomorphic vessels and figurines can be found in the graves of ancient cultures – especially the oriental, Southern European, and American ones – they have never had similar frequency nor form. That is why the collection of the urns from the Archaeological Museum in Gdańsk is considered its “Mona Lisa”.

It just so happened that three learned men gathered at a table around a few of such urns in the presence of numerous active participants of the meeting. It is undeniably the peculiar “beauty” of these urns that engendered the conversation on their aesthetics. The participants of this conversation were of course fully aware of the limitations set by an object, whose “objectivity” does not derive from artistic intentions. The urns have transversal and clear function motivated by experiencing a nature of a different kind than *disinterested contemplation of a thing for its own beauty*, as Kant would put it. Nevertheless, the urns are cultural objects, just like works of art. In Joseph Margolis’s words: *the distinctive mark of cultural entities lies in their possessing Intentional properties and that their natures, incorporating as they do*

Ryciny wykonali studenci ASP w Gdańsku:
Ewa Kasarab, Malwina Gajewicz i Szczepan Wysocki.

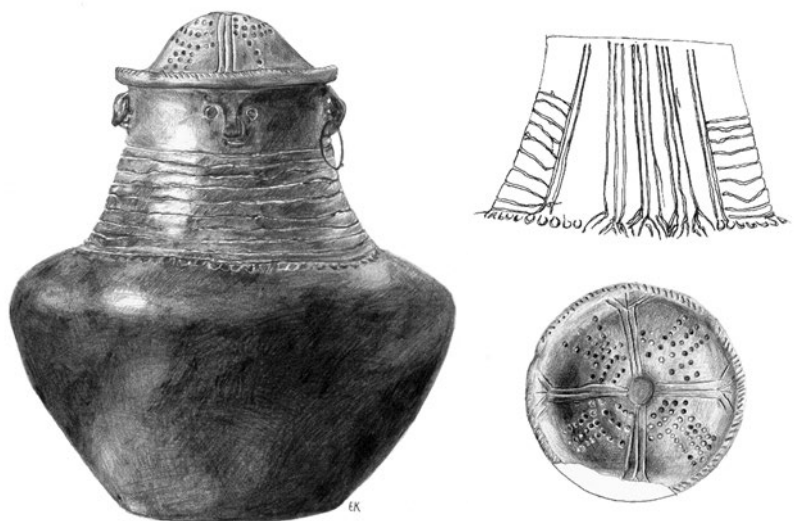
Figures created by the students of the Academy of Fine Arts in Gdańsk: Ewa Kasarab, Malwina Gajewicz and Szczepan Wysocki.

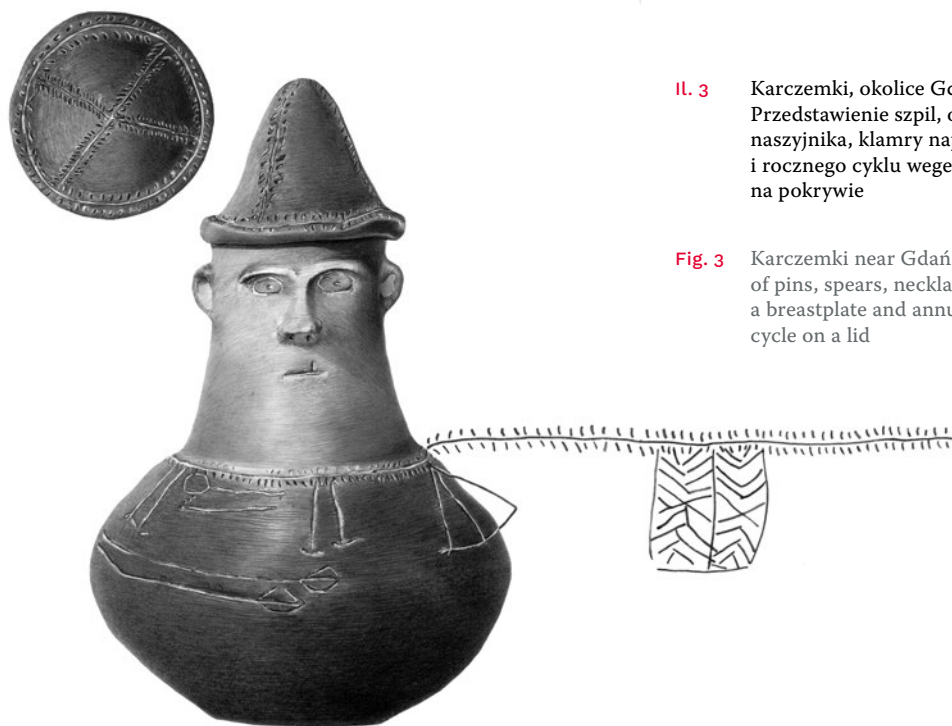
Il. 1 Grabowo, okolice Starogardu Gdańskiego. Przedstawienie procesji pogrzebowej z tarczą

Fig. 1 Grabowo near Starogard Gdański. Depiction of a funeral procession with a shield

Il. 2 Obozin, okolice Starogardu. Przedstawienie napierśnika i rocznego cyklu wegetacyjnego na pokrywie

Fig. 2 Obozin near Starogard Gdański. Depiction of a breastplate with plant life cycle on a lid





Il. 3 Karczemki, okolice Gdańska. Przedstawienie szpil, oszczepów, naszyjnika, klamry napierśnika i rocznego cyklu wegetacyjnego na pokrywie

Fig. 3 Karczemki near Gdańsk. Depiction of pins, spears, necklace, clasp of a breastplate and annual plant life cycle on a lid

uniknąć) w procesie historii i interpretacji – ale nie w jakikolwiek prosty, celowościowy sposób”. Właśnie ta różnica przedmiotu Intencjonalnego, jakim urna twarzowa była dla pomorskich tubylców, a przedmiotem, jakim jest ona dla rozmówców na jej temat, wyznaczyła pole dialogu estetycznego w greckim sensie αἴσθησις, percepcji wiążącej aspekt emocjonalny, zmysłowy i pojęciowy. W tym sensie „uroda” urn twarzowych sprowokowała ich estetyczną konotację.

Αἴσθησις była pierwotną i powszechną formą przeżycia percepcyjnego. Mniemanie o żywiołowym stawaniu się i wiecznych metamorfozach wszystkiego, co istnieje, było centralnym tematem klasycznej krytyki filozoficznej. Platon opisał ten problem słowami: „Coś, co istnieje wiecznie, a powstawania nie ma, i coś, co powstaje zawsze, a nie istnieje nigdy”. Jedno rozumem, który ujmuje ściśle, uchwycić można jako zawsze takie samo, drugie mniemaniem z pomocą spostrzeżeń nieściśłych daje się uchwycić jako coś, co powstaje i ginie, a w rzeczywistości nie istnieje nigdy”. Mniemanie jako pierwotna formacja intelektualna zostało przez wielu filozofów i antropologów kulturowych rozpoznane jako myślenie magiczne (mityczne w rozumieniu Ernsta Cassirera). Na podstawie ich studiów można to myślenie – a wraz z nim urny pomorskie jako jego wytwór – scharakteryzować poprzez formę ekspresji, jakiej ono używało i nadal używa w zmodyfikowanej postaci.

Można zatem powiedzieć, że komunikaty magiczne, w tym przedstawienia na urnach pomorskich,

Intentional properties, can (cannot fail to) change through the process of history and interpretation—but not in any simple telic way. It is the difference between the Intentional entity that the urn was for the Pomeranian aborigines and the object perceived by the participants of the conversation that delineated the field for the aesthetic dialogue in the Greek sense of αἴσθησις, a perception merging the emotional, sensual, and conceptual aspects. The “beauty” of face urns triggered the aesthetic connotation.

Αἴσθησις was the original and common form of perceptive experience. The belief in elemental becoming and eternal metamorphoses of matter was the central theme of classical philosophical criticism. Plato put it this way: *What is that which always is and has no becoming; and what is that which is always becoming and never is? That which is apprehended by intelligence and reason is always in the same state; but that which is conceived by opinion with the help of sensation and without reason, is always in a process of becoming and perishing and never really is.* The belief as the primary intellectual formation has been identified as magical (or mythical in Cassirer’s sense) thinking by many philosophers and cultural anthropologists. According to their studies, such thinking—and the Pomeranian urns that it engendered—can be characterized by the form of expression that it used and still uses in a modified way.

One could therefore claim that the magical meanings—including the representations on the Pomeranian

były wtopione w kontekst działania tak dalece, że nie dochodziła do głosu różnica bytowa między rzeczą a jej znaczeniem. W tych warunkach znaczenie (słowo) nie wiąże się z obiektem na mocy konwencji czysto myślowej. Ówczesny język jeszcze nie stworzył zbioru reguł (tzw. *langue* w rozumieniu Ferdinanda de Saussure'a), za pomocą których można budować dowolną liczbę sensownych zdań bez udziału obrazów neuronalnych. Toteż właśnie obrazy, a nie samo słowo były właściwym medium komunikatu. Można je było konstruować słowem, gestem, dźwiękiem, kolażami rzeczy fizycznych znalezionych w zasięgu ręki bądź tym wszystkim razem i tworzyć z nich układy plastyczne, muzyczne, choreograficzne, czyli to wszystko, co dzisiaj zaliczamy do dziedziny sztuki, ponieważ odróżniamy to od rutynowej praktyki komunikacyjnej. W tych warunkach urna była jednocześnie rzeczą i stanem rzeczy.

Tak postrzegane obiekty były inherentnie antropomorficznymi, ponieważ obraz i rzecz nie należały do światów przeciwległych: podmiot-przedmiot. W tych warunkach urna była obiektem naturalnym, rzeczywistym ciałem rozpoznawanym przez przekonanie kulturowe zrównujące porządek ludzkiej anatomii z porządkiem żywiół (przyrody). Na tej zasadzie urna antropomorfizowała naturę w takim stopniu, w jakim naturalizowała etykę; była epifanią kosmicznego bóstwa, którego ciało stanowiło tworzywo wszystkich istnień i sposobów istnienia. Wgląd w owo tworzywo dał Platon: „Przyjmijmy, że wszechświat jest najpodobniejszy do tej istoty żywej, której poszczególne istoty żywe i gatunki są częstkami. Ta istota obejmuje i ma w sobie wszystkie istoty żywe pomyślane tak, jak ten świat zawiera nas i wszelkie inne zwierzęta natury widzialnej. Bóg chciał jak najbardziej upodobnić świat do najpiękniejszego z przedmiotów myśli i ze wszech miar najdoskońszszego, więc zrobił go jedną istotą żywą, widzialną”.

Innym skutkiem tożsamości bytowej rzeczy i stanu rzeczy była performatywna dominanta percepcji. Skoro antropomorfizacja nie wyróżniała stanu biernego, właściwego materii martwej, nawet martwy bliźni był aktywny na swój sposób. Owa dominanta powodowała więc „rozmycie” ontycznych charakterystyk obiektów fizycznych oraz kojarzenie *pars pro toto*. Ten rodzaj percepcji – przez Lévy-Bruhla nazwany mistycznym – generował rzeczowość urn pomorskich, które coś sprawiały; mianowicie komunie zmarłego z biokosmicznym bóstwem, a w aspekcie etycznym wypełniały powinność plemienia wobec zmarłego bliźniego. Urna była – rzecz można – paramentem owej komunii.

urns—were so embedded in the performative context that the ontological difference between an object and its meaning was non-existent. In such conditions meaning (a word) is not connected to the object on the basis of purely conceptual convention. The language of these times had not created any set of rules (the so-called *langue* in de Saussure's sense) that would enable its users to create any number of meaningful sentences without the use of neuronal images. That is why images—not the word itself—were the medium of the meaning. They could be created with a word, gesture, sound, *collage* of physical objects within arm's reach, or with all the above, and formed into visual, musical, choreographic arrangements, which we consider to be art today, as we differentiate them from the standard communication practice. The urn was both an object and its state in these conditions.

The objects perceived in this way were inherently anthropomorphic because the image and the object did not belong to the opposite worlds: subject-object. The urn was a natural object in such conditions, as its reality was recognized by the cultural conviction, equating the order of human anatomy with the order of elements (nature). That is how the urn anthropomorphised nature to an extent that it naturalized ethics; it was the epiphany of a cosmic deity, whose body consisted of all beings and ways of being. Plato gave some insight into it: *let us suppose the world to be the very image of that whole of which all other animals both individually and in their tribes are portions. For the original of the universe contains in itself all intelligible beings, just as this world comprehends us and all other visible creatures. For the Deity, intending to make this world like the fairest and most perfect of intelligible beings, framed one visible animal comprehending within itself all other animals of a kindred nature.*

Another result of the ontological identity of objects and their state was the performative dominant of perception. If anthropomorphisation did not distinguish the passive state of dead matter, even a dead fellow creature was in a way active. Such a dominant led to “blurred” ontological characteristics of physical objects and *pars pro toto* associations. This type of perception, which was called “mystical” by Lévy-Bruhl, generated the objectivity of Pomeranian urns, which caused the communion of the deceased with the biocosmic deity and fulfilled the duty of the tribe towards the dead in ethical terms. The urn was – one might say – the parament of this communion.

The transformations of the states of objects were incorporated by pre-aesthetic manipulations thereof,

Przeobrażenia stanów rzeczy wcielane przez pre-estetyczne manipulacje rzeczami, nie następowały jednak chaotycznie. Regulowały je przekonania zbiorowe ujęte w plemienne mity i wdrażane w rytuałach, toteż urna-żywe-ciało operowała wieloma sprawczymi „rzeczoznakami”. Aby dzisiaj uczestniczyć w tym sprawstwie, trzeba by poznać mity pomorskich tubylców, które jednak nie przetrwały w literackiej formie. Wysiłki archeologii, by poprzez wytwór poznać wytwórcę, są w tym przypadku daremne, bo można by równie dobrze usiłować wywieść z dokładnego opisu jabłka grzech pierworodny. Niemniej znając mity i eposy greckie i nordyckie oraz orientując się w strukturze pre-estetycznego orzekania, można próbować przekładu „rzeczoznakowych” wypowiedzi na urnach na własny język. Stajemy przed wyzwaniem, jakie zazwyczaj stawia dzieło sztuki.

Przekład, jako technika opanowania sensu umykającego przeświadczeniom semantycznym żywionym przez komentatora, miewa zróżnicowane formy. Pod tym względem pomorskie urny mają bogatą hipotekę. Założył ją w czasach średniowiecza garncarz z Wrocławia-Leśnicy, który zreprodukował urnę twarzową w ówczesnej technologii tzw. ceramiki stalowo-szarej, chociaż nie mógł wiedzieć, że odtwarza właśnie urnę sprzed półtora tysiąca lat. Słynny historyk i pedagog – Joachim Pastorius – pobudzony odkryciem w 1656 roku grobu z „naszymi” urnami na gdańskiej Górze Gradowej, stworzył panegyryk z takim morałem: „Jak nazywali się spopieleni, nie wiemy, a ongiś / Jeśli towarzyszyła im sława, wszystka legła w grobie. / A teraz Kamenami gardź, Barbarzyńskie Plemię, wieńczącymi wawrzynem, / Sądząc, że żadnej nie ma wartości w zapiskach. / Bez nich wszak z imienia ginie dzielność królów”. W porównaniu z tą pietystyczną zadumą, gest gdańskiego gauleiera Alberta Forstera darującego Hitlerowi urnę twarzową „w dowód wdzięczności



but they did not occur chaotically. They were regulated by communal convictions encapsulated in tribal myths and implemented in rituals. That is why the living-body-urn operated with numerous causative “object-signs”. In order to participate in this causation, one would have to study the myths of the Pomeranian aborigines, which have not made it to our times. The archaeological efforts to know the creator from the creation were futile, as that would be similar to trying to know about the original sin from a description of an apple. However, if we know Greek and Nordic myths and epic poetry, and we are familiar with the structure of pre-aesthetic judgments, we can try to translate the “object-sign” utterances into our language. What we are facing here is the challenge of interpreting a work of art.

Translation as a technique of controlling senses that evade semantic preconceptions of the commentator has various forms. The Pomeranian urns have a rich repository in this respect. It was founded by a medieval potter from Wrocław-Leśnica, who reproduced a face urn using the technology of the time, namely the so-called grey ware, even though he could not have known that he was recreating an urn from one thousand five hundred years ago. Joachim Pastorius, the famous historian and teacher, got so excited about the discovery of a grave with “our” urns in Gdańsk Gradowa Hill in 1656 that he wrote a panegyric with the following moral: *What names the cremated had, we do not know, and in the days of yore / If they were accompanied by fame, it had all lain in the grave. / And now, ye Barbarian Tribe, despise the Stones and those crowned with laurels, / believing that there is no worth in scripture. / And yet without it, the fame of kings perishes* [trans. mine]. Compared to this heedful contemplation, the gesture of Gdańsk Gauleiter Forster offering a face urn to Hitler *as a token of gratitude for bringing back the East Germanic Vistula country to the Reich* spells the horrors of war.

In either of these cases the Pomeranian urn appeared as a stimulus for current desires; despite their anthropomorphic “beauty”, they did not receive enough appreciation as interlocutors and their potential as a critical mirror, which is so important in a work of art, did not come to the fore. This happened only when the meeting described above took place, which makes it worth a translation effort.

During the 150-year history of the identification of Pomeranian urns as biocosmic body (which was suggested by an outstanding Gdańsk folklorist, Wilhelm Mannhardt) and their “object-signs”,

II. 4 Igrzyczna, okolice Wejherowa. Przedstawienie napierśnika i szpili w miejscu ust

Fig. 4 Igrzyczna near Wejherowo. Depiction of a breastplate and a pin in place of lips

II. 5 Stawnica, okolice Złotowa. Przedstawienie jeźdźcy, dwóch oszczepów i tarczy oraz cyklu rocznego na pokrywie

Fig. 5 Stawnica near Złotów. Depiction of a rider, two spears and shield and annual life cycle on a lid



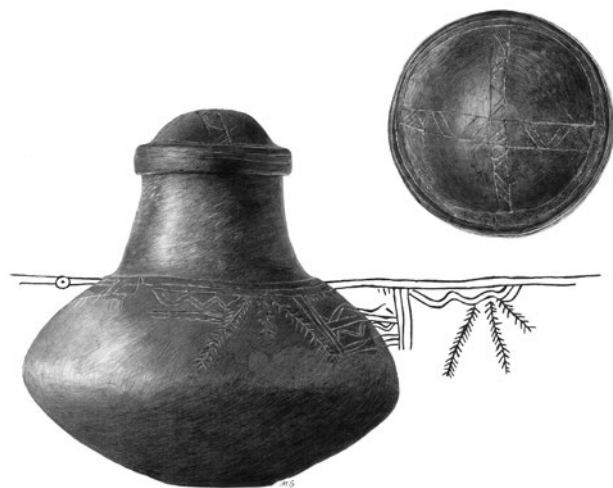
za przywrócenie Rzeszy wschodniogermańskiego kraju nadwiślańskiego”, epatował grozą konfliktu.

W każdym z tych przypadków pomorskie urny pojawiały się jako bodziec aktualnych pragnień; mimo swej antropomorficznej „urody” nie zostały docenione jako rozmówcy, nie doszedł do głosu ich potencjał krytycznego zwierciadła, tak ważny dla dzieła sztuki. Ten moment pojawił się dopiero w spotkaniu opisanym na wstępie, toteż wart jest translacyjnej fatygi.

W blisko 150-letniej historii identyfikacji urn pomorskich jako ciała biokosmicznego (co suponował wybitny gdański folklorysta, Wilhelm Mannhardt) oraz ich „rzeczoznaków”, zebrano już spory zasób wiarygodnych ustaleń. Urny składano w zbiorowych, kamiennych grobowcach, co sugestywnie podpowiada związki rodzinne. Istotnie, w tym czasie nastąpił rozpad wielkich kooperatyw budujących grody typu biskupińskiego. Arystokracja tych wspólnot nabyła bowiem warunki dla egzystencji wielkiego rodu, jaki znamy z opisów homeryckich. Zdawało się, że domysł związków krwi zostanie potwierdzony przez ekspertyzy antropologiczne, lecz wyszło na jaw, że nie każda urna przechowywała popioły konkretnego osobnika. Bywało, że był on „dosypywany” tu i tam lub że jedną urnę dzielili osobnicy niepowiązani krwią. Jednak dowierając opisom Homera (a także relacjom etnologicznym) wolno taki ród uznać za wspólnotę, której osnową były związki powinnościowe, zaś pokrewieństwo – pojmowane dzisiaj na sposób medyczny – było rodzajem partycypacji w biokosmicznym ciele. Bratem był tu towarzysz w wyprawie, a siostrą kobieta włączona do plemienia w drodze transferu matrymonialnego. To przecież greckie γένεα dało nazwę dzisiejszej genetyce.

Systematyka „rzeczoznaków” na urnach wyłoniła zestawy o charakterze garniturów.

Zestaw złożony z wizerunku charakterystycznego napierśnika, kolczyków i szpili do spinania szat



a substantial set of credible findings has been gathered. The urns were buried in shared stone tombs, which suggests some family ties. Indeed, that was the time when the great cooperatives that built the fortified settlements of the Biskupin type fell apart. The aristocrats of such communities developed conditions for the existence of great families, as we may now from Homer’s description. It seemed that conjecturing some blood ties would be confirmed by anthropological expert opinions, but it turned out that a single urn did not store the ashes of a single individual and sometimes they were distributed over several urns, so it happened that many individuals without any blood ties shared one urn. However, if we find Homer’s descriptions (and ethnological theories) credible, we could consider such a family as a collective that is bound by duty bonds, while family bonds, which are understood today in a medical way, were a kind of participation in biocosmic body.

miałby znamionować pochówek kobiecy, zaś złożony z przedstawięń broni (włóczni, tarczy), konia oraz dwóch szpil, pochówek męski. Faktycznie, napotyka się niekiedy takie garnitury (il. 4, 5), lecz najczęściej są one preparatem osobliwych konglomeratów „rzeczoznawczych”.

Oto oryginalny napierśnik przedstawiany na urnach.



Jak widać, można go było nosić tylko z zapięciem na karku, lecz na urnach zapięcie jest ukazywane na „piersiach”, często napierśnik z kilkoma klamrami bądź same tylko klamry „pod brodą” lub „na piersi” (il. 6), a więc niezgodnie z faktyczną budową i możliwością użycia napierśnika. Percepcja magiczna nastawiona na sprawstwo, dostrzegała bowiem w klamrze jej czynność spinania, zamykania; podkreślane tu były dyspozycje rzeczy, a nie rzecz jako przedmiot sprowadzony do stabilnego, wyzutego z emocji schematu pojęciowego. To samo można powiedzieć o szpilach do spinania szat, które na urnach spinają usta (il. 7), czy grzebykach ukazywanych jako talizmany (τέλεσμα – stan świętości) sprawiających komunię zmarłego ziomka (il. 7). „Gramatyką” stosowną dla wypowiedzi tego typu była właśnie zasada *pars pro toto* (część za całość), która w tym przypadku demonstrowała ukierunkowanie woli. Można więc stwierdzić, że przez te konglomeraty jedynie przeświecają parametry rodowej egzystencji, bowiem zdarzenie śmierci doprowadzało do głosu szczególnie jej mistyczne determinanty.

Wdrożwszy się w tę „optykę”, można wskazać kilka takich determinant. Jak stwierdził Platon, człowiek zawdzięczał swą postać wszechogarniającej istocie, toteż jego tożsamość była pożyczką z owego „banku istnień”. Dokumentacja etnologiczna zaświadcza, że w ciągu życia człowiek wielokrotnie tę tożsamość zmieniał. By zapanować nad ową niestałością, nasza

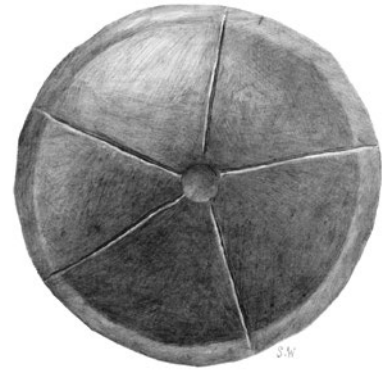
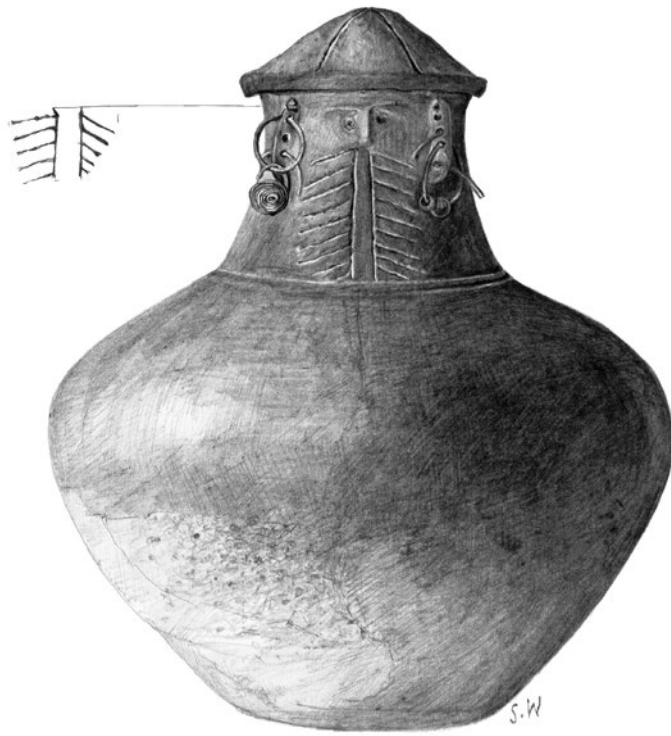
A companion in the journey was becoming a brother and a woman included in the tribe via matrimonial transfer was becoming a sister. Wasn't it the Greek γυνεά that gave its name to today's genetics?

The taxonomy of “object-signs” on urns emerged as sets of suits. The set consisting of a characteristic breastplate, earrings and a fibula should be ascribed to a female burial site, while the representation of arms (spears and shields), a horse and two fibulae to a male one. Indeed, one comes across such suits every now and then (fig. 4, 5), but most of the times they are a preparation of peculiar “object-sign” conglomerates.

This is the original breastplate, as represented on urns.

As we can see, it could be worn only with the buckle in the back, but on the urns the buckle is hidden “on the breast”; sometimes there are many buckles or the buckles are only “under the chin” or “on the breast” (fig. 6), which is incompatible with its actual design and intended use. The magical perception focuses on causality, as it recognized the activity of fastening together and completing; one could perceive the dispositions of things and not things abstracted to a stable, emotionless conceptual framework. The same could be said about the fibulae which pin together mouths on urns (fig. 7); combs depicted as talismans (τέλεσμα – state of sanctity), administering communion of the dead (fig. 7). “The grammar” that was appropriate for this type of meaning was based on the *pars pro toto* (a part for the whole), which in this case demonstrated the direction of will. One might say that the parameters of familial existence only shine through these conglomerates, as the event of death was giving voice to its mystical determinants.

If we adopt this “optics”, we can identify a couple of such determinants. As Plato claimed, man owes its form to the all-encompassing essence, so man's identity is in fact a debt from this “bank of beings”. The ethnological documentation confirms that man changes this identity multiple times over his or her lifetime. To gain control over this inconsistency our culture has chosen the face as an individual *signum* and as a reflection of this semantic habit, the anthropomorphic urns have been called face urns. However, Jutta Kneisel, who is a great expert in this field, noticed that only one in three urns has a face. One should also note here that this face often did not follow the anthropomorphic order and appeared on the cover or the body of the urn (fig. 8, 9). In this context, one could say that, above all, the urn incorporated the all-encompassing essence and substituted the body of the dead compatriot, but it did not reproduce it.

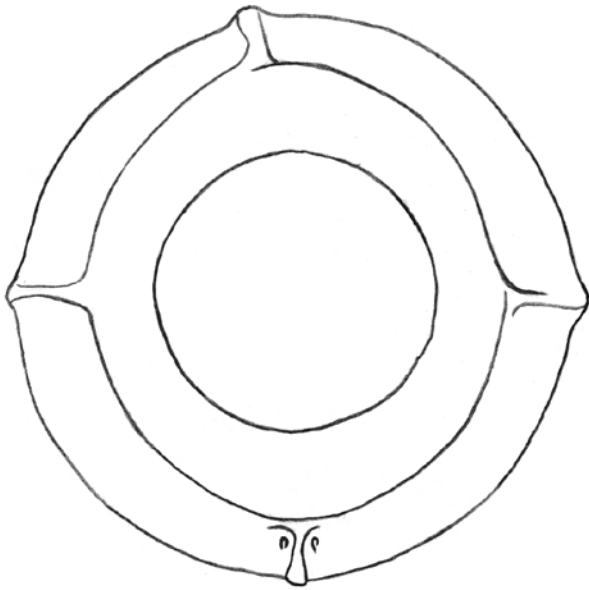


Il. 6 Godętowo, okolice Wejherowa. Przedstawienie zapieć napierśników na twarzy i karku

Fig. 6 Godętowo near Wejherowo. Depiction of buckles of breastplates on face and nape

Il. 7 Siemirowice, okolice Lęborka. Przedstawienie naszyjnika z zawieszka w formie grzebyka oraz szpili w miejscu ust

Fig. 7 Siemirowice near Lębork. Depiction of a necklace with a pendant in the form of a comb and a pin in place of lips



Il. 8 Leśniewo, okolice Pucka.
Przedstawienie twarzy
na korpusie

Fig. 8 Leśniewo near Puck.
Depiction of a face on
the trunk

Il. 9 Ściegnica, okolice Słupska.
Przedstawienie twarzy
na pokrywie urny oraz
naszyjnika i szpili

Fig. 9 Ściegnica near Słupsk.
Depiction of a face on
the lid of an urn and
a necklace and pin

kultura wybrała twarz jako *signum* osobnicze i z uwagi na ten nawyk semantyczny antropomorficzne urny zostały nazwane twarzowymi. Jednak Jutta Kneisel, świetna znawczyni tematu, zauważyła, że w zbiorze urn antropomorficznych tylko co trzecia posiadała twarz. Wypada dodać, że owa twarz niejednokrotnie nie poddawała się antropomorficznemu porządkowi, bo pojawiała na pokrywie lub korpusie urny (il. 8, 9). W tych warunkach można powiedzieć, że urna przede wszystkim wcielała ową wszechogarniającą istotę i tym sposobem zastępowała, lecz nie reprodukowała ciała zmarłego ziomka. Ponadto, jak zaznaczył Platon „Bóg chciał jak najbardziej upodobnić świat do najpiękniejszego z przedmiotów myśli i ze wszechmiar najdoskonalszego”, toteż nie można owej istoty traktować jak materię biologiczną po prostu, lecz należy dostrzec także jej aspekt etyczny – preegzystującą mądrość i wolę oraz piękno kojarzone z doskonałością, czyli także etycznie nacechowane. Wraz z ciałem ludzie otrzymywali więc także przydział etyczny, los. Rodowe *fatum* jest dobrze znane z *Iliady*, greckich tragedii a także filozoficznych studiów Nietzsche’go czy Jaspersa. Dorzecznie będzie przypomnieć tu frazę Ksenofonta καλὸς κάγαθός łączącą piękno i dobro, która wyrażała przekonanie, że rzecz budząca upodobanie działa sprawniej, a siła jego działania budzi respekt. Piękno, dobro, doskonałość były tak dalece zaangażowane w działanie, że dopiero wysiłek filozoficzny uczynił je bezcielesnymi ideami.

Ważną determinantą był czas. On także był odmianą mistycznego ciała. Charakterystyczne, że miary czasu i przestrzeni zawsze musiały coś liczyć; miesiąc-księżyc, stopy, łokcie nie mogły się oderwać od dotykanej treści. Na urnach napotykały często przedstawienia ciał niebieskich, Słońca, Księżycy, gwiazd. Słońce w asyście dwóch gwiazd (il. 10) nasuwa myśl o popularnym w kulturach antyku roku syriuszowym, okresie między heliakalnymi wschodami Syriusza, które następują w początkach lipca. Słońce w centrum potrójnych lub poczwórnych układów rozetowych na pokrywach urn sugeruje podział roku na okresy fenologiczne (sygnalizują je imiona greckich Hor: Auxo-Rosnąca, Thallo-Kwitnąca i Carpo-Owocująca) lub kwartały (il. 11). Jednak najczęściej biokosmiczna istota działała w rytmie księżycowym, panującym nad ziemską sferą wód, deszczu, „płodności kobiet i zwierząt, roślinności, pośmiertnego losu człowieka oraz obrzędów wtajemniczenia”, jak przekonująco argumentował Mircea Eliade. Cykle synodyczne (od nowiu do nowiu) Księżycy są dość częstym tematem konglomeratów „rzeczoznawczych” zarówno w postaci literalnej jak też *pars pro toto*

Moreover, as Plato noted, *God created in each thing in relation to itself, and in all things in relation to each other, all the measures and harmonies which they could possibly receive*, so it would not be right to treat this essence as some biological matter *per se*, but rather some ethical dimension thereof should also be acknowledged – the preexistent wisdom and will, as well as beauty associated with perfection (so also underpinned with ethics). So, together with their bodies, people were also endowed with their ethical share, i.e., fate: the familial *fatum* that we know well from the *Iliad*, Greek tragedies and philosophical studies of Nietzsche and Jaspers. It makes sense to invoke Xenophon’s phrase καλὸς κάγαθός here, which combined beauty with goodness, and, according to which, a thing that we find likeable works better and the strength of its effectiveness evokes respect. Beauty, goodness and perfection were so inherent to activity that it was only the philosophical effort that made them some incorporeal ideas.

Time was yet another important determinant. It was a form of mystical body. It is characteristic that measures of time and space always had to count something: the moon counted months, while feet and elbows could not break away from the tangible sense. The urns often sport some representations of astral bodies, like the Sun, the Moon, or the stars. The Sun assisted by two stars (fig. 10) suggests the concept of Sirius’s Year that was popular in antiquity. It took place between the heliacal risings of Sirius at the beginning of July. The Sun in the middle of triple or quadruple rosette patterns on the urn covers hints at the division of the year into phenological periods (signalled with the names of Greek Horae: *Auxo*-Growth, *Thallo*-Blossom and *Carpo*-Fruit) or quarters (fig. 11). However, most of the times the biocosmic essence operated in the lunar rhythm, which governed the earthly sphere of *sea waters, rain, the fertility of women and of animals, plant life, man’s destiny after death and the ceremonies of initiation*, as Mircea Eliade put it. Synodic months (from new moon to new moon) are a frequent theme of “object-sign” conglomerates both in their literal meaning and as *pars pro toto* (fig. 12). The representation of rituals—probably resurrective ones—under lunar auspices is truly evocative.

Another type of rituals is demonstrated by the scenes of military parade, as well as their *pars pro toto* equivalents (fig. 1, 13). They could be perceived as an illustration of Patroclus’s funeral, as described in Book 23 of the *Iliad*. Magdalena Kowalska interprets these scenes in the context of Arnold



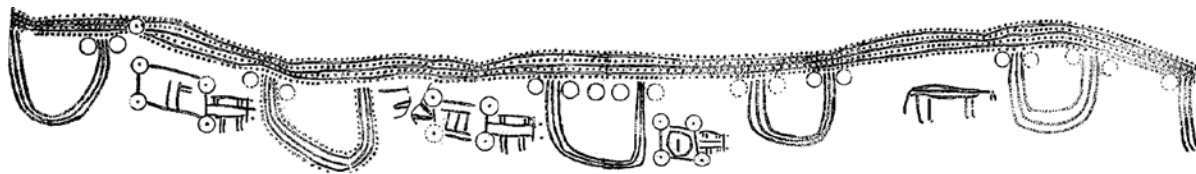
Il. 10 Sopot. Przedstawienie słońca i dwóch gwiazd, zapewne tzw. roku syriuszowego

Fig. 10 Sopot. Depiction of sun and two stars, most certainly the so called "Sothic year"

Il. 11 Niepoczołowice, okolice Wejherowa. Przedstawienie rocznego cyklu wegetacyjnego na pokrywie

Fig. 11 Niepoczołowice near Wejherowo. Depiction of annual plant life cycle on a lid





(il. 12). Nader sugestywnym przykładem jest przedstawienie obrzędów, zapewne rezurekcyjnych, pod księżycowymi auspicjami.

Inny typ obrzędów demonstrują sceny zbrojnych orszaków i ich odpowiedniki *pars pro toto* (il. 1, 13). Mogą one uchodzić za ilustrację pogrzebu Patroklesa, opisanego w XXIII księdze *Iliady*. Magdalena Kowalska zinterpretowała te sceny w kontekście koncepcji rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa. W świetle jej analizy pogrzeb pomorskiego herosa składał się z trzech faz. W pierwszej (separacji) wystawiano na marach ciało przybrane w uroczysty strój, na który składały się ozdoby-amulety (naszyjniki, napierśniki, kolczyki) i talizmany (grzebyki), zapewne też szpile i zapinki chwilowo niespinające szat. Ekspozycji towarzyszyły gesty żalu, lamenty i obsypywanie zwłok obciętymi włosami. Równocześnie na cmentarzysku układano stos, a kustosz tradycji plemiennej przygotowywał urnę, zaopatrując ją w „rzeczoznaki” odpowiednie dla tożsamości przypisanego nieboszczykowi. W fazie głównej (liminalnej), która odbywała się nocą, ciało przewożono w procesji z udziałem całego ludu na stos, na którym zapinano szaty i „zamykano usta” zmarłemu oraz składano część ofiary zwierzęcej należnej rodowemu bóstwu, a mięso ofiarne spożywali uroczystość żałobnicy. Podpalano stos i rozgrywano agony przypominające czyny plemiennych herosów. W fazie końcowej (agregacji) zbierano ze stosu do urny szczątki zmarłego i jego sztafażu, a urnę składano do grobowca lub przechowywano do czasu święta właściwego dla jej złożenia. Złożeniu towarzyszyły stypy przy grobie. Można dodać, że agony przywoływały także mityczne polowanie na jelenia (il. 14), korelat greckiego mitu o polowaniu na dzika kalidońskiego.

W eseju można jedynie wskazać interpretacyjne tropy wiodące do przeżycia generowanego przez pomorskie urny twarzowe. Wyczerpująca lista tych tropów zapewne nie istnieje a jeśli istnieje, to nie leży w interesie przeżycia estetycznego. Wystarczy, że przeglądając się w lustrze magicznej naocznosci, zauważymy ograniczenia niesione przez zlepek racji, emocji i woli – zakłęcie – które wykorzystują współczesne dyskursy przemocy. Z drugiej strony wyczerpująca wykładnia naukowa prowadzi nieuchronnie

van Gennep’s theory of rites of passage. According to her analysis, the funeral of a Pomeranian hero consisted of three stages. The first one (separation) focused on the exposition of the dead body on the bier, dressed in solemn clothes that consisted of decorations, amulets (necklaces, breastplates, earrings) and talismans (combs), probably also the breastpins and clasps that were not pinning robes at that moment. The expositions were accompanied by gestures of grief, lamentations and bestrewning the dead bodies with locks of hair. Simultaneously, a funeral pyre was crafted in a cemetery, while the custodian of tribal tradition prepared the urn, decorating it with “object-signs” that reflected the identity of the deceased. The main (liminal) stage, which took place at night, consisted in transporting the dead body to the pyre in a procession of the entire tribe to the pyre. Here the dead man’s robes were pinned and mouth “were shut”. An animal sacrifice was also made, and a part of the offering was given to the familial deity, while the rest was solemnly consumed by the mourners. The pyre was set on fire and agons were staged to commemorate the deeds of tribal heroes. In the final stage (aggregation) the remains of the deceased or his staffage were collected from the pyre and put into the urn, which was buried in the sepulchre or stored until the occasion was appropriate to perform the burial. This was accompanied by a funeral meal. One might also add that the



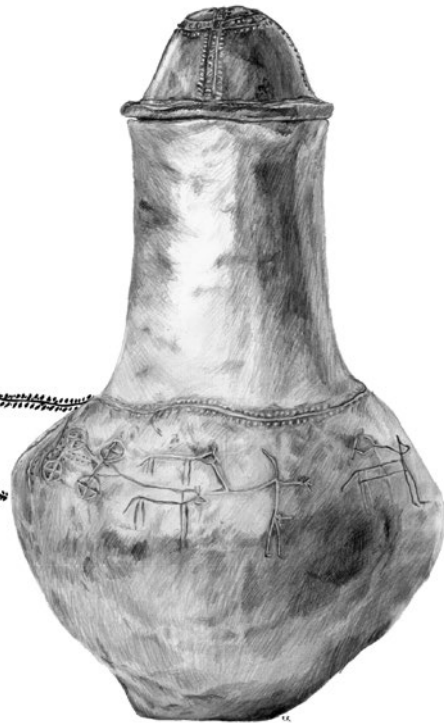
Il. 12 Okolice Rawicza. Przedstawienie cyklu synodycznego Księżyca

Fig. 12 Area near the town of Rawicz. Depiction of the synodic cycle of the Moon

do sporządzenia prawa powszechnego, które mówi jak było i jak wobec tego być powinno. Tymczasem refleksja estetyczna subsumująca urnę pod dzieło sztuki pozwala skorzystać z życzenia Foucaulta: „nie pytajcie mnie kim jestem, pytajcie, kim mógłbym być”.

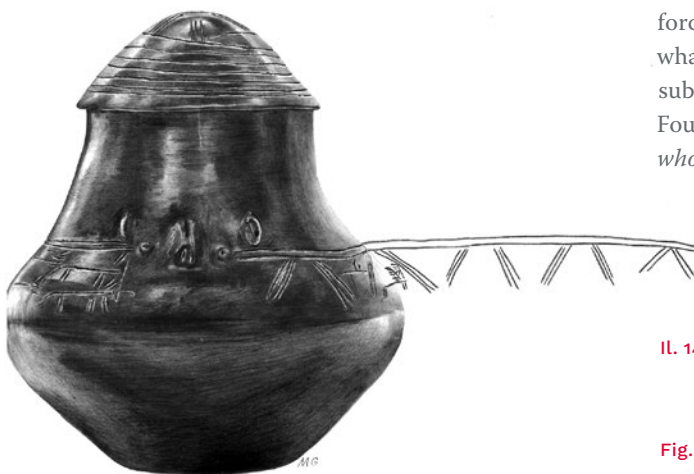
agons made references to the mythical deer hunting (fig. 14), which is a correlate of the Greek myth of the Calydonian boar hunt.

An essay can only hint at some interpretative tropes towards the experience that was actually generated by the Pomeranian face urns. An exhaustive list of such tropes probably does not exist, and even if it did, it would not be conducive to aesthetic experience. It is enough to look at the reflection of magical spectacle in the mirror to see the limitations imposed by a patchwork of reasons, emotions and will, a spell that is utilized by all modern discourses of violence. On the other hand, an exhaustive scientific explanation irrevocably leads to some universal law, which forcibly establishes what it was like and, as a result, what it should be. Meanwhile, the aesthetic reflection subsuming the urn as a work of art allows us to follow Foucault's wish: *do not ask me who I am..., ask me who I could be.*



Il. 13 Darżlubie, okolice Pucka. Przedstawienie pogrzebu herosa

Fig. 13 Darżlubie near Puck. Depiction of a demigod's funeral



Il. 14 Wymysłowo, okolice Gostynia. Przedstawienie procesji pogrzebowej i polowania na jelenia

Fig. 14 Wymysłowo near Gostyń. Depiction of a funeral procession and deer hunting

Czaszka – atrybut śmierci i naczynie myśli

A Skull – an Attribute of Death and a Vessel for Thought

BEATA PURC-STĘPNIAK

Uniwersytet Gdański, Muzeum Narodowe w Gdańsku

SPOTKANIE ZE ŚMIERCIĄ NIEJEDNO MA IMIĘ, jest demoniczne, złowieszcze i ma charakter losowy. Starożytni Rzymianie nazywali je śmiertelnym losem – *fatum mortale*. Na mozaice w Pompejach śmierć wyobrażał szkielet. Personifikacja *Mors* symbolizowała konieczność i pomagała oswoić śmierć, która stale towarzyszy życiu. Na przestrzeni wieków sztuka pozwalała zrozumieć rzeczy ostateczne i niewytłumaczalne. Używano do tego celu alegorii, personifikacji pojęć, atrybutów i symboli. Jednym z nich jest czaszka, która na naczyniach i medalach występowała jako znak ostrzeżenia¹.

Motyw czaszki w sztuce miał podwójne znaczenie – kruchości i wielkości człowieka². Tak widział

ENCOUNTERING DEATH HAS MANY NAMES: it is demonic, ominous, and indiscriminate. Ancient Romans called it the deadly fate – *fatum mortale*. Pompeian mosaics depicted death as a skeleton. The personification of *Mors* symbolized the irrevocability and helped to get accustomed to death, which accompanies our lives. Throughout centuries art helped to understand the final and inexplicable things. For this purpose, allegories, personifications, attributes, and symbols were used. One of such symbols is a skull, which was a sign of warning when placed on pottery or medals¹.

The motif of a skull had a double meaning—it stood for both the fragility and grandeur of being a human².

1 Np. tetradrachma Selinusa z ok. 466–415 r. p.n.e.; medal upamiętniający zamordowanie Juliusza Cezara 15 marca 44 r. p.n.e.; rzymska drachma wybita po upadku cesarza Nerona w 68 r. n.e.
2 Eva-Maria Günther, *Über den Tod hinaus. Das Motiv des menschlichen Schädels in der bildenden Kunst*, [w:] *Schädelkult*, hrsg. von A. Wieczorek, W. Rosendahl, Regensburg 2011,

1 E.g. the tetradrachm from Selinus from ca. 466–415 BC; a medal commemorating the murder of Julius Caesar on 15 March 44 BC; a Roman drachma minted after the fall of Nero in 68 AD.
2 Eva-Maria Günther, *Über den Tod hinaus. Das Motiv des menschlichen Schädels in der bildenden Kunst*, [in:] *Schädelkult*,

ją już w starożytności Platon, uznając głowę, a tym samym czaszkę, za znak śmiertelności człowieka i za naczynie rozumu. W renesansie humaniści sięgali do filozoficznych tekstów Platona i z tego zapewne względu na medalu portretowym Erazma z Rotterdamu w 1519 r. według pomysłu Quentina Massysa (Historisches Museum, Bazylea) wystąpiła głowa na sześcianie, wyznaczająca granice życia (*herma terminus*)³. Napis na jego rewersie brzmiał: „Miej na uwadze cel długiego życia. Śmierć jest ostatnim więzieniem ze wszystkich”. W książce z 1534 r. *Liber quo modo se quisque debeat praeparare ad mortem*⁴ Erazm opisał ten zakres wanitatywnych myśli jako przeznaczenie człowieka, zjawiające się w jego życiu w podwójnej roli – oślepiającej pokusy i przestrochu: *haec omnia vana sunt rerum ludibria*. Oślepiiony szczęściem życia człowiek dotyka czaszki, ale pozostaje przy postawie życzeniowej i roszczeniowej, co zilustrował Erazm na przykładach biblijnych Ewy i Dawida, tym samym tłumacząc śmierć i zło w życiu człowieka. Za przyczynę wielu nieszczęść uznał zmysł wzroku powodujący pożądanie. Owe pożądliwości wyobraził Barthel Beham w obrazie *Vanitas* z 1540 r. (Kunsthalle, Hamburg). Śmierć jest blisko i stąpa po naszych śladach. Jest umiejscowiona w życiu podobnie jak symbol czaszki, którą przytula dziecko na wielu obrazach XVI i XVII w. Dziecko bawi się i obejmuje przedmioty, których natury nie potrafi rozpoznać. Zestawienie symbolu śmierci i delikatnego ciała dziecka jawi się jako zgrzyt i surrealistyczny sen, pokazujący uspioną czujność człowieka, który zasnął na własnym grobie, marząc o wielkości. Taki komentarz skierowany do widza na temat roztropności znajdujemy w haśle: Rozpoznaj sam siebie w tej metaforze (*Nosce te ipsum*).

Wszak śmierć jest zawsze obecna. Na obrazie Guercina widzimy dwóch młodych pasterzy wśród sielskiego krajobrazu, onieśmielonych znaną czaszką. Tytuł obrazu *Et in Arcadia ego* (I ja jestem w Arkadii), gdzie Arkadia oznacza śmierć, wymownie porusza temat należący do nurtu *memento mori* doby nowożytnej.

Plastyczne wyobrażenia śmiertelności ukrywały w sobie świadomość kresu, a zarazem były marzeniami o trwałość ludzkiego jestestwa po śmierci.

That is how Plato saw it in the antiquity, as he considered the head and hence the skull to be both a sign of man's mortality and a vessel for reason. During the Renaissance, humanists followed Plato's philosophical works, which is why 1519 Erasmus's portrait medal by Quentin Massys (Historisches Museum, Basel) features a head on a cube, which delineates the limits of life (*herma terminus*)³. The inscription on its reverse read: "Consider the end of a long life – death is the ultimate limit of things". In his 1534 book titled *Liber quo modo se quisque debeat praeparare ad mortem*⁴ Erasmus described this range of *vanitas* idea as human fate, which emerges in its ambivalent role of both dazzling temptation and trepidation: *haec omnia vana sunt rerum ludibria*. Bedazzled with happiness of life, man touches the skull but retains the wishful and demanding attitude, which is illustrated by Erasmus with the biblical examples of Eve and David explaining the death and evil in human life. He sees the root of all evil in the sense of sight as the cause of desire. These desires are depicted by Barthel Beham in his 1540 painting titled *Vanitas* (Kunsthalle, Hamburg). Death is close and follows in our footsteps. It has its place in our lives just like the symbol of a skull hugged by children in many paintings from 16th and 17th century. A child embraces and plays with objects unaware of their true nature. The juxtaposition of the symbol of death with the delicate body of a child seems jarring and surreal like a dream of a man sleeping in his grave and longing for greatness. Such a sagacious commentary addressed at the viewer can be found in the statement: recognize yourself in this metaphor (*Nosce te ipsum*).

Death is always present. Guercino's painting presents two young shepherds in the rural landscapes, who are overawed by the skull they found. The title of the painting *Et in Arcadia ego* (Even in Arcadia, there I am), where Arcadia stands for death, makes a poignant reference to the subject from *memento mori* theme in the early modern period.

The artistic representations of mortality conveyed both the awareness of quietus and the dreams of permanence of human existence after death. The skull was treated in art as a kind of seal of death and a sign of what was clear to old cultures: our

s. 274–283; *Schädel. Ikone. Mythos. Kult*, hrsg. von M.M. Gre-wenig, W. Rosendahl, Heidelberg 2015.

3 Quentin Massys (ok. 1456–1530), Medal portretowy Eras-musa von Rotterdam, datowany na 1519 r., wykonany ok. 1524 r., Nr. Inv. 1916.288.

4 Franz Bächtiger, *Vanitas und Schicksal Deutungen in der deutschen Renaissance Graphik*, Zürich 1970, s. 10.

hrsg. von A. Wiczorek, W. Rosendahl, Regensburg 2011, pp. 274–283; *Schädel. Ikone. Mythos. Kult*, hrsg. von M.M. Gre-wenig, W. Rosendahl, Heidelberg 2015.

3 Quentin Massys (ca. 1456–1530), Portrait Medal of Erasmus, dated 1519, created ca. 1524 r., Inv. No. 1916.288.

4 Franz Bächtiger, *Vanitas und Schicksal Deutungen in der deutschen Renaissance Graphik*, Zürich 1970, p. 10.

Il. 1 Giulio Campagnolia, *Narodziny i śmierć*, miedzioryt

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Fig. 1 Giulio Campagnolia, *Allegory of Birth and Death, Two Naked Women with Skull and Hourglass*, copperplate etching

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Czaszkę traktowano w sztuce jako swoistą pieczęć śmierci i znak tego, co dla starych kultur było jasne: by żyć duchowo, należy umrzeć cieleśnie. Chrześcijaństwo ugruntowało medytację nad czaszką. Giulio Campagnolia (1482–1515) zobrazował ten temat w rycinie *Narodziny i śmierć*, w której dwie podobne do siebie, splecione rękami i nagie kobiety symbolizują narodziny i śmierć. Jedna z nich trzyma czaszkę wraz z klepsydrą (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dreżno) (il. 1).

Jan Stefan van Calcar stworzył drzeworyt do dzieła o anatomii Andreeasa Vesaliusa (1514–1564) *De humani corporis fabrica* z 1543 r. Przedstawia on szkielet melancholijnie zamyślony nad czaszką (il. 2), a nad nim napis: *Vivitur ingenio caetera mortis erunt*, który nadaje ton sposobowi myślenia o życiu⁵. Widzenie własnego kresu ma wywołać ochotę na tworzenie rzeczy wzbogacających ducha, które przetrwają dłużej niż jedno ludzkie życie. Ów namysł jest refleksją nad celem ludzkiej egzystencji jako nowym początkiem. W wymiarze religijnym czaszka oznacza śmierć, ale też nadzieję, że nie zostanie się unicestwionym. Zwłaszcza w doktrynie chrześcijańskiej śmierć Chrystusa na krzyżu prowadzi do zwycięstwa na śmiercią, diabłem i ciałem. Trzej wrogowie ludzkości zostają zmiażdżeni Zmartwychwstaniem. Dlatego znakiem tryumfu był Chrystus depczący szkielet, niekiedy tylko czaszkę.

Kultura europejska wykorzystuje atrybuty śmierci, aby ukazać meandry rozpacz i pragnienie życia. Rozpacz nad zmarłym lub utrata bliskiego człowieka pokazane w obrazie podnoszą znaczenie czaszki, nadając jej wymiar retrospekcji, troski o siebie i los własnej duszy. Czaszka staje się głównym motywem oznaczającym uwikłanie człowieka w zło i grzeszność, a przez to symbolizuje rozpacz nad utratą życia doczesnego i marzenie o nieśmiertelności. Wyraża

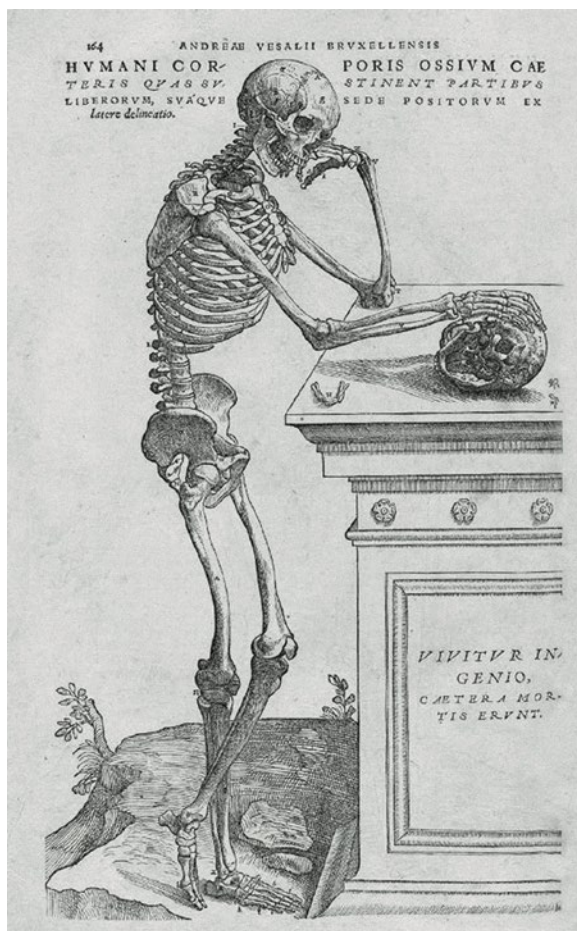


body has to die for our spirit to live. Christianity refined meditations on the skull. Giulio Campagnola (1482–1515) depicted this subject in his print *Allegory of Birth and Death*, where two similar nude women with their hands entwined symbolize birth and death. One of them holds a skull and an hourglass (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden) (fig. 1).

Jan van Calcar created a woodcut for a 1543 book on anatomy by Andreas Vesalius (1514–1564) *De humani corporis fabrica*. It presents a skeleton that is melancholically lost in thoughts over a skull (fig. 2) and an inscription above it: *Vivitur ingenio cartera mortis erunt*, which imparts the tone on the way of thinking⁵. Seeing one's own end is supposed to motivate us to create things that would build our spirit and last longer than one human life. Such a consideration is a reflection on the aim of human existence as a new beginning. As far as the religious dimension is concerned, the skull stands for death as

5 Żyje się tylko przez ducha, wszystko inne przynależy śmierci: Rose Marie San Juan, *The turn of the skull Andreas Vesalius and the early modern memento mori*, „Art History” Oxford, 2012, 35, s. 5958–5975.

5 We live only through spirit, everything belongs to death: Rose Marie San Juan, *The turn of the skull Andreas Vesalius and the early modern memento mori*, „Art History” Oxford, 2012, 35, pp. 5958–5975.



Il. 2 *Vivitur ingenio caetera mortis erunt*, miedzioryt, ilustracja do: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, wyd. w 1543

Za: <https://pl.pinterest.com/pin/495325659006334055> (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 2 *Vivitur ingenio caetera mortis erunt*, copperplate etching, illustration to Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, published in 1543

After: <https://pl.pinterest.com/pin/495325659006334055> (accessed: 10.12.2021)

także strach przed nieznanym. W czasach nowożytnych uczyniono z niej nośnik indywidualnej strategii przetrwania, tak jak na dyptyku Jorisa Hoefnagela (1542–1600) *Kruchość życia* z 1591 r. (Palais des Beaux-Arts, Lille) (il. 3). Podobną rolę spełniała czaszka wyobrażona na sarkofagach w XVI–XVIII w. Tu dodatkowo należało ten symbol odczytać jako doskonałość chrześcijanina, który wie, co go czeka. Ten, kto umie uchwycić ją dłonią, pokazuje, że panuje nad strachem przed własną śmiercią i jest w stanie uporać się z bólem istnienia. Nic dziwnego, że tysiące czaszek umieszczano na sklepieniach kapucyńskich kaplic, by oswoić przybywających tam wiernych z myślą, że śmierć musi przyjść⁶. W tym *communio mortis* należało, patrząc na śmierć cudzą, wzbudzić w sobie lęk przed potępieniem, zmienić życie, by chwycić koronę nieśmiertelności.

well as hope for that we would not perish completely. It is especially true in the Christian doctrine, where Christ's death on the cross leads to victory over death, the Devil, and body. These three enemies of humanity are crushed by the Resurrection. That is why Christ trampling a skeleton or a skull were a sign of victory.

European culture uses the attributes of death so as to depict the meanders of life and lust for life. Despair over the death or loss of the nearest and the dearest elevate the significance of the skull and give it a retrospective dimension of a concern about ourselves and about our spirit's fate. The skull becomes the main motif signifying man's entanglement in evil and sin, which symbolizes despair over the loss of our earthly life and a desire for immortality. It also expresses the fear of the unknown. The modern period made it a vessel of individual strategy of survival as in Joris Hoefnagel's (1542–1600) 1591 diptych *Allegory of the Brevity of Life* (Palais des Beaux-Arts, Lille) (fig. 3). The skull played a similar role on 16th and 17th-century sarcophagi. Here, this symbol was meant to be interpreted as the perfection of a Christian who is aware of what awaits him or her. The person who can capture it with a hand shows that he or she has the fear of death under control and is able to cope with the pain of existence. It is no wonder then that thousands of skulls were placed on the vaults of Capuchin chapels, as they were meant to familiarize the coming faithful with the thought of inevitable death⁶. This *communio mortis* enabled the viewers to evoke the fear of condemnation by looking at someone else's death in order to change one's ways and seize the crown of immortality.

6 Margaret Stratton, *The living and the dead. The Neapolitan cult of the skull*, Chicago 2010.

6 Margaret Stratton, *The living and the dead. The Neapolitan cult of the skull*, Chicago 2010.

Motyw czaszki i jej ikonografia

Miedzioryt Jana Saenredama (1565–1607) według obrazu Abrahama Bloemaerta (1564–1651) *Vanitas* z 1605 r. (Museum of Fine Arts, Boston)⁷ (il. 4) przedstawia dużą czaszkę z dwoma piszczelami, umieszczoną na sześciennym podstawie oznaczającej niezłomność. Wyraża ona upływ czasu i wielkość człowieka. Na bordiurze ryciny umieszczono na podwieszonych wstęgach narzędzia grabarskie, na dole ryciny – spoczywający na marach szkielet i dwie klepsydry, na górze – dymiące pochodnie i dwie lampy oliwne, a pośrodku – stojącą trumnę, okrytą całunem. Dodany do wyobrażenia łaciński napis: *Forte locus dabitur contra omnia cartera tutum nulla sed arx tuta est mortis ab Imperio. Sive sumus. Sceptro insignes, sive arva ligone pervodimus* wiąże życie w trudzie ze śmiercią i pochówkiem. Albrecht Dürer (1471–1521) wyobraził herb śmierci jako znak mądrości, związany ze strategią życia⁸. W podobnym stylu konstruowano XVI- i XVII-wieczne emblematy. I tak emblemat śmierci w formie czaszki na tarczy herbowej, wraz z zegarem piaskowym, kwiatami i bańkami wodnymi, wystąpił na ilustracji miedziorytniczej do dzieła *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* (Frankfurt 1592; British Museum, Londyn), wyrytowanej przez Theodora de Bry (1528–1598) i opatrzonej mottem: *Statutum est omnibus semel mori*⁹.

W rzeczywistości pomysł ten wykorzystany był już w średniowiecznym malarstwie książkowym. Na miniaturze do modlitewnika księcia Engelberta von Nassau (1451–1584)¹⁰, umieszczonej w oficjum za zmarłych, zobaczyć możemy osiem czaszek w niszach bordiury. Są one odnośnikami do sceny głównej, pokazującej zakopywanie grobu przez grabarzy w obecności małej grupki żałobników i duchownych¹¹. Scena dobiegających końca uroczystości jest wymownym symbolem kresu każdego życia w sensie fizycznym. Napis umieszczony w dolnej partii bordiury brzmi: *Ce sera moy* (Tym będę). Jest dla każdego zainteresowanego widza jak lustro śmiertelności – nawoływaniem do refleksji. Natomiast



Il. 3 Mistrz Marii Burgundzkiej, *Godzinki Engelberta von Nassau*, Oficjum za zmarłych
Bodleian Library, Oksford, Ms. Douce 219–220, fol. 214

Fig. 3 The Master of Mary of Burgundy, *Book of Hours of Engelbert of Nassau*, Office of the Dead

Bodleian Library, Oxford, Ms. Douce 219–220, fol. 214

The motif of a skull and its iconography

Jan Saenredam's (1565–1607) intaglio based on Abraham Bloemaert's (1564–1651) 1605 painting titled *Vanitas* (Museum of Fine Arts, Boston)⁷ (fig. 4) presents a large skull with two crossbones placed on a cubic base, an image which signifies steadfastness. It expresses the passing of time and the greatness of man. The border of the intaglio includes some undertaker's tools on the hanging ribbons, a skeleton on the bier and two hourglasses at the bottom, smoking torches with two olive lamps at the top, and a coffin covered with a shroud in the middle.

7 Hollstein 23; nr 110 (Friedrich W. H.: *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700 / Ouderkerk aan den IJssel*, Vol. 1 (od 1954); Susan Donahue Kuretsky, *Time and Transormation in Seventeenth-Century Art*, „Poughkeepsie”, 2005, 77.

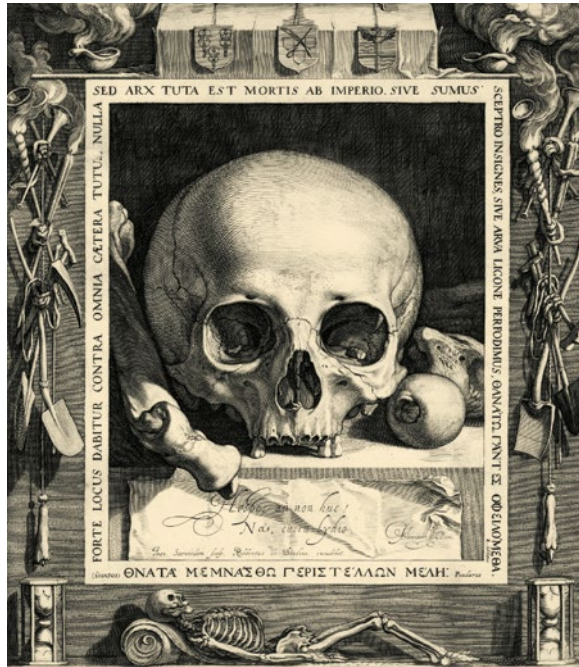
8 Tobias Leuker, *Totengedächtnis und Memento mori. Dürers Wappen des Todes*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 2001, 62, s. 325–328.

9 Hollstein 30–123: „Wszyscy ludzie muszą raz umrzeć”.

10 Bofford Bodlayn Library, MS Douce 219–220 fol. 214.

11 James Marrow, „In desen Spiegel”. *A New Form of „Memento Mori” in Fifteenth-Century Netherlandish Art*, [w:] *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp – Bege-mann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk 1983.

7 Hollstein 23; No. 110 (Friedrich W. H.: *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700 / Ouderkerk aan den IJssel*, Vol. 1 (from 1954); Susan Donahue Kuretsky, *Time and Transormation in Seventeenth-Century Art*, „Poughkeepsie”, 2005, 77.



czaszka w modlitewniku Juana la Loca¹² z napisem *Speculum consscientiae* jest pokazana jako odbicie w lustrze. Taki zabieg stworzył nową metajakość miniatury, symboliczne lustro znikomości. Czaszka odbijająca się w lustrze podkreśla pozory stałości, w które zanurza się każdy żyjący człowiek. A jeśli jego życie jest szczęśliwe i dostatnie, traci z oczu myśl o własnym „końcu”. Ów najpotężniejszy ze wszystkich znak śmierci nawoływał do pokuty, przypominał o rzeczach niezałatwionych. Mieli go w zasięgu wzroku eremici, asceci, nawróceni grzesznicy, apostołowie. Dla ludzi świętych czy nawróconych, pokutników i uczonych stawał się znakiem wiedzy najwyższej, pilności i pokory. Z czaszką kazali się portretować ci, którzy chcieli być uważani za rozsądnych¹³. Każde pojawienie się czaszki w obrazie religijnym, alegorycznym, portrecie, scenie rodzajowej i martwej naturze było znakiem refleksji i przestrachu dla bogatych utracjuszy, chętnie wykorzystanym w komunikacji kulturowej i umieszczanym w miejscach najmniej spodziewanych, codziennych, jako przypomnienie wśród rutyny codzienności. Wyobrażenie czaszki w formie plastycznej wkroczyło do medytacyjnych praktyk dewocyjnych już w xv w. i utrzymało się w różnych formach do xvii w.

12 London, British Museum Library, Add ms. 18853 for. 15r.

13 A.T. Marius Wittke, *Keine Miene zum bösen Spiel? Zum Paradoxon von Affektvisualisierungen in den frühneuzeitlichen Darstellungen von Totenschädeln*, [w:] *Ars-Visus-Affectus, Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von A. Pawlak, L. Zieke, I. Augart, Berlin 2016, s. 215–232.

II. 4 Jan Saenredam według Abrahama Bloemaerta, *Vanitas*, miedzioryt, 1605

Museum of Fine Arts, Boston

Fig. 4 Jan Saenredam based on Abraham Bloemaert *Vanitas*, copperplate etching, 1605

Museum of Fine Arts, Boston

The inscription added to the image reads: *Fortē locus dabitur contra omnia cætera tutum nulla sed arx tuta est mortis ab Imperio. Sive sumus. Sceptro insignes, sive arva ligone pervodimus*, binding the life of toil with death and funeral. Albrecht Dürer (1471–1521) presented death's coat of arms as a sign of wisdom connected with the strategy of life⁸. 16th- and 17th-century emblems were designed in a similar fashion. An emblem of death in the form of a skull on an escutcheon, next to an hourglass, flowers and water bubbles was presented on an intaglio in the work titled *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* (Frankfurt 1592; British Museum, London), an illustration that was etched by Theodor de Bry (1528–1598) and accompanied by the following motto: *Statutum est omnibus semel mori*⁹.

In fact, this concept had already been made use of in the medieval manuscript illumination. Engelbert II von Nassau's (1451–1584) prayer-book¹⁰ includes a miniature with eight skulls placed in the border's niches, next to the Office for the Dead. They make a reference to the main scene depicting the undertakers burying a coffin in the presence of a few mourners and clergymen¹¹. The scene of a ceremony that is about to end is truly symbolic in its eschatological meaning, also in the physical dimension. The inscription at the bottom part of the border reads: *Ce sera moy* (That will be me). It becomes a mirror of mortality and a call for reflection for every viewer that might be interested. A skull in Juan la Loca's prayer book¹² has the inscription *Speculum consscientiae* and is presented as a reflection in a mirror. Such a design creates a new metaquality of a miniature and a symbolic mirror of trifles. The skull

8 Tobias Leuker, *Totengedächtnis und Memento mori. Dürers Wappen des Todes*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 2001, 62, pp. 325–328.

9 Hollstein 30–123: "Every man has to die once".

10 Boxford Bodlayn Library, MS Douce 219–220 fol. 214.

11 James Marrow, "In desen Spiegel". A New Form of "Memento Mori" in Fifteenth-Century Netherlandish Art, [in:] *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp – Bege-mann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk 1983.

12 London, British Museum Library, Add ms. 18853 for. 15r.



Il. 5 Paciorek różańca z czaszką i wizerunkiem kochanków, ok. 1500–1525, północna Francja lub Niderlandy

Fig. 5 A rosary bead with a skull and lovers, ca. 1500–1525, Northern France or the Netherlands

Religijne medytacje z czaszką

W prądzie religijnym zwanym *devotio moderna* zalecano przedstawienie w obrazie przeznaczonym do rozmyślań krzyża, księgi i czaszki, które wyrażały *compassio*, *contemplatio* i *meditatio mortis*. Modne były nie tylko obrazy tablicowe, ale też grafiki okazjonalne i przedmioty do rozmyślań, między innymi medytacyjne guzy czy małe rzeźby, wygodne do trzymania w ręku. Mogły przedstawiać głowę człowieka, a po drugiej stronie – czaszkę. W ten sam sposób w paciorkach różańca jego ostatnie lub centralne ogniwo przedstawiało małą rzeźbę – głowę kobiety lub parę kochanków jako miłość, a po odwróceniu czaszkę lub szkielet (il. 5). W ten sposób osoba modląca się, gdy kończyła lub rozpoczynała modlitwę, była zachęcana do refleksji nad śmiercią. Ten makabryczny element wszedł na stałe do jubilerstwa jako specyficzne klejnoty *memento mori* w formie medalionów, zawieszek, bransolet i pierścieni. Mogły mieć one po wewnętrznej stronie kamienia namalowaną lub wrytą czaszkę. Znak czaszki mógł się znajdować na szynie pierścienia. Jeden z najciekawszych pierścieni tego typu powstał najprawdopodobniej we Flandrii, Belgii lub Francji ok. 1520–1570 r. Pierścień w miejscu kamienia posiada miniaturowaną, złotą, kameryzowaną księgę, a na jej okładce miniaturowe ropuchy i węże ułożone wokoło centralnie umieszczonej na szczycie czaszki. Mała książeczka otwiera się, a w jej wnętrzu widać napis, klepsydrę i czaszkę. Na szynie wygrawerowano personifikacje Upadku i Wypędzenia jako ramiona, które podają sobie ręce (il. 6).

reflected in the mirror emphasizes the semblances of stability, which is clung on to by every living human. What is more, when our life is happy and affluent, we lose the sight of our own “end”. This most powerful symbol of death called for repentance and reminded of all unresolved issues. Eremites, ascetics, converted sinners, apostles always had it in sight. Saints, converts, penitents and scholars considered it to be the sign of highest wisdom, diligence and humility. Those who wanted to be perceived as reasonable asked to be portrayed next to a skull¹³. Every appearance of a skull in a painting of a religious or allegorical kind, be it a portrait, a scene from everyday life, or still life, was a call for reflection and fear directed at rich spendthrifts, and as such it was very often utilized in cultural communication and placed in the least expected or mundane places as a reminder in everyday routines. The representation of a skull in visual form entered the meditative devotional practices already in the 15th century and lasted in various form until the 17th century.

Religious meditations with a skull

The religious trend called *devotio moderna* commended a cross, a book and a skull in any painterly representation designed for meditation, as these motifs expressed *compassio*, *contemplatio* and

13 A.T. Marius Wittke, *Keine Miene zum bösen Spiel? Zum Paradoxon von Affektvisualisierungen in den frühneuzeitlichen Darstellungen von Totenschädeln*, [in:] *Ars-Visus-Affectus, Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von A. Pawlak, L. Zieke, I. Augart, Berlin 2016, pp. 215–232.



Il. 6 Pierścień *memento mori*, ok. 1526–1575, Flandria, Francja

British Museum, Londyn

Fig. 6 *Memento mori* ring, ca. 1526–1575, Flanders, France

British Museum, London

W XVI–XVIII w. noszono zawieszki w formie otwieranej trumny ze szkieletem we wnętrzu. Znany jest też datowany na ok. 1724 r. pierścień z sygnetem potraktowanym jak trumna ze szkieletem, na jego szynie wygrawerowano czaszkę w technice *niello*. Ten rodzaj biżuterii odcisnął melancholijne piętno na jubilerskich precjozach w XIX w. Wśród damskich i męskich biżuteryjnych dodatków tego typu spotykamy spinki do włosów, małe dekoracyjne brosze i igły do krawatów. Piękną formę ma igła zakończona wielką perłą, która – odpowiednio opracowana – przypomina czaszkę. Czaszką ozdabiano małe zegary, noże do rozcinania kopert, a nawet wieszaki do ręczników czy szklane kielichy. To przypomnienie o śmierci w doczesności zawędrowało w końcu do malowideł o bardzo prostym przekazie, których płaszczyznę dzielono na pół. Po jednej stronie występowała głowa kobiety, po drugiej – czaszka lub postać dorodnego młodzieńca z kościotrupem.

W biblijnej Księdze Syracha (Syr 7,36) czytamy, że siła człowieka tkwi w pamięci o końcu jego doczesnego życia. Powołując się na tę myśl, teolodzy chrześcijańscy widzieli moc człowieka w sile ducha i rozważnym postępowaniu, myśleniu o krzyżu, na którym dokonała się Ofiara Chrystusa, który dał przykład człowiekowi, jak pokonywać własne słabości. To właśnie pod krzyżem sytuowano czaszkę, jako odwołanie do pierwszego człowieka Adama, którego grób, jak sądzili wczesnochrześcijańscy egzegeci,

meditatio mortis. It was not only panel paintings that were fashionable at that time, as it was also true for occasional prints and objects for meditation, such as meditative beads or little sculptures that were designed for being held in a hand. They could represent a human head on one side and a skull on the other. The same method was used in rosary beads, where the last or the central link represented a small sculpture—a woman’s head or a couple of lovers signifying love while the back represented a skull or a skeleton (fig. 5). Thus, a praying person was encouraged to reflect on death when starting and ending his or her prayer. This element of macabre entered the world of jewelry for good in the form of *memento mori* items like medallions, pendants, bracelets, and rings. Some of them had a skull painted or sculpted on the inside of the gemstone. The sign of the skull could also be placed on the ring’s shank. One of the most interesting rings of that type was probably created in Flanders, Belgium, or France around 1520–1570. Instead of a gemstone the ring has a miniature golden book with encrustations, and its cover presents miniature toads and snakes around the centrally placed skull. The little book opens to display an inscription, an hourglass, and a skull. The personifications of the Fall and the Expulsion shaking their hands are engraved on the ring’s shank (fig. 6).

From the 16th to 18th century, it was fashionable to have a pendant in the form of a coffin with a skeleton inside. There is also a ring dated 1724, which sports a coffin with a skeleton inside and has an engraving of a skull on its shin in a *niello* technique. This type of jewelry had left some melancholic imprint on 19th-century jewelry. Among women’s and men’s accessories of this type we can find hair pins, little decorative brooches, or tie pins. There is a beautiful pin with a large pearl at the end, which looks like a skull. The skull was used as a decoration of little clocks, paper knives, bath towel hooks or glass cups. Such reminders of death in earthly lives eventually made their way to the world of painting, where it took the form of simple division of painterly surface in half. On the left there was a woman’s head, while on the right—a skull or a handsome young male with a skeleton.

The biblical Book of Sirach (Sir 7:36) says that human strength lies in remembering about the end of our earthly life. Following this line of thought, Christian theologians saw human strength in the power of spirit, prudence, and the contemplation of the cross, where the Sacrifice of Jesus took place, setting an example for man how to overcome our weaknesses.



znajdował się na Golgocie, czyli Miejsu Czaszki¹⁴. Powoływano się na grzech pierwszych rodziców, sprowadzający do świata zło i śmierć. Od x w. czaszka występowała w obrazach Ukrzyżowania, umieszczona pod krzyżem¹⁵. Początkowo w sztuce bizantyjskiej, a później rzymskiej symbolizowała karę za grzech pierworodny. Była ulubionym tematem doby nowożytnej, zwłaszcza w sztuce protestanckiej. Na miedziorycie Dawida Tscherininga (1610–1673) *Vir dolorum* pokazany jest krzyż wraz z drzewem rajskim (il. 7). Każde z nich wydało inny owoc, krzyż – zbawienie, a drzewo Edenu – śmierć. Dlatego na pierwszym planie jest czaszka, leżąca u stóp stojącego z krzyżem Zbawiciela, z którego boku wylewa się do kielicha krew. On sam depta węża, symbol szatana. W tle rozgrywają się dwie sceny w rajskim ogrodzie: Grzech pierworodny i Wypędzenie pierwszych rodziców. Ta eucharystyczna wizja była tłumaczona jako uznanie

14 Stanisław Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Kraków 2011, s. 77–87; Marina Montesano, *Adam's skull*, [w:] *Disembodied heads in medieval and early modern*, ed. by C. Santing, B. Baert, A. Traninger, Leiden 2013, s. 15–30.

15 J. Seznec, *Youth, Innocence and Death*, *Journal Warburg*, 1837, 1, s. 298–302.

Il. 7 Dawid Tscherining, *Vir Dolorum*, miedzioryt

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet rycin, Inw. zb.d.14280 (T. 131 nr. 9); za: *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od xv do pocz. xix w. Eseje i noty*, red. Beata Purc-Stepniak, Gdańsk 2016, s. 154

Fig. 7 Dawid Tscherining, *Vir Dolorum*, copperplate etching

University of Warsaw Library, the Print Room, Inw. zb.d.14280 (T. 131 nr. 9) based on *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od xv do pocz. xix w. Eseje i noty* [Eng. Sin. Images of Sin in European Art. From 15th to 19th Century. Essays and Notes], Gdańsk 2016, ed. Beata Purc-Stepniak, p. 154

That is why a skull was placed below the cross as a reference to the first man Adam, whose grace, as the early Christian exegetes thought, was located on Golgotha, the Place of a Skull¹⁴. It was the sin of the first parents that brought evil and death to the world. Since the 10th century the skull started to appear in the representations of Crucifixion right below the cross¹⁵. Initially, the skull symbolized the punishment of the original sin in the Byzantine (and later Roman) art. It was also the favourite motif of the early modern period, especially the Protestant art. David Tscherining's (1610–1673) copperplate titled *Vir dolorum* presents a cross together with the tree of life (fig. 7). Each of them bore a different fruit: the cross brought redemption and the tree of Eden—death. That is why, in the foreground, we can see the skull lying by the feet of the Saviour standing with the cross, while the wound in His side gushes blood right into the cup. He is also treading on the snake, which symbolizes Satan. Two scenes take place in the background of the Garden of Paradise: the original sin and the expulsion of the first parents. This eucharistic vision was interpreted as the acceptance of the cross as a model for the altar where the sacrifice of Christ takes place during every mass.¹⁶ That is how the overcoming of the original sin was depicted (1 Cor 15:55–57)¹⁷. The evil

14 Stanisław Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory* [Eng. The Cross of Christ. From Sign and Figure to a Symbol and Metaphor], Kraków 2011, pp. 77–87; Marina Montesano, *Adam's skull*, [in:] *Disembodied heads in medieval and early modern*, ed. by C. Santing, B. Baert, A. Traninger, Leiden 2013, pp. 15–30.

15 J. Seznec, *Youth, Innocence and Death*, *Journal Warburg*, 1837, 1, pp. 298–302.

16 Stanisław Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory* [Eng. The Cross of Christ. From Sign and Figure to a Symbol and Metaphor], Kraków 2011, pp. 139–140; Izabela Przepałkowska, *Vir Dolorum*, [in:] *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od xv do pocz. xix w. Eseje i noty* [Sin. Images of Sin in European Art. From the 15th to 19th Century. Essays and Notes], ed. B. Purc-Stepniak, Gdańsk 2016, pp. 154–155.

17 *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 1–8, Rom 1994, vol. 4, p. 343.

II. 8 Speculum Vanitatis, *Księga godzin Eleonora Ippolita Gonzaga*. Italia, ok. 1480

British Museum, Londyn, Yates Thompson 7, fol. 174

Fig. 8 Speculum Vanitatis, *Book of Hours of Eleonora Ippolita Gonzaga*, Italy, ca. 1480

British Museum, London, Yates Thompson 7, fol. 174

krzyża za pierwowzór ołtarza, na którym podczas każdej odprawianej mszy uobecniona zostaje ofiara Chrystusa¹⁶. Tak ukazano przewyciężenie grzechu pierworodnego (1 Kor 15,55–57)¹⁷. Zło, które zwyciężał Jezus Chrystus, pokazywano na rycinach i obrazach w XVI w. jako personifikacje grzechu, śmierci i szatana, czasami także piekła¹⁸. Byli to tzw. wrogowie duszy człowieka, przeszkadzający w osiągnięciu życia wiecznego. Ważne miejsce pośród tych personifikacji zajmował szkielet lub czaszka, na przykład w miedziorycie Corneliusa i Gallego z napisem *Triumphator peccati, satanae, mortis et inferni*. Na licznych grafikach protestanckich Chrystus trzyma personifikacje Śmierci i Grzechu skute łańcuchami, na przykład na tzw. *Tablicy Prawa i Łaski*, a jej zredukowaną formułę stanowi protestancka wizja *Alegorii grzechu i zbawienia* (Muzeum Narodowe w Gdańsku) (il. 8), z wyeksponowaną na pierwszym planie czaszką¹⁹. Na uwagę zasługuje też obraz Pietera Jansz. Hessemmana (1593–1624) *Alegoria śmierci i zmartwychwstania* z 1620 r. (Akademie der bildenden Künste, Wiedeń) (il. 9)²⁰. Należał on do przedstawień podkreślających przemijanie wszystkiego, co ziemskie, i nicości bogactw tego świata w obliczu spraw ważniejszych, zmartwychwstania i dostąpienia przez człowieka życia wiecznego. Antykizowane putto jako personifikację młodego geniusza śmierci Thanatosa, opartą na antycznym temacie śmierci, zestawiano z oskrzydloną



conquered by Jesus was depicted on 16th-century etchings and paintings as personifications of sin, death, and Satan, sometimes also hell¹⁸. These were the so-called enemies of man's soul, thwarting his eternal life. An important place among these personifications was taken by the skeleton or the skull, as in the copperplate of Cornelius i Galli with the inscription *Triumphator peccati, satanae, mortis et inferni*. Multiple protestant etchings portray Christ holding the chained personifications of Death and Sin, as exemplified by the so-called *Board of Law and Mercy*, whose reduced formula can be found in the protestant vision *The Allegory of Sin and Redemption* (National Museum in Gdańsk) (fig. 8), with the skull highlighted in the foreground¹⁹. One should also note the painting by Pieter Jansz. Hessemman's (1593–1624) *Allegory of Death and Resurrection* from 1620 (Akademie der bildenden Künste, Wien) (fig. 9)²⁰. It was one of the representations emphasizing the passing of what is earthly, as well as the worthlessness of this world's riches, when facing the more

16 Stanisław Kobielski, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Kraków 2011, s. 139–140; Izabela Przepałkowska, *Vir Dolorum*, [w:] *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do pocz. XIX w. Eseje i noty*, red. B. Purc-Stepniak, Gdańsk 2016, s. 154–155.

17 *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 1–8, Rom 1994, t. 4, s. 343.

18 Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2003, s. 40–41; Izabela Przepałkowska, *Młody Jezus jako Salvator Mundi, 1576 oraz Vir Dolorum*, [w:] *Grzech*, op. cit., s. 154–155.

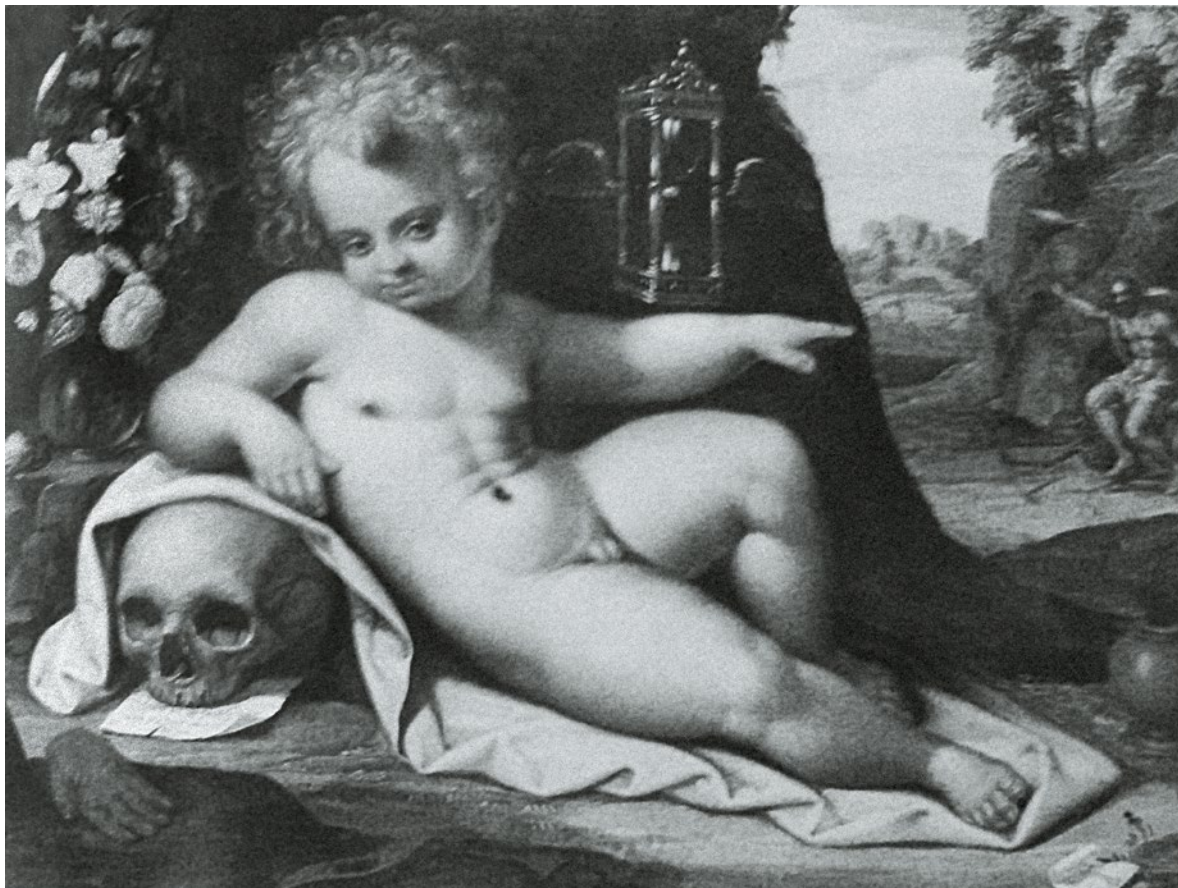
19 Eugeniusz Iwanoyko, *Nowo odkryty obraz Hansa Vredemana de Vriesa w Gdańsku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1979, 3, XL1, s. 235–245, s. 243.

20 Renate Trnek, *Die Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, Bd. 1, Wien 1992, s. 177–181, kat. 59.

18 Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem* [Eng. The Image of the Fight between Good and Evil], Kraków 2003, pp. 40–41; Izabela Przepałkowska, *Młody Jezus jako Salvator Mundi, 1576 oraz Vir Dolorum*, [in:] *Grzech*, [Eng. Sin (...)] op. cit., pp. 154–155.

19 Eugeniusz Iwanoyko, *Nowo odkryty obraz Hansa Vredemana de Vriesa w Gdańsku* [Eng. A Newly Discovered Painting by Hans Vredeman de Vries in Gdańsk], „Biuletyn Historii Sztuki”, 1979, 3, XL1, pp. 235–245, p. 243.

20 Renate Trnek, *Die Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, Bd. 1, Wien 1992, pp. 177–181, cat. 59.



Il. 9 Pieter Jansz. Heseemana, *Alegoria śmierci i zmartwychwstania*, 1620
Akademie der bildenden Künste, Wiedeń;
za: Renate Trnek, *Die Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 1992, kat. 59

Fig. 9 Pieter Jansz. Heseemana, *Allegory of Death and Resurrection*, 1620
Akademie der bildenden Künste, Vienna, after
Renate Trnek, *Die Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 1992, cat. 59

klepsydrą i czaszką, unaoczniającą myśl o końcu życia w kontekście *meditatio mortis*²¹. Symbolikę śmierci dodatkowo wzbogacano atrybutami podkreślającymi dziedzictwo grzechu pierworodnego i wplątania człowieka w zło i grzeszność. Zobrazowano zatem w tle czuwające, zamyślane lub śpiące putto oraz pierwszych rodziców, scenę orania ziemi przez człowieka, symbol ciężkiej pracy, poruszający się szkielet, grób Chrystusa oraz Zmartwychwstanie. Sceny tego rodzaju użyte zostały przez Jacoba Nathama na rycinie z 1599 r. według sztychu Carela van Mandera *Alegoria życia ludzkiego*²². Jak wówczas

important matters like resurrection or obtaining eternal life by a man. The antiquified *putto*, as a personification of a young genius of death Thanatos based on the ancient theme of death, was juxtaposed with winged hourglass and a skull exemplifying the thought of the end of life in the context of *meditatio mortis*²¹. The symbolism of death was additionally enriched with the attributes emphasizing the legacy of the original sin and man's entanglement in evil and sin. There is then the portrayal of the awake or asleep (or maybe just sunk in thoughts) *putto*, the first parents, the plowing of soil by a man, the symbol of hard work, a skeleton in movement, Christ's tomb, and Resurrection. The scenes of this

21 Jeannie J. Łabno, *The Polish putto and skull on renaissance funeral monuments to Children. Rudiments of laughter, grotesque Bodies and mythic Boundaries*, „Renaissance Studies”, 2009, 23, 3, s. 354–376.

22 Adam Bartsch, nr. 180 („Le peintre graveur”, J.G. Sickmüller, Bamberg 1844, reprint Würzburg 1920/1922); *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*,

21 Jeannie J. Łabno, *The Polish putto and skull on renaissance funeral monuments to Children. Rudiments of laughter, grotesque Bodies and mythic Boundaries*, „Renaissance Studies”, 2009, 23, 3, pp. 354–376.

Il. 10 W stylu de Jacopo Ligozzi (1550–1627),
Głowa w stanie rozkładu, Włochy,
XVI–XVII w.

Photo Artcurial – Briest-Poulain – F. Tajan – Paris

Fig. 10 In the style of Jacopo Ligozzi (1550–1627),
Head in Decay, Italy, 16th–17th century

Photo Artcurial – Briest-Poulain – F. Tajan – Paris

tłumaczono, życie ludzkie nie jest szersze niż rozpiętość ludzkiej dłoni, przemija szybko jak podróż łodzią tam i z powrotem, jak kwiaty w wazonie jako *flos est humanae vita*, jak czas stygnięcia urny z dymem, jak moment przesypania się piasku w klepsydrze. Nierzadko stosowaną metaforą była głowa w stanie rozkładu, pokryta jeszcze włosami lub tylko czaszka leżąca na księdze (il. 10), które przypominały o kresie życia. Interesująca pod tym względem jest alegoria Fransa Florisa *Vanitas* (1519–1670) z ok. 1565 r.²³, na której na tle drzewa śpi w pozie melancholii *putto*. Pod nim znajduje się odwrócona, zgaszona pochodnia, co identyfikuje go z geniuszem śmierci – Thanatosem. Z prawej strony kompozycji, w kamiennej niszy, umieszczono czaszkę i klepsydrę. Dokładnie poniżej drugie *putto* leży na snopie zboża, mając pod swoim wezgłowiem odciętą głowę starca z długimi siwymi włosami. W tle pokazano zmartwychwstałego Chrystusa. W ten złowieszczy sposób zwrócono uwagę na to, że tylko przez śmierć można narodzić się do nowego życia. A siła wiary przewycięża śmierć i daje nadzieję na wieczną szczęśliwość z Bogiem. Ta właśnie myśl odcisnęła piętno na rycinie Crispija de Passego starszego (1565–1637), ukazującej, że przez śmierć zdobywa się możliwość narodzenia do życia w wieczności. Śpiące na rozścielonych na ziemi kłosach dziecko opiera głowę na sześciennym kamieniu z leżącą na nim czaszką i klepsydrą, podczas gdy widoczny w oddali krajobraz przedstawia Zmartwychwstanie Chrystusa. Otoczony żołnierzami Zbawiciel unosi się w glorii, wędrując do nieba. W dali widać Jerozolimę i wzgórze z trzema krzyżami.

Putto z czaszką

Jaka zatem jest geneza putta z czaszką w europejskiej kulturze nowożytnej? Tu sięgnąć musimy do włoskich medali portretowych, które zamawiali



type were used by Jacob Natham in his print from 1599, which was based on Karel van Mander's etching titled *The Allegory of Human Life*²². At that time, it was explained that human life is no longer than the span of a human hand; it takes as much as a travel by boat to the other side and back; it withers like flowers in a vase, as *flos est humanae vita*, just like the urn with the smoke cools down and the sand flows through the hourglass. A common metaphor was a decaying head, still covered with hair or a skull lying on a book (fig. 10), which reminded of the end of life. An especially interesting allegory can be found in Frans Floris's (1519–1670) *Vanitas* dated 1565²³, where a melancholic *putto* sleeps against the backdrop of a tree. Right below, there is a reversed, extinguished torch, which hints at the genius of death, Thanatos. On the right of the composition, in a stone niche, there is a skull and an hourglass. Right below that, in turn, lies another *putto* on a haystack, resting his head on a severed head of an old man with long grey

hrsg. von U. Thieme, F. Becker (37 tomów od 1913–1950), t. 4, s. 165.

23 Dawniej Sammlung Granberg, Stockholm, 1911, olej, deska, 84 × 129 cm, sygnowany; aukcja Christie's London 3.07.1985, nr 212; Horst W. Janson, *The Putto with the death's head*, „The Art Bulletin”, 1937, 19, 3, s. 423–449, s. 445.

22 Adam Bartsch, No. 180 (*Le peintre graveur*), J.G. Sickmüller, Bamberg 1844, reprint Würzburg 1920/1922); *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von U. Thieme, F. Becker (37 volumes from 1913 to 1950), vol. 4, p. 165.

23 Former Sammlung Granberg, Stockholm, 1911, oil, wood, 84 × 129 cm, signed; auction at Christie's London 3.07.1985, No. 212; Horst W. Janson, *The Putto with the death's head*, „The Art Bulletin”, 1937, 19, 3, p. 423–449, pp. 445.

humaniści w xv w. Jednym z bardziej znanych medali z puttem i czaszką na rewersie w towarzystwie rozpaczającego młodzieńca jest medal Giovanniego Boldù z napisem: *IO SON FINE* (British Museum, Londyn), wybity w Wenecji w 1458 r. Zanurzone w melancholijnej zadumie putto z czaszką i zegarem piaskowym wystąpiło też w drzeworycie *L'hora passa* z końca xv w. Czaszkę w roli znaku śmiertelności²⁴ pokazano także na plakiecie dla Conrada Celtisa (1459–1508) z ok. 1500 r. Tak ugruntowany kanon rozwijał w xvi w. między innymi Barthel Beham, autor cyklu rycin ukazujących śpiących chłopców z czaszkami i klepsydrą (Śpiące dziecko z trzema czaszkami, 1529; Muzeum Narodowe w Gdańsku). Małe dziecko w nawiązaniu do sztuki antyku było łączone z Kupidynem i Thanatosem. Stąd sugerowany przez humanistów związek niewinności dziecka, jego naiwności, pośpiechu z niemądrym postępowaniem. Złe konsekwencje pochopnych poczynań w miłości odbierającej rozum porównywano do braku przewidywania małego urwisa. Zderzenie czaszki, symbolu śmierci, z dzieckiem, które nie rozumie, czym ona jest, powoduje absurdalną sytuację. Zabawa dziecka nieznanym mu przedmiotem urasta do rangi uwiedzenia zabawką, oszukania spowodowanego przez ślepotę moralnego mroku dziecięcej igraszki. Malec przytula to, co przeraża i jest bólem istnienia. N. Neusner w *Emblemata*, Francoforti 1581 r. przedstawił putto z czaszką i napisem: *Vive memor lethi*²⁵, sugerując w ten sposób związek Erosa z Thanatosem. Niewinność dziecka zestawiono ze śmiercią, gdyż krocząc do grobu, umieramy wraz z narodzinami. Pesymistyczne przesłanie jest jednak w tych kompozycjach złagodzone przez wyrafinowaną treść sentencji. Przykładem jest *Alegoria vanitas* Bartholomäusa Sprangera *Spranger* (1546–1611) (Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków)²⁶ z napisem: *Hodie mihi, cras tibi*²⁷. Nawiązywała ona także do ryciny Hendricka Goltziusa (1558–1617) z 1594 r. (il. 11) z mottem *Quis evadet?* (Któż umknie?) i napisami: *Vita quasi fumus bollula flosque perit* oraz *Nemo*. Często w tych przedstawieniach zestawiano czaszkę z bańkami wodnymi, porównując krótkotrwałość każdego życia do ich

hair. In the background we can see the resurrected Christ. This ominous image draws our attention to the fact that it is only death that can lead to new birth. The power of faith overcomes death and gives hope of eternal happiness with God. This idea found its realization in the etching of Crispijn de Passe the Elder (1565–1637), which presents death as an opportunity for a new birth to the eternal life. A child is sleeping on ears of grain, resting its head on a stone cube with a skull and an hourglass on it, while the image in the background presents the Resurrection of Christ. The Saviour surrounded by soldiers ascends in glory into heaven. We can also see Jerusalem and the Calvary Hill with three crosses in the far back.

Putto with a skull

What is the origin of the motif of *putto* with a skull in the European early modern art? We have to look for it in the Italian portrait medallions, which were commissioned by humanists in the 15th century. One of the most famous 'putto with a skull' medallions is the Giovanni Boldù's one with the inscription: *IO SON FINE* (British Museum, London), minted in Venice in 1458, which shows the *putto* with a skull next to a despairing youth on the reverse. The melancholic putto with a skull and an hourglass could also be found in a 15th-century woodcut print *L'hora passa*. The skull symbolizing death²⁴ is also present in the plaquette for Conrad Celtes (1459–1508) dated ca. 1500. Such a canon was developed over the 16th century by, among others, Barthel Beham, the author of prints depicting sleeping boys with skulls and hourglasses (*A Sleeping Child with Three Skulls*, 1529; National Museum in Gdańsk). Following the ancient artistic convention, a little child was linked to Cupid and Thanatos. Hence the connection, which was hinted at by humanists, between the innocence, naivety, or hastiness of a child and unwise behaviour. The bad consequences of rash decisions made in the state of blind love were compared to the lack of foresight of a little imp. The juxtaposition of a skull, which is a symbol of death, with a child that does not understand what death is leads to absurd situation. A child's play with an unfamiliar object is elevated to some sort of seduction with a toy or cheating by the moral murk of a children play. The little boy hugs an object of trepidation and existential pain. N. Neusner in *Emblemata* from Francoforti 1581 presented

24 Horst W. Janson, *The Putto*, op. cit., s. 423–449; Frederic Parkes Weber, *Des Todes Bild*, hrsg. von E. Holländer, Berlin 1923.

25 *Ars emblematica, ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w.*, katalog wystawy, Warszawa 1981, red. J. Białostocki, s. 99, il. 18a, 24a, 24; por.

26 Hanna Benez, *Dzieła z kręgu Rudolfa II Habsburga Polsce, [w:] Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.*, katalog wystawy, Wrocław 2005, s. 164.

27 „Dziś mnie, jutro tobie”.

24 Horst W. Janson, *The Putto*, op. cit., pp. 423–449; Frederic Parkes Weber, *Des Todes Bild*, hrsg. von E. Holländer, Berlin 1923.

ulotności²⁸. Tu powoływano się na *Adagia* (wyd. 1508) Erazma z Rotterdamu, w których opisał on starożytną sentencję przekazaną przez Varrona i Lukiana: *Homo bulla* (Człowiek jest bańką).

Czaszka, która początkowo występowała w dyptykach i tryptykach w XV w. na odwrotnej ich stronie, w XVI w. trafiła do obrazów przeznaczonych do dewocji prywatnej, pokazujących Maryję z Dzieciątkiem. Ich schemat opierał się na znanym motywie Madonny karmiącej piersią Dzieciątko Jezus, zwanym *Maria lactans*. Jeden z typów tego obrazowania pokazywał Marię, która unosi lewą rękę ku swej zakrytej lub odkrytej piersi, a Jezus albo już śpi, albo zasypia podczas karmienia, co było aluzją do przyszłej śmierci krzyżowej. W tych obrazach spojrzenie Marii cechuje melancholia, a sposób wizualizacji tematu w XVI w., zwłaszcza pod wpływem nowych protestanckich wyznawców, odwołuje się do literackich inspiracji²⁹. Gest dotykania piersi, tzw. *Flehgestus*, informuje o żalu z powodu świadomości śmierci bliskiej osoby. W tym wypadku świadomości Pasji Chrystusa i jego śmierci. W jaki sposób zatem ukształtował się wizerunek tzw. Madonny Vanitas z Dzieciątkiem, w którym dużą rolę odegrała czaszka?³⁰

Ułożenie śpiącego Dzieciątka Jezus było metaforą jego przyszłej śmierci krzyżowej. Już w XIV w. taki motyw wystąpił w przekształconych wizerunkach typu *pietà*, które nazywano niespornymi (*Versperbild*). Pokazywano na nich Chrystusa pomniejszonego, jakby to było Dzieciątko Jezus złożone na kolanach Marii³¹. Taki obraz niesporny używany był do modlitwy, próśby o zachowanie od zła podczas nocy i przebaczenia grzechów w kontekście apokaliptycznego rozważenia sądu bożego. Myśl tę najlepiej oddaje Psalm (Ps, 141,2), który towarzyszył modlitwom dziękczynnym za życie doczesne z prośbą o życie wieczne i zbawienie. Chryścijanie przekonani są bowiem, że tylko człowiek sprawiedliwy i właściwie ustosunkowany do dóbr materialnych uzyska dzięki modlitwie ratunek i wspomnienie. Około 1400 r. temat snu wystąpił na obrazie weneckim ukazującym Madonnę z Dzieciątkiem. W pierwszej połowie XV w. zagościł on w północnej Italii, a najdobitniej

a *putto* with a skull and an inscription: *Vive memor lethi*²⁵, thus suggesting a connection between Eros and Thanatos. The innocence of a child has been juxtaposed with death, as the day we are born we start our journey to the grave. However, this pessimistic message is softened with the sophisticated meaning of the sentence. This is exemplified by *Alegoria vanitas* by Bartholomäus Spranger (1546–1611) (The Wawel Royal Castle – State Art Collection, Cracow)²⁶ with the inscription: *Hodie mihi, cras tibi*²⁷. It makes a reference to Hendrick Goltzius's (1558–1617) print from 1594 (fig. 11) with the motto *Quis evadet?* (Who will be spared?) and the inscriptions: *Vita quasi fumus bollula flosque perit* and *Nemo*. Another common motif in such representations was the juxtaposition of water bubbles with skulls, creating an analogy between human life and their transience²⁸. Here, a reference to Erasmus's *Adagia* (publ. 1508) was often made, as he described there the ancient sentence from Varro and Lucian: *Homo bulla* (Man is a bubble).

The skull, which initially appeared in 15th-century diptychs and triptychs on the back panels, made its way a century later to paintings designed for private devotion, which presented mainly Mary and baby Jesus. They were based on the popular motif of Madonna breastfeeding baby Jesus, called *Maria lactans*. One type of such paintings presented Mary raising her arm to either the covered or uncovered breast, while baby Jesus is sleeping or falling asleep during feeding. This is an allusion to his future death on the cross. Mary's eyes are characterized here by some melancholy, while the visual convention in the 16th century, especially under the influence of new Protestant believers, refers to some literary inspirations²⁹. The gesture of touching breast, the so-called *Flehgestus*, informs about the grief of losing someone close. In this case this refers to Christ's Passion and his death. How then did the conventional image of

28 W. Stechow, *Homo bulla*, „The Art Bulletin”, 1938, 20, s. 227.

29 Np. *Iliada* Homera, fragment dotyczący Hekuby i Hektora, *Ilias* 22, 79–80; patrz: Leopold Kretzenbacher, *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitter-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben*, München 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Heft 13), s. 59–66.

30 Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, s. 148–158.

31 Hans Körner, *Hans Baldung, Muttergottes mit der Weintraube*, „Pantheon”, 1988, XLVI, s. 50–60, s. 54.

25 *Ars emblematica, ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w.* [Eng. *Ars Emblematica – the Hidden Meaning in Dutch Painting*], exhibition catalogue, Warszawa 1981, ed. J. Biało-stocki, p. 99, il. 18a, 24a, 24c; cf.

26 Hanna Benesz, *Dziela z kregu Rudolfa II Habsburga Polsce* [Eng. *Works from the Circle of Rudolf II, Holy Roman Emperor, [in:] Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kregu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.* [Eng. *Drawings and Prints from the Circle of Imperial Patronage in Prague and Vienna at the Turn of 16th and 17th Century*], exhibition catalogue, Wrocław 2005, p. 164.

27 “Today me, tomorrow you”.

28 W. Stechow, *Homo bulla*, „The Art Bulletin”, 1938, 20, p. 227.

29 E.g. Homer's *Iliad*, the fragment concerning Hecuba and Hector, *Ilias* 22, 79–80; See: Leopold Kretzenbacher, *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitter-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben*, München 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Heft 13), pp. 59–66.



Il. 11 Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, miedzioryt, 1594

Za: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363640>
(dostęp: 10.12.2021)

Fig. 11 Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, copperplate etching, 1594

After: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363640> (accessed: 10.12.2021)



Il. 12 Barthel Beham, *Madonna z Dzieciątkiem i czaszką*, ok. 1534

Za: Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006

Fig. 12 Barthel Beham, *Madonna and Child with a Skull*, ca. 1534

After: Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006

Madonna with Baby Jesus with the prominent role of skull come into being?³⁰

The position of sleeping Baby Jesus was a metaphor of his future death on the cross. The motif appeared already in the 14th century in the transformed representations of *pietà* type, which were often associated with vespers (*Vesperbild*). They depicted a sized-down Christ, as if he was still a baby lying on Mary's lap³¹. Such an image was used for prayers for deliverance from evil during night and forgiveness of sins in the context of apocalyptic considerations of divine judgment. This idea is best conveyed by the Psalm (Ps, 141,2) which accompanied the prayers for gratitude for the earthly life, as well as prayers for eternal life and redemption. Christians are convinced that only a man that is just and indifferent to material goods can obtain salvation and help from God with a prayer. The theme of dream appeared in a Venetian painting depicting Madonna with a Baby Jesus around 1400. It became popular in the first half of 15th century in northern Italy and found its best form in the paintings of Giovanni Bellini (1427/1430–1516), for instance in the following paintings: *Madonna and Child* (1460–1464; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), *Madonna and Child* (1450–1460; Metropolitan Museum of Art, New York). This iconographic type gained wider popularity in 16th-century Germany thanks to the 1496 Albrecht Dürer's altar painting for the castle church in Württemberg (Gemäldegalerie, Dresden). It also appeared in the art of Quentin Massys (ca. 1515–1520, Musée des Beaux-Arts, Tours), Joos van Cleve (1485 – ca. 1540), Lucas Cranach the Elder (ca. 1530–1535, Museum der bildenden Künste, Leipzig). It acquired new senses in the context of Protestant theology in the compositions of Hans Baldung Grien

został przedstawiony w malarstwie Giovanniego Belliniego (1427/1430–1516), na przykład na obrazach: *Madonna z Dzieciątkiem* (1460–1464; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), *Madonna z Dzieciątkiem* (1450–1460; Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork). Ten typ ikonograficzny był szeroko rozpowszechniony w XVI w. w Niemczech dzięki obrazowi ołtarzowemu do wittenberskiego kościoła zamkowego autorstwa Albrechta Dürera z 1496 r. (Gemäldegalerie, Drezno). Wystąpił też w twórczości Quentina Massysa (ok. 1515–1520, Musée des Beaux-Arts, Tours) i Joosa van Cleve (1485 – ok. 1540), Lucasa Cranacha starszego (ok. 1530–1535, Museum der bildenden Künste, Leipzig). Nowe znaczenie w duchu protestanckiej nauki uzyskała w kompozycjach Hansa Baldunga Griena (1484/1485–1545), w których śpiące Dzieciątko trzymało w ręczce kiść winogron. Był to reformacyjny motyw eucharystii, podkreślający cierpienia i ofiarę zbawczą Chrystusa. W dalszym ciągu wszedł do nowego typu już nie obrazów dewocyjnych (*Andachtsbilder*), lecz ołtarzy luterańskich³². Obrazy maryjne napełniono nową treścią, godnością i pięknem Madonny, jej antycznym przebraniem i erotyzmem. Inaczej niż dotychczas tłumaczono *caritas*, cnotę chrześcijańskiej miłości. Kobieta symbolizująca miłość i putto z kiścią winogron stały się eucharystycznymi odnośnikami do Pasji i Męki Chrystusa³³. Maria w luterańskiej mariologii według Lutra powiązana została z pokorą (*humilitas*) i z czystą nagością, która nie ma nic do

42

32 Gert von der Osten, *Hans Baldung*, Berlin 1983, s. 229; idem, *Zur Ikonographie des Hans Baldung*, „Festschrift für Osten”, 1965, s. 184.

33 W. Hugelshofer, *Wiederholungen bei Baldung*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1969, XXXII, s. 29–43.

30 Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, pp. 148–158.

31 Hans Körner, *Hans Baldungs, Muttergottes mit der Weintraube*, „Pantheon”, 1988, XLVI, pp. 50–60, p. 54.

ukrycia w duchu *Venus pudica (pudicitia)*, czyli z bezinteresowną miłością. Tak powstały na nowo sformatowane pouczające obrazy, na przykład *Madonna z Dzieciątkiem* (ok. 1520–1525; Sammlung Ian Woodner) czy *Madonna z Dzieciątkiem w winnicy* (ok. 1541–1543; Musée de l'Œuvre Notre Dame, Strasburg). Chrześcijanin w protestantyzmie, któremu pozostawia się wolną wolę co do wyboru i respektowania cnót i praktykowania dobrych uczynków, ma szanować katalog norm miłości do bliźniego jako ponadkonfesyjny motyw chrześcijańskiej tolerancji religijnej. Zauważmy, że protestanci wycofywali z obiegu obrazy religijne z Maryją. Należało zatem zinterpretować ponownie jej wizerunek. Sposób tradycyjny pokazywania Maryi służył coraz częściej do przedstawiania matki w mieszczańskim wnętrzu. Ten pozytywny charakter reformacji, zwłaszcza w luterzańskim odłamie, wiąże się też z motywem czaszki.

Barthel Beham stworzył ok. 1534 r. *Madonnę z Dzieciątkiem i czaszką* (Museum National Gallery of Art, Washington) (il. 12), która nawiązuje do wyobrażeń dewocyjnych przedstawiających Madonnę karmiącą, ale też do tematu przemijania i nicości. Takie przedstawienie miało widzowi przypomnieć w sposób wymowny o przemijaniu życia i wskazać jego wartość moralną w przeciwieństwie do wartości doczesnych, jak gromadzenie dóbr (bogactwo, piękno, władza). W XVI w. w środowiskach humanistycznych i reformatorskich problematyka ta była lubiana do tego stopnia, że inspirowała pomysły na medale portretowe dla uczonych. Medalier Lorenz Rosenbau (czynny w Schaffenhäusen 1535–1539, w Augsburgu 1539–1546) stworzył w 1542 r. medal z Marią, Dzieciątkiem i czaszką dla Gaspara Hedia (Bibliothèque, Strasburg), a na innym medalu w trzeciej ćwierci XVI w. podobne ujęcie wykorzystał do stworzenia alegorii *Vanitas* (Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum, Gotha) (il. 13)³⁴. W tym ostatnim medalu, którego zleceniodawca pozostaje nieznany, autor wprowadził napis: *HODIE. MICH. CRAS. TIBI* (Dziś mnie, jutro tobie)³⁵. Nad dzieckiem obejmującym czaszkę i leżącym na poduszkach pochyliła się matka, płacząca i ocierająca łzy chustą. Lewą ręką dotyka ręki dziecka. Dziecko na medalu zachowuje tę samą pozę co śpiące Dzieciątko z obrazu Baldunga Griena *Madonna z Dzieciątkiem* (Sammlung Ian

(1484/1485–1545), where the sleeping Baby holds a bunch of grapes in his hand. This was an eucharistic motif that was characteristic of the Reformation, as it emphasized the suffering and sacrifice of Christ. This new type went beyond the devotional paintings (*Andachtsbilder*) into the domain of Lutheran altars³². The Marian paintings were filled with new senses like the dignity and beauty of Madonna, as well as her ancient disguise and eroticism, which was in contrast to the contemporary understanding of *caritas*, the virtue of Christian love. A woman symbolizing love and a putto with a bunch of grapes became eucharistic references to the Passion of Christ³³. In Lutheran Mariology, Mary is associated with humility (*humilitas*) and the pure nudity which does not have anything to hide in the spirit of *Venus pudica (pudicitia)*, i.e. selfless love. That is how the newly-formatted and instructive paintings were created, such as, for example, *Madonna and Child* (ca. 1520–1525; Sammlung Ian Woodner) or *Madonna and Child in the Vineyard* (ca. 1541–1543; Musée de l'Œuvre Notre Dame, Strasburg). A Protestant Christian, who is given free will to respect virtues and practice good deeds, is supposed to respect a catalogue of norms of love towards a neighbour as a cross-denominational motif of Christian religious tolerance. One should note that for Protestants religious paintings with Mary were against their doctrine, which forced them to reinterpret her representations. The conventional manner of depicting Mary was slowly shifting its context into presenting a mother in a townsmen house. This positive character of the Reformation, especially in its Lutheran fraction, relates to the motif of a skull.

Barthel Beham created *The Virgin and Child with the Skull* (Museum National Gallery of Art, Washington) ca. 1534 (fig. 12), which makes a reference to devotional breastfeeding Madonna representations, as well as to the theme of transience and vanitas. Such a representation was meant to remind the viewer of the passing of life, and to indicate the moral value in the opposition to material fascinations with goods like wealth, beauty, or power. The 16th century humanists found such themes so interesting that they inspired ideas for portrait medallions for scholars. A medalist called Lorenz Rosenbau (active in Schaffenhäusen in the years 1535–1539 and in Augsburg in the years

34 Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, s. 153, Abb. 62.

35 Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und französische Renaissance Plaketten 1550–1650*, t. 1–2, München 1975, t. 2, nr 142.

32 Gert von der Osten, *Hans Baldung*, Berlin 1983, p. 229; idem, *Zur Ikonographie des Hans Baldung*, "Festschrift für Osten", 1965, p. 184.

33 W. Hugelshofer, *Wiederholungen bei Baldung*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1969, XXXII, p. 29–43.



Il. 13 Lorenz Rosenbaum, Alegoria *Vanitas*, medal, 4. ćw. XVII w.

Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum; za: Sibylle Weber am Bach, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). *Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, s. 153, Abb. 62

Fig. 13 Lorenz Rosenbaum, the allegory of *Vanitas*, medal, late 17th century

Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum, after: Sibylle Weber am Bach, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). *Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, p. 153, Abb. 62

Woodner). Natomiast drugi medal, dla strasburskiego humanisty, wówczas 48-letniego Hedia, wskazuje na zapożyczenie koncepcji od Baldunga, czyli umieszczenie Madonny z Dzieciątkiem na rewersie i dodatkowo – dodanie nieopodal dziecka czaszki i klepsydry. Baldung był przyjacielem Hedia, a w 1543 r. malował portret humanisty. Medal swoją ikonografię zawdzięcza perspektywie, w której widzieli swoją śmierć humaniści. Sądzieli oni, że o nagrodzie w niebie decyduje całokształt życia, stała czujność, respektowanie właściwej postawy, unikanie wad. Przypominając o tym miały symbole śmiertelności, jak w obrazie *Madonna z Dzieciątkiem i czaszką* Barthele Behama z ok. 1534 r. Zatem dlaczego te dwa zbliżone do siebie ideowo przedstawienia noszą różne nazwy: *Alegoria* i *Madonna z Dzieciątkiem*? W rycinie Behama za Madonną umieszczono okno, przez które widać mauzoleum króla Gotów Teodoryka w Rawennie. Sądzę, że mauzoleum w obrazie odwoływało się do symbolu śmierci. Ponadto, jak wskazał Schuster, Madonna miała być w tym wczesnym okresie utożsamiana przez protestantów z matczyną miłością, troską okazywaną w potrzebie³⁶. Katolicy tego rodzaju grafiki mogli nadal odbierać jako zapowiedź przyszłej Pasji Chrystusa, na którą wskazuje czaszka. Częściowe odrzucenie tego spojrzenia służy adaptacji tematu do wyrażania nie tylko religijnego sensu przedstawienia, ale widzenia go w filozoficznej perspektywie alegorii *vanitas*. Odrodzenie człowieka ma się dokonać przez krzyż. Wówczas władza śmierci utraci swą moc,

1539–1546) created a medallion with Mary, the Child, and a skull for Caspar Hedio in 1542 (Bibliothèque, Strasbourg), while another medallion from the third quarter of the 16th century makes use of a similar representation to create the allegory of *Vanitas* (Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum, Gotha) (fig. 13)³⁴. The latter, whose commissioner remains unknown, sports the following inscription: *HODIE. MICHI. CRAS. TIBI* (Today me, tomorrow you)³⁵. Above the child, who is lying on pillows and embracing the skull, there is a mother that is leaning towards the baby, crying and wiping away her tears with a cloth. She touches the child's hand with her left hand. The baby from the medallion has the same pose as the sleeping one from Baldung Grien's painting *Madonna and Child* (Sammlung Ian Woodner). The second medallion, which was created for the 48-year-old Strasbourg humanist Hedio, displays some similarities with Baldung's design, i.e. placing Madonna and the Child on the reverse and, additionally, putting a skull and an hourglass next to the child. Baldung was Hedio's friend, and he painted the humanist's portrait in 1543. The medallion owes its iconography to the perspective that humanists adopted when they considered their own death. They thought that the reward in heaven depends on their entire lives, how attentive they were throughout them, whether they respected the right attitude and avoided vices. They were constantly reminded about that by the symbols

36 Np. Erhard Schwetzer, *Portret rodziny*, 1541, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, Klaus Peter Schuster, *Protestantische Themen. Christliche Familie*, Hamburg 1983, s. 245.

34 Sibylle Weber am Bach, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). *Marienbilder in der Reformation*, Regensburg 2006, p. 153, Abb. 62.

35 Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und französische Renaissance Plaketten 1550–1650*, vol. 1–2, München 1975, vol. 2, No. 142.

a człowiek przez codzienny wybór i walkę z grzechem osiągnąć może szczęście wieczne (J Kor 15,22)³⁷.

Dalsza przemiana tej problematyki dokonała się w XV i XVII w. w nowym alegorycznym temacie rozpowszechnionym w malarstwie i grafice niderlandzkiej XVI i XVII w., tzw. motywie putta z czaszką³⁸ oraz Dzieciątko Jezus z czaszką.

Alegorie znikomości

Nurtem, w którym czaszka zajmowała równie ważne miejsce, były alegorie znikomości i marności. Czaszka odgrywała w nich rolę atrybutu świata doczesnego i wszystkich dóbr ziemskich. Zło i nietrwałości personifikowane były najczęściej przez kobiece piękności, które wyobrażały władzę³⁹, ambicje, ziemskie dobra, wszelkiego rodzaju ułudy i błędne nadzieje, ludzkie namiętności, świat czarownic i piekła, Panią Świat, fortunę, *tempus*, *vanitas*, na przykład w miedziorycie Mistrza MZ *Memento mori*, datowanym na lata 1500–1502⁴⁰, w którym na czaszce stoi naga kobieta. Niklas Manuel Deutsch (1484–1530) w 1519 r.⁴¹ przedstawił młodą kobietę balansującą na unoszącej się ponad krajobrazem poniżej kuli z czaszką i zegarem piaskowym w jej rękach. Ta zbieżność temporalnych atrybutów o dydaktycznym charakterze ostrzegała nie tylko przed krótkotrwałością życia, ale także przed pokusami grzechu. Najpełniej idee ulotności ludzkich marzeń i miraży wyrażały kunsztowne koncepty XVII-wiecznego malarstwa, w których ukryte znaczenie jest dla dzisiejszego widza trudno rozpoznawalne. W obrazie Jana Miense Molenaera (1610–1668) *Toaletta (Alegoria Vanitas)* z 1646 r. (il. 14)⁴² służąca czesze panią spoglądającą w lustro. Nie byłoby w tym nic ponad atmosferę zwykłego mieszczańskiego wnętrza, gdyby nie to, że kobieta siedząca na krześle ma pod stopami czaszkę, a tuż obok niej stoi chłopiec puszczający bańki. Na ścianie wisi mapa świata, która, wraz z innymi dobrami znajdującymi się w pomieszczeniu, oznacza uwikłanie człowieka w grzechy wypływający z pozoru świata. A kobieta jest personifikacją Pani

of mortality like *The Virgin and Child with the Skull* by Barthel Beham from 1534. Why then do these two representations in terms of their meaning bear different names: *Allegory* and *Madonna and the Child*? In Beham's etching, behind Madonna, there can be seen a window which opens onto the mausoleum of the King of Goths Theodoric in Ravenna. I believe that the mausoleum is a reference to the symbol of death. Moreover, as Schuster noted, Madonna was identified by Protestants in this early period with motherly love and care³⁶. Catholics could read such prints as a foreshadowing of Christ's Passion, which the skull is an explicit symbol of. A partial rejection of such perspective serves the adaptation of the theme for expressing not just the religious sense of the representation, but also for seeing it in the philosophical perspective of *vanitas* allegory. The rebirth of man is supposed to take place through the cross. Then the power of death will wane, and the man will obtain the eternal happiness through everyday choices and fight against sin (1 Cor 15:22)³⁷.

The further transformation of this theme took place in the 15th and 17th centuries in a new allegorical motif of *putto* with a skull³⁸ and Baby Jesus with a skull, which were taken up by the 16th- and 17th-century Dutch painting and printmaking.

The allegories of transitoriness

The trend where the skull took equally central place was formed by the allegories of transitoriness and *vanitas*. The skull played the role of an attribute of the earthly world and all material goods. Evil and flimsiness were most often personified by feminine charms, which stood for power³⁹, ambitions, earthly goods, all types of illusion and false hopes, human desires, the world of witches and hell, Lady World, fortune, *tempus*, *vanitas*, as exemplified in the copperplate of Master MZ *Memento mori*, dated 1500–1502⁴⁰, featuring a naked woman standing on a skull. In 1519, Niklas Manuel Deutsch (1484–1530)⁴¹ presented

37 Erwin Panofsky, *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzenmannes“ und der „Maria mediatrix“*, [w:] *Festschrift für Max Friedländer zur 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261–308, s. 302.

38 H. W. Janson, *The putto*, op. cit., s. 423–249; Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de xevintiende eeuw*, Amsterdam 1967, s. 81.

39 Franz Bächtiger, *Vanitas – Schicksaldehyutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Zürich 1970, op. cit., s. 78.

40 (Matthäusa Zasingena): Bächtiger 1970, op. cit., s. 73.

41 *Swiss Drawings*, katalog wystawy, Washington 1967, il. 16, za Bächtiger 1970, s. 63.

42 Eddy de Jongh, *Vermommungen van Vrouw Wereld in de 17 de eeuw*, [w:] *Album Amicorum J. G. van Gelder*, wyd. przez J. Bruyn, Den Haag 1973, s. 198–207, s. 202.

36 E.g. Erhard Schwetzer, *Family Portrait*, 1541, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Klaus Peter Schuster, *Protestantische Themen. Christliche Familie*, Hamburg 1983, p. 245.

37 Erwin Panofsky, *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzenmannes“ und der „Maria mediatrix“*, [in:] *Festschrift für Max Friedländer zur 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261–308, p. 302.

38 H. W. Janson, op. cit., s. 423–249; Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de xevintiende eeuw*, Amsterdam 1967, p. 81.

39 Franz Bächtiger, *Vanitas – Schicksaldehyutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Zürich 1970, p. 78.

40 Matthäus Zasingen, Bächtiger, op. cit., p. 73.

41 *Swiss Drawings*, exhibition catalogue, Washington 1967, fig. 16, as in Bächtiger 1970, p. 63.



Il. 14 Jan Miense Molenaer, *Toaleta*, 1646

Toledo Museum of Art; za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Miense_Molenaer_-_Allegory_of_Vanity_-_Google_Art_Project.jpg (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 14 Jan Miense Molenaer, *Toilet*, 1646

Toledo Museum of Art, after: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Miense_Molenaer_-_Allegory_of_Vanity_-_Google_Art_Project.jpg (accessed: 10.12.2021)

Świat. W grafice okazjonalnej wizerunek Pani Świat był wyrazem doprowadzonego do przesady, hałaśliwego, światowego życia, którego niefrasobliwość porównywano do igraszek błaznów, pochlebców, niepotrzebnie trwoniących energię i czas. Tym samym chciano zwrócić uwagę, że życie należy dobrze spożytkować. Pozory stałości i oszustwa świata odgrywały zwykle w tych wizerunkach: czaszka, piszczele, kosztowności i świecidełka, zwracające uwagę na zachowanie dystansu wobec światowych uciesh⁴³. W konceptach wykorzystywano zderzenie bezmyślności zachowań ludzkich z niespodziewaną śmiercią, wyobrażaną w momencie, kiedy dosięga człowieka, albo jako

a young woman holding a skull and an hourglass in her hands, balancing on a sphere, which, in turn, is hovering above the landscape below. Such a coincidence of temporal attributes of didactic nature waned not only about the brevity of life, but also about the temptation to sin. The ideas of transience of human dreams and mirages were best expressed by the sophisticated concepts of 17th-century painting, where the hidden meaning is often very difficult to decipher to a modern viewer. Jan Miense Molenaer's painting (1610–1668) *Toilet* (*Alegoria Vanitas*) from 1646 (fig. 14)⁴² shows a scene, where a female servant combs the hair of her lady, who is looking in the mirror. There would not be anything different from a typical

43 Duszpasterstwo potępiało tańce, teatr, świeckie piosenki, gry hazardowe, przebywanie w szynkach i gospodach, pijaństwo, a nawet śmiech bez umiaru: Jean Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 647–668.

42 Eddy de Jongh, *Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17 de eeuw*, [in:] *Album Amicorum J. G. van Gelder*, published by J. Bruy, Den Haag 1973, pp. 198–207, p. 202.

kościotrup wymierzający strzałę w kierunku człowieka lub pochód śmierci. Jednym z wariantów tego przedstawienia jest grafika Hansa Bocka starszego (1550–1624) *Tryumf śmierci* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Czaszka w alegoriach Pani Świat, fortuny, bogactwa, złości, przemijania, *fatum*, *vanitas*, a także czasu – jako Chronos, Saturn i śmierć, pieczętuje proces starzenia, utraty sił witalnych, młodości i piękności. Czaszka definiowała starość i wagę rozpoznania, wskazującego na roztropność z hasłem: Rozpoznaj sam siebie w tej intelektualnej grze. W rycinie *Nosce Te Ipsum* Jacoba Neefsa (1610 – po 1660) według Jacoba Jordaensa (Biblioteka Naukowa PAU, Kraków) bogata niewiasta siedzi naprzeciw błazna pokazującego jej zwierciadło. Stojący *vis-à-vis* dostojny starzec pragnie zwrócić jej uwagę na czaszkę. Przewrotność konceptu skrywa się w ambiwalencji obu znaków, których znaczenie może być odczytane mądrościowo. Dostrzec je są zdolne osoby o bogatym doświadczeniu. Nic dziwnego, że czaszki była w XVI w. ogólnie przyjętym symbolem ludzkiej śmiertelności, a w XV i XVI ulubionym motywem humanistów, pomyślanym tak, by obejmować trzy pola ludzkich wysiłków: *vita voluntaria*, *contemplativa* i *practica*. W 1494 r. *Das Narrenschiff* Sebastian Brant (1457–1521), opisał w satyrycznej formie ludzką znikomość, wskazując, że celem każdego człowieka jest samodzielne rozpoznanie siebie i uwolnienie od głupoty i przywar. Owa przysłowiowa głupota to *vanitas*. Przestrzenie ludzkich niedoskonałości i paradoksy ziemskiej aktywności⁴⁴ były często ukazywane jako piękne, młode dziewczęta, pozornie bez wad. Tak ukazywano rozpustę (*luxuria*) i pożądlivość (*voluptas*), podkładając pod ten obraz każde zamierzenie nieprzysparzające dobra duchowego, lecz prowadzące do śmierci. Każda tak wyobrażona naga piękność pozornie przypominała rajska Ewę, ale jej atrybutem były czaszka, uroda, czasem biżuteria i cienki, przezroczysty szal. W tym koncepcie istotna jest nagość – *nuditas veritas* – symbol widzenia i postrzegania jasno sensu istnienia. Pozorne bogactwa i dary, którymi karmi się zmysły, są bez znaczenia. Czas zabierze i piękność, i bogactwo. Celem życia jest w miarę szybko rozpoznanie swej śmiertelności i znikomości dóbr, by zawczasu przygotować się do zachowania równowagi i mądrości w życiu. Tobiasz Stimmer w pierwszych protestanckich emblematkach: Mathiasa Holtzwartha, *Emblematum trykocina* z 1581 r. pod mottem: *Mitt weinen werden wir geboren, mitt wienen fahren wir wider darvon* ukazał piękną kobietę ze śmiercią i zegarem piaskowym, zgaszoną świecą

patrician interior, if the woman sitting on the chair did not have a skull underneath her feet, and the boy next to her were not blowing bubbles. There is a world map on the wall, which, together with other goods in the room, suggest the entanglement of man in the sin resulting from the illusory nature of the world. The women, in turn, personifies Lady World. Commemorative art depicted Lady World in an almost exaggerated way, within the context of noisy, worldly life, whose carelessness was tantamount to some pranks of a buffoons and flatterers, unnecessarily squandering their time and energy. It was meant to draw attention to the fact that we should make good use of our life. The illusions of stability and the deceptions of the world were usually symbolized by skulls, bones, valuables, and trinkets, which admonish us to stay away from the worldly pleasures⁴³. Such concepts were based on the juxtaposition of human mindlessness with unexpected death, often presented when it reaches a man, as a skeleton releasing an arrow at a man, or as a march of death. A variant of such representations can be found in Hans Bock the Elder's (1550–1624) print titled *The Triumph of Death* (National Museum in Warsaw). The skull in the allegories of Lady World, fortune, wealth, anger, transience, *fatum*, *vanitas*, as well as time – like Chronos, Saturn and death – put a seal on the aging process, the loss of vitality, youth and beauty. The skull defined old age and the importance of knowledge, as a basis for prudence, in the following motto: know yourself in the intellectual game. Jacob Neefs's (1610 – after 1660) print titled *Nosce Te Ipsum* (The Scientific Library of the PAAS and the PAS in Cracow), which was based on Jacob Jordaens works, presents a rich woman facing a jester with a mirror. The dignified old man standing *vis-à-vis* is trying to draw her attention to the skull. The concept hinges on the ambivalence of both signs, which can be interpreted within the domain of wisdom. It can be identified only by people with a rich inner life. It is no Wonder that skulls were a universal symbol of human mortality in the 16th century and a favourite motif of humanists in the 15th and 16th century, as they were designed to encompass three fields of human efforts: *vita voluntaria*, *contemplativa* and *practica*. In 1494, Sebastian Brant's (1457–1521) *Das Narrenschiff* described human insignificance in a satirical form, indicating that every

43 The clergy condemned dances, theatre, lay songs, gambling, spending time in taverns and inns, inebriety, and even excessive laugh: Jean Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.* [Eng. Sin and Fear. The Emergence of a Western Guilt Culture, 13th–18th Centuries], transl. A. Szymanowski, Warszawa 1994, pp. 647–668.

44 Danuta Kunstler-Langner, *Idea Vanitas jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 10–13.



Il. 15 Jacques de Gheyn II, *Vanitas*, 1603

Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork; za: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485> (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 15 Jacques de Gheyn II, *Vanitas*, 1603

Metropolitan Museum of Art, New York, after: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485> (accessed: 10.12.2021)

i czaszką. Wyobrażenia owe należały też do repertuaru martwych natur północnoeuropejskich typu *vanitas*.

Nieuchronność śmierci była ukryta w nich często jako czaszka wśród pięknych i niejednokrotnie wartościowych rzeczy, skomponowanych w celu podziwiania. Zgrzyt wywoływało skojarzenie czaszki z bogactwem i dobrobytem w sferze posiadania i jedzenia, zestawione dodatkowo z przyjemnościami i doczesnymi zaszczytami, bogactwem, władzą, ambicjami i uczonością⁴⁵. Wszystkim tym, co wzbudza pychę. Czaszka jako wyobrażenie przemijania i jednocześnie miejsce, w którym znajduje się rozum człowieka, wskazywała na wielkość i marność ludzkich dokonań. Unaoczniała, że tylko te z nich się liczą, które obejmują sferę duchowo-intelektualną w równowadze. Często towarzyszyła jej stoicka dewiza Lukiana: *Servare modum, finemque tueri, naturamsequi*⁴⁶. Jednym z ciekawszych przedstawień jest *Vanitas* Jacques'a de Gheyna II (1565–1629) z 1603 r., przedstawiająca dużych rozmiarów bańkę unoszącą się nad ogromną czaszką (il. 15). Po obu stronach bańki, ukazanej tak, jakby było to wyobrażenie globusa, zasiadają Demokryt i Heraklit – reprezentanci dwóch sposobów podchodzenia do życia, z refleksją i ze śmiechem. Umiejętność zachowania właściwej miary skutkuje bowiem męstwem i mądrością. Liczne przedmioty przywoływane w martwych naturach, od tych codziennego użytku, po posiadające metaforyczne znaczenie nadawane przedmiotom specjalnie odwołującym się do władzy, bogactwa i wiedzy, z czasem wyodrębniły, zwłaszcza w malarstwie holenderskim, nurt martwych natur wyobrażających uczoność. Przedstawiano na nich: stoły z przyborami do pisania, świecami, zegarami, rulonami zgiętych, zapisanych kart i z nadszarpniętymi czasem księgami. Niekiedy wśród nich znajdowały się: lutnia lub skrzypce, nuty, lampy oliwne, mapy, sakiewki, karty do gry, biżuteria, przewrócone szkło, dokumenty z pieczęciami,

man aims at achieving self-awareness and liberating from foolishness and flaws. The proverbial foolishness is *vanitas*. The fields of human imperfections and paradoxes of earthly activities⁴⁴ were often portrayed as beautiful, young, seemingly flawless, women. That is how excess (*luxuria*) and lechery (*voluptas*) were presented, as they stood for any intention that did not lead to spiritual good but to death. All the naked beauties of this type seemingly resembled the biblical Eve, but they were accompanied by the attributes of a skull, pulchritude, often jewelry and a thin, transparent scarf. The concept is centred around nudity – *nuditatis veritas* – a symbol of seeing and perceiving the meaning of existence clearly. The apparent riches and gifts that tease our senses are meaningless. Time will take the beauty and wealth away. The aim of life is to recognize one's mortality so as to prepare to retain balance and wisdom in life. Tobias Stimmer's first Protestant emblems of Mathias Holtzwarts, *Emblematum Tyrocinia* from 1581 included the following motto: *Mitt weinen werden wir geboren, mitt wienen fahren wir wider darvon*, under which one can find a beautiful woman accompanied by death, an hourglass, a blown out candle, and a skull. Such representations should be included in the extensive body of Northern European still life paintings of the *vanitas* type.

The inevitability of death was often hinted by the motif of a skull placed among beautiful and often valuable items, which, in turn, were put together to inspire awe and admiration. The jarring contrast between the skull and wealth associated with the well-being, possessions, ample food, pleasures, honours, power, ambition and donnishness⁴⁵. They all inspire pride. The skull, as both the symbol of transience and location of human reason, hints at the ambivalent senses of both the greatness and futility of human achievements. It distinguished only the objects that allow to keep the spiritual and intellectual spheres in balance and was often accompanied by the stoical motto from Lucian: *Servare modum, finemque tueri, naturamsequi*⁴⁶. One of the most interesting representations in this field is *Vanitas* by Jacques de Gheyn II (1565–1629) dated 1603. It shows a sizable bubble hovering above a huge skull (fig. 15).

45 Jacques de Gheyn, II, *Alegoria vanitas*, 1621, New Haven, Claus Grimm, *Stilleben. Die niederlandischen und deutschen Meister*, Stuttgart 2010, s. 84–86.

46 „Trzymaj umiar, myśl o śmierci i postępuj za naturą”.

44 Danuta Kunster-Langner, *Idea Vanitas jej tradycje i topoty w poezji polskiego baroku* [Eng. The Idea of Vanitas. Its Traditions and Topoi in the Poetry of Polish Baroque], Toruń 1996, pp. 10–13.

45 Jacques de Gheyn, II, *Alegoria vanitas*, 1621, New Haven, Claus Grimm, *Stilleben. Die niederlandischen und deutschen Meister*, Stuttgart 2010, pp. 84–86.

46 “Observe moderation, keep the death in view, follow the law of nature”.

a nawet rzeczywiste obrazy i grafiki. Popularność tego typu obrazów przypadała na lata 1620–1650, głównie w Lejdzie, dużym ośrodku uniwersyteckim. Pośród szpargałów i otwartych ksiąg dawał się czasem odczytać apel do widza na temat przemijania i marności. Takie martwe natury malowali między innymi Nicolaus Rudolph Alexander Vroom, Jan Dawidsz. de Heem, Pieter Claesz. Starzenie się przedmiotów jest wyrazem przemijania i słabości człowieka, ale też wiedzy zawartej w księgach wobec nowych dokonań w nauce.

Czaszka towarzysząca wyborowi

Albrecht Dürer w 1503 r. wymyślił dekoracyjny graficzny herb śmierci. Stojący przy nim satyr reprezentuje złowieszcze siły zła, dziki mąż przymila się do kobiety pokazanej w tanecznej sukni. Wątek ten odpowiadał tematowi tańca śmierci⁴⁷. Do niego również nawiązywała rycina Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* (Muzeum Narodowe w Gdańsku) z 1513 r. Artysta wyeksponował tu czaszkę na pierwszym planie, a kartę nazwał w swoim dzienniku *Dürer der Reuter*. Tak oto być może mistrz niemieckiego renesansu wyobrażał sobie intelektualny wysiłek, teologiczny i moralny, w drodze do cnoty. Wizerunek chrześcijańskiego rycerza – *miles Christi*, jak według ewangelii św. Piotra (Efez 6,10–18) wyobrażamy go sobie. Rycerz jest pokazany jako pielgrzym zmierzający ku Bogu. Zbrojny mąż pragnie zwyciężyć śmierć, obżarstwo, choroby i biedę. Rycina wyjaśnia przemianę chrześcijańskiego wojownika (*miles*) w rycerza (*eques*). Genezy należy szukać w średnio-wiecznych wizerunkach św. Jerzego i św. Michała walczących ze złem. Ogniwem wskazującym na takie odczytanie grafiki Dürera jest jego rycina *Święty Jerzy* (Metropolitan Museum of Art) z 1509 r.⁴⁸ Ujeżdżany koń ma najtrudniejsze zadanie, musi unieść jeźdźca do celu. Ten zaś zainteresował się czaszką. Symbolizuje ona fizyczną siłę rycerza obdarzonego wrzecionem – oznacza duchowość męża, który patrzy przed siebie. Takiego rycerza opisał Erazm z Rotterdamu w 1503 r. jako *enchirydion militis Christiani*. W grafice podróżującemu rycerzowi towarzyszą trzy wrogowie ludzkości: diabeł, śmierć i świat. To właśnie przeciw nim rycerz musi kierować swoją odwagą, mając na uwadze bojowe siły duszy⁴⁹, symbolizowane przez zbroję i moc fizyczną – konia

On either side of the bubble, which resembles the globe, there sit Democritus and Heraclitus, who represent a different attitude to life: the reflective and the relaxed one. The ability to retain an appropriate balance leads to fortitude and wisdom. Numerous objects from still lifes – both the everyday and those that convey some metaphorical senses and make some references to power, wealth, and knowledge – gradually evolved, especially in the Dutch painting, into a separate style of still lifes depicting scholarliness. They presented tables with writing paraphernalia, candles, clocks, rolls of paper covered in writing and time-worn volumes. Sometimes, there were also objects like: a lute or a violin, note sheets, olive lamps, maps, purses, playing cards, jewelry, toppled glasses, documents with seals, or even real prints and paintings. The popularity of such representations had its peak in the period from 1620 to 1650, and it grew mainly in the academic centre of Leiden. Amid the knick-knacks and open books, one could sometimes identify a message that is aimed at the viewer and focuses on the themes of transience and *vanitas*. Such still lifes were painted by Nicolaus Rudolph Alexander Vroom, Jan Davidsz. de Heem, Pieter Claesz, among others. The aging of objects is an expression of the human transience and weakness, but it also hints at the new scientific knowledge contained in the books.

Skull accompanying choice

In 1503, Albrecht Dürer designed a decorative graphical coat of arms for death. The satyr standing next to it represents the ominous forces of evil, as he is courting the lady depicted in a dance dress. This motif is a reference to the Dance of Death⁴⁷ and is also present in Dürer's engraving titled *Knight, Death and the Devil* (National Museum in Gdańsk) from 1513. The artist exposed the skull in the foreground and called the card *Dürer der Reuter* in his diary. That is what the master of German Renaissance considered to be the intellectual, theological, and moral effort on the path to virtue. It is the image of a soldier of Christ – *miles Christi*, as depicted in the New Testament (Eph 6:10–18). The knight is presented as a pilgrim on his path to God. The armed man wants to conquer death, gluttony, diseases, and poverty. The engraving shows the transformation of a Christian soldier (*miles*) into a knight (*eques*). We could trace the genesis of this in the medieval images of St. George and St. Michael fighting

47 *Albrecht Dürer 1471–1971*, katalog wystawy, München 1971, kat. nr 467, s. 236–237.

48 W rycinie z 1509 r. ukazał obok jeźdźca smoka, a w wersji z 1513 r. go już brak, tym samym jest ona już renesansowa.

49 Geneza tkwi w dialogu Platona *Fedon*, opisującym dwa konie duszy.

47 *Albrecht Dürer 1471–1971*, exhibition catalogue, München 1971, cat. No. 467, pp. 236–237.

widzącego śmierć. Towarzyszący jeźdźcom pies uzmysławia zapał i ciekawość oraz zrozumienie cnót wierzącego chrześcijanina. Wizja Dürera jest osadzona w realiach rozumienia ówczesnej spuścizny rycerskiej, a symbole apelują do *eques christianus*. Wyobrażony wysoko na górze zamek cnoty, obrazujący zdobycie szczęścia, jest antytezą czaszki umieszczonej dokładnie w najniższym punkcie kompozycji, obok sygnatury artysty. Tylko praca nad sobą wyzwala od śmierci, czego dowodem jest owinięta wrzecionem lanca rycerza. Wrzecionem zajmowała się prządka Atropos, tkającą nić ludzkiego żywota. Podobny zabieg umieszczenia swoich inicjałów Dürer zastosował nieopodal czaszki leżącej przy nodze środkowej kobiety w grafice *Cztery czarownice* (Muzeum Narodowe w Gdańsku) z 1497 r. (il. 16). Przedstawia ona trzy Gracje w pomieszczeniu, z którego są dwa wyjścia: do piekła i do raju. Kompozycja nawiązuje do trzech antycznych Wenus. Jednak tu jest także czwarta, której widać tylko głowę. Pomocą w odczytaniu ryciny okazała się miedziorytnicza wersja ryciny Dürera wykonana przez Nicoletta da Modenę (czynny ok. 1500–1520), gdzie autor dodał jednej z Wenus lustro, symbol roztropności. Wszystkie kobiety noszą węzłową fryzurę, oznaczającą, podobnie jak sploty w zdobnictwie i w malarstwie, tzw. węzły miłości, zwane heraklejskimi, stosowane w ceremonii zawierania małżeństwa. Oznaczały połączenie przeciwieństw i równowagę w życiu, osiąganą przez odpowiednio dokonany wybór⁵⁰, czyli właściwe wybory wiodące do szczęścia i odczytywane jako *concordia – discordia* w życiu chrześcijanina. Czaszkę uczyniono znakiem pomocnym w wyborze między cnotą a występkiem. Piszący komentarze do Księgi Koheleta (Koh 1,2) traktowali ją jako rodzaj moralitetu. Sądzono, że dzięki modlitwie, zachowaniu postu, oddaleniu pokus i nocnemu czuwaniu można przeciwstawić się lenistwu (*acedia*). Ciekawe rozwiązane w przedstawieniu tego tematu zastosował Lucas van Leyden (1494–1533) w obrazie Święty *Hieronimus* ok. 1521 r. (Asmolean Museum, Oxford), zestawiając dwie głowy: świętego i czaszkę. Czaszka mogła wystąpić także w przedstawieniu kuszenia św. Antoniego i rozmyślnościach nawróconych niewiast oraz mężczyzn. Malarze podkreślali godziny nocnego czuwania, uważając je za najlepszy czas do przemyślenia swej ułomnej natury. Tak wyrażano troskę o byt duchowy, by nie wpaść w szpony obojętności wobec śmierci. Ten wpływ melancholii jako inspirujący działalność naukową

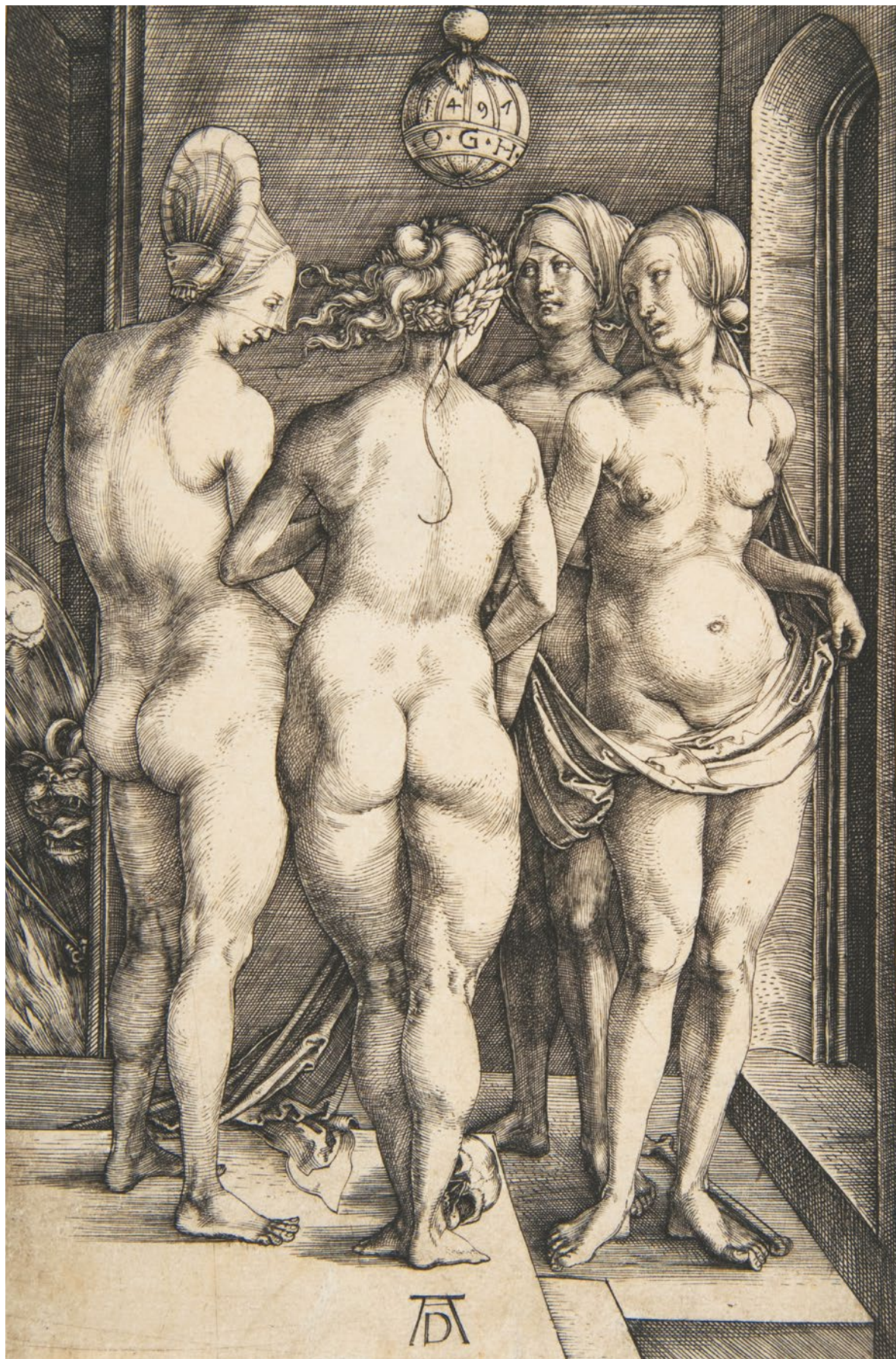
evil. If we were to find a link hinting at such an interpretation of Dürer's print, it would be his *Saint George* (Metropolitan Museum of Art) from 1509⁴⁸. The broken horse has the most difficult task, as it has to carry the rider to his destination. The rider, in turn, is interested in the skull. It symbolizes the physical strength of the knight, who is equipped with a spindle – it stands for the spirituality of the man looking ahead. That is the knight described by Erasmus in 1503 as *enchirydion militis Christiani*. The knight is accompanied by three enemies of humanity: the devil, death, and the world. The knight has focus on them and demonstrate his courage⁴⁹, his spiritual power symbolized by his armor, and his physical strength of the horse seeing death. The accompanying dog implies zeal and curiosity, as well as the understanding of virtues of a faithful Christian. Dürer's vision is embedded in the context of contemporary chivalrous culture, while the symbols appeal to *eques christianus*. The castle of virtue above, as an epitome of happiness is the antithesis of the skull placed exactly in the lowest point of the composition, right next to the artist's signature. It is only our work on ourselves that liberates us from death, as evidenced by the yarn wrapped around the knight's lance. It was Atropos, who spun the thread of human life. Dürer adopted a similar technique of putting his own initials next to a skull lying by the leg of the woman in the centre of the print titled *Four Witches* (National Museum in Gdańsk) from 1497 (fig. 16). It presents three Graces in a room with two exits: one to hell and the other one to heaven. The composition makes a reference to three ancient Venuses. However, the fourth one is also visible, but we can see only her head here. The copperplate version of the print executed by Nicoletto da Modena (active ca. 1500–1520) came in handy here, as the author gave one of the Venuses a mirror, the symbol of prudence. All the women have knotted hairstyles, signifying, just like knots in adornments or painting, the so-called knots of love also called Herculean marriage knots, as they were tied during that ceremony. They signified the combination of the opposites and balance in life, which were achieved by the right choice⁵⁰, leading to happiness, as delineated by *concordia – discordia* in

50 Stanisław Kobieliński, *Węzły w sztuce średniowiecza i ich znaczenie*, [w:] *Fidex ex Visus. U drzwi twoich*. red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, s. 219–236.

48 He depicted a dragon next to the rider in his 1509 print, but the 1513 version does not show it anymore. This makes it a Renaissance piece of art.

49 Its genesis lies in Plato's dialogue *Phaedo*, describing two horses of the soul.

50 Stanisław Kobieliński, *Węzły w sztuce średniowiecza i ich znaczenie* [Knots in Mediaeval Art and Their Meaning], [in:] *Fidex ex Visus. U drzwi twoich* [Eng. At Your Door]. eds. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2013, pp. 219–236.



II. 16 Albrecht Dürer, *Cztery czarownice*, 1497, miedzioryt

Za: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391046> (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 16 Albrecht Dürer, *Four Witches*, 1497, copperplate etching

After: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391046> (accessed: 10.12.2021)

i artystyczną opisał po raz pierwszy w nowym duchu Marsilio Ficino (1433–1499)⁵¹. Albrecht Dürer pokazał ten problem w miedziorycie *Melancholia I* w 1514 r. Stworzył też wizerunek teologa i filozofa wycofanego ze świata, kwintesencję wiary i życia wewnętrznego, w miedziorycie *Święty Hieronim w pracowni* z 1514 r., w którym studiującemu w domowym zaciszu uczonemu towarzyszy czaszka. W miedziorycie *Hieronim* z 1521 r. (Museo de Arte Antigua, Lizbona) odgrywa ona kluczową rolę⁵². Oto kontemplatywna koncentracja siły ludzkiego ducha, uwolniona od intelektualnego pesymizmu, inspiruje człowieka w walce o zbawienie duszy. Ten pomysł powielili Lucas van Leyden oraz Joos van Cleve po 1521 r. Święty Hieronim występuje w tych kompozycjach jako eremita studiujący księgi wśród szpargałów świadczących o intelektualnej działalności, przy zgaszonej świecy, otwartej księdze ze sceną Sądu Ostatecznego, napisie: *Homo bulla*, wśród nożyc, piór, kałamarzy, listów, okularów, symboli wyostrenia wzroku⁵³. Po lewej stronie nad świętym umieszczono półkę, a przy niej różaniec i symbole chrystologiczne. Nocne czuwanie eremitów stało się przykładem uczonej pobożności. Święty zanurzony jest w lekturze Biblii i w rozmyślaniu jak w obrazach Jana Massysa, Lucasa Cranacha starszego, a potem znanych mistrzów baroku, między innymi Rembrandta Harmensz van Rijn (1606–1669) i malarzy jego kręgu (il. 17a i 17b). Nośność tego malarstwa podkreśla tryumf intelektualnej skali melancholijnej zadumy nad kruchością życia. W obrazach dominują przybory do pisania, czaszki, książki jako inscenizacja wiedzy chrześcijańskich uczonych. Dusza, odpowiadająca ciszy nocy, wydaje się nasłuchiwać boskiej inspiracji⁵⁴.

51 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. C. Buschendorf, Frankfurt am Main 1990, s. 93.

52 Albrecht Dürer, op. cit., kat. nr 208, s. 118.

53 Joos van Cleve – *Leonardo des Nordens*, hrsg. von P. van den Brink i in., katalog wystawy, Stuttgart 2011, s. 168.

54 Gustav Friedrich Hartlaub, Norbert Miller, *Kunst und Magie*, hrsg. von N. Miller, Hamburg 1991, s. 164–165.

a Christian's life. A skull was an auxiliary sign when choosing between virtue and vice. The commentators of the Ecclesiastes (Eccles. 1:2) treated the text as some sort of morality play. It was believed that thanks to prayers, fasting, avoiding temptation, and night vigil, one can fight sloth (*acedia*). Lucas van Leyden (1494–1533) presented this subject in an interesting way in his painting *St. Jerome* dated 1521 (Asmolean Museum, Oxford), where he juxtaposes two heads: that of a saint and a skull. The skull could also be used in the scenes of the temptation of Saint Anthony or the considerations of converted women and men. Painters emphasized the hours of night vigils, as they considered this time to be the best for reflecting on one's flawed nature. That is how the concern for spiritual existence was expressed, so as not to fall into the clutches of indifference to death. This influence of melancholy, which was inspiring for science and art, was first described in this new spirit by Marsilio Ficino (1433–1499)⁵¹. Albrecht Dürer showed this problem in his copperplate *Melancholia I* in 1514. He also created the image of a theologian and philosopher detached from the world as a quintessence of faith and inner life in his copperplate titled *Saint Jerome in His Study* from 1514, where the scholar is accompanied by a skull. It also plays a key role in the copperplate *Jerome* from 1521 (Museo de Arte Antigua, Lisbon)⁵². The contemplative concentration of the power of human spirit, liberated from intellectual pessimism, inspires the man in this fight for salvation. This idea was copied by Lucas van Leyden and Joos van Cleve after 1521. Saint Jerome is presented in these compositions as an eremite studying books, surrounded by some intellectual paraphernalia, like a blown out candle or an illustration depicting the Last Judgment, the inscription: *Homo bulla*, scissors, quills, inkwells, letters, glasses and magnifiers⁵³. On the left, right above the saint, we can see a shelf with a rosary and Christological symbols. The night vigils of eremites became an example of scholarly devotion. The saint is captivated by his meditation over the Bible, like in the paintings of Jan Matsys, Lucas Cranach the Elder, and other famous Baroque masters, such as Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) and painters from his circle (fig. 17a and 17b). The popularity of

51 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, transl. C. Buschendorf, Frankfurt am Main 1990, p. 93.

52 Albrecht Dürer, op. cit., cat. No. 208, p. 118.

53 Joos van Cleve – *Leonardo des Nordens*, hrsg. von P. van den Brink et al., exhibition catalogue, Stuttgart 2011, p. 168.



Il. 17a Godfrey Kneller, *Stary uczonek (Alegoria Vanitas)*, 1668

St. Annen-Museum, Lübeck; za: <https://www.pubhist.com/w12124> (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 17a Godfrey Kneller, *Old Scholar (Vanitas Allegory)*, 1668

St. Annen-Museum, Lübeck, after: <https://www.pubhist.com/w12124> (accessed: 10.12.2021)



Il. 17b Godfrey Kneller, *Stary medytujący mężczyzna (Lekcja vanitas)*, ok. 1668

Luwr, Paryż, inv. 1061; za: <https://www.theideencollection.com/artwork/scholar-in-his-study/> (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 17b Godfrey Kneller, *Old Man Meditating (Lesson in Vanity)*, ca. 1668

Louvre, Paris, inv. 1061, after: <https://www.theideencollection.com/artwork/scholar-in-his-study/> (accessed: 10.12.2021)

Tak wyobrażano sobie początek inicjacji wszelkich poczynąń natury głębszej niż zmysłowa. Należy jednak dostrzec różnicę między wizerunkiem pokuty i zadumy nad grzesznością w obliczu śmierci od geniusza opętanego melancholią z saturnowym obliczem jak w sztychach Giulia Campagnola (ok. 1482 – ok. 1515) *Astrolog* z ok. 1509 r. czy *Młody pasterz* (British Museum, Londyn). Na tym drugim młodzieniec medytuje nad śmiercią, trzymając zapisany zwój. Przybrany w antyczną szatę melancholik może być odczytany w tradycji ezoterycznego humanizmu, *Astrolog* natomiast reprezentuje chęć rozpoznania boskich tajemnic przy jednoczesnej utracie świadomości śmierci. Dopiero czaszka umieszczona na rycinie z boku astrologa wprowadza myśl o panowaniu nad światem Saturna/Kronosa, z naciskiem na przedchrześcijańskie rozumienie czasu jako wiecznego koła przyrody. Stąd niedaleka droga, którą przebyli artyści w XVI i XVII w., między innymi Domenico Fetti, Castiglione⁵⁵, ukazujący zamysłoną postać łączącą w sobie wątek religijny i filozoficzny, skupiony wokół czaszki, ksiąg, globusa nieba, psa, cyrkla, kątownicy w znaczeniu pokazania akcesoriów myślowego procesu, których ukoronowaniem są

these paintings shows the triumph of the intellectual scale of melancholic musings over the fragility of life. The paintings are dominated by writing paraphernalia, skulls and books as the traditional staffage of Christian scholars. The soul, as a reflection of the dead of night, seems to be listening to divine inspiration⁵⁴. That is how the initiation of any deeds that are deeper in their nature than the sensual one was imagined back then. One should also note there that there is a difference between the image of penance and the meditation over our sinfulness in the face of death, and the melancholic genius with a saturnine face, as depicted in the etchings of Giulio Campagnola (ca. 1482 – ca. 1515) *The Astrologer* dated ca. 1509 or *Young Shepherd* (British Museum, London). The latter portrays a young man meditating over death while holding a roll. Dressed in an ancient robe, the melancholic could be interpreted in the context of esoteric humanism tradition, while *the Astrologer* presents the desire to know all divine mysteries and the loss of awareness of death as a consequence. It is only the skull placed on the etching, next to the astrologer, that introduces the

55 Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia*, przed 1647 r.

54 Gustav Friedrich Hartlaub, Norbert Miller, *Kunst und Magie*, hrsg. von N. Miller, Hamburg 1991, pp. 164–165.

ruiny starożytnych budowli i kolumny. Ten pogańsko-teozoficzny nastrój w niektórych kompozycjach podkreślał Saturn. Upozowany na wzór mitycznego pana śmierci i czasu, niekiedy uskrzydłony, zwykle pokazywany był z czaszką. Niematerialność duszy i ducha zmusza do oddzielenia rzeczywistości od niewidzialnego. Stąd medytacja miała w tych obrazach charakter introspekcji i humanistycznych wariacji na temat bezwiednego przepływu myśli. Pełne ciekawych tematów jest pod tym względem malarstwo Giorgionego, Lotta i Giovanniego Carianiego.

Niejednokrotnie we włoskim malarstwie występowały gnostycko-hermetyczne motywy. Obok czaszki w kompozycjach pokazywany był cyrkiel. Symbolizował porządek wszystkiego w znaczeniu zakreślenia łukiem, nadania kształtu zarówno temu, co w życiu ważne, jak i temu, co pomoże rozwikłać zagadkę śmierci i właściwie w nią wejść. Czaszka i koło wystąpiły też jako znak wielu opartych na logice i geometrii stowarzyszeń i bractw. Teologicznie i filozoficznie zatem definiowana w plastyce czaszka była ostatnim śladem ludzkim, skonfrontowanym z doczesnymi znakami sławy, przyrządami wiedzy i wysiłku, wskazującymi na szlachetniejszą część osobowości ludzkiej. Słodko-kwaśna melancholia jest milczeniem pokoleń pragnących nieśmiertelności. Zapisana w akwafortcie Castiglione'a i w obrazach Salvatora Rosa oraz Domenica Fetti'ego, budziła emocje geniuszy i ludzi utalentowanych, którzy nie godzili się na bylejąkość kondycji życiowej. Czuwanie zaś złączono z *disce mori*⁵⁶.

Około połowy XVII w. powstała namalowana przez Valentina Wagnera (1610–1655) *Alegoria vanitas* (Germanisches Nationalmuseum, Norymberga). Wzbudzała w widzach przestroch przez nagromadzenie w głębokiej niszy czaszek ludzkich. Ich liczba, podobnie jak liczba martwych ciał kobiet i mężczyzn w różnym wieku i różnych stanów, tworzyła ciekawe skojarzenia przemijania młodości i bogactw. Wysoko nad niszą umieszczono słowa z Wulgaty (Kazanie 1,2): *VANITAS VANITATUM ET / OMNIA VANITAS. / ERGO / MEMENTO MORI*. Głębiej, tuż przy kamiennej konstrukcji z czaszkami, autor umieścił postaci Adama i Ewy jako starców. W ten sposób utożsamił grzech pierworodny ze śmiertelną kondycją człowieka, którą pieczętuje klatka na ptaki. Istniał także szeroki nurt przedstawień w sztuce obejmujący sceny rodzajowe o pejoratywnych konotacjach. Występowali w nich na przykład skąpcy, czarownice, astrologowie, alchemicy

idea of Saturn's/Kronos's control of the world with the pre-Christian understanding of time as an eternal wheel of nature. This is already close to the artists of the 16th and 17th century, like Domenico Fetti or Castiglione⁵⁵, who presented a character sunk in thoughts and combined the religious and philosophical themes, revolving around a skull, books, the sky globe, a dog, a compass, a compass suggesting the accessories of an intellectual process, and ruins of ancient buildings and columns. This pagan/theosophic mood in some compositions was emphasized by Saturn. Disguised as a mythical lord of life and death, sometimes winged, he was usually presented with a skull. The immateriality of soul and spirit forces us to distinguish reality from the invisible. That is why meditation in these paintings had a character of introspection and humanist variation on the free transmission of thoughts. The paintings by Giorgione, Lott and Giovanni Cariani are full of interesting themes in this respect.

It was also quite common for Italian painters to make use of gnostic and hermetic motifs. The skull is often placed next to a calliper. It symbolized the order of things as encircled by the arc, shaping the most important things in life and helping to solve the mystery of death, so that we can be ready to enter it when the time comes. The motif of a skull and a wheel were also used as signs of many associations and fraternities, which were based on logic and geometry. Theologically and philosophically, the skull was the last trace of a man's life, which was confronted with the earthly signs of fame, or the appliances connected with knowledge and effort, which, in turn, were hinting at the more noble part of human nature. The bitter-sweet melancholy is the silence of generations yearning for immortality. It permeated the etchings of Castiglioni and the paintings of Salvator Rosa and Domenic Fetti, and inspired the emotions of geniuses and talented people, who opposed the mediocrity of our existential condition. Night vigils were linked to *disce mori*⁵⁶.

Around the 1750s, Valentin Wagner (1610–1655) painted *Alegoria vanitas* (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). It evoked awe due to the great number of skulls in the recess behind. Their number, just like the number of dead women and men of different ages and walks of life, led to interesting associations between the fleeting nature

56 Roland Lambrecht, *Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflektion*, München 1996, s. 48–52.

55 Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholy*, before 1647.

56 Roland Lambrecht, *Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflektion*, München 1996, pp. 48–52.

i cyrulicy, a czaszkę traktowano jako znak wzywający do zastanowienia się nad upadkiem człowieka. Towarzyszyła też *teatrum* śmierci i lekarzom podczas sekcji zwłok⁵⁷.

Czaszka w portrecie

Czaszka występująca w manuskryptach umieszczana była na odwrotnych stronach portretów, by w XVI w. trafić do rąk portretowanych i stać się ich atrybutem na znak świadomości własnej grzeszności i głębokiej dojrzałości, na przykład w obrazie Bartholomäusa Bruyna der Ältere (ok. 1493 – 1555) *Portret członka stowarzyszenia rycerskiego* czy na portrecie Herrmanna Huddausa pędzla Ludgera Toma Ringa młodszego (1522–1584). Na obrazach często towarzyszył jej zegar oraz książki, uświadamiające umiejętność wykorzystania czasu w tworzeniu wartości, które go pokonają. Niekiedy w portretach grupowych czaszka jako atrybut oznaczała osobę zmarłą, portretowaną obok żywych, lub znak przysięgi aż po grób (il. 18). W graficznym *Epitafium* z 1600 r., znanym ze sztychu Aegidiusa II Sadelera, Bartholomäus Spranger upamiętnił swoją żonę Christinę z domu Müller i pokazał płaczące putto, które trzyma w rękach czaszkę, a towarzyszą mu Wiara i Atena (il. 19)⁵⁸. Skomplikowana treść tego przedstawienia jest alegorią czasu. Ukazana w nim czaszka mogła być także jednym z atrybutów przysięgi małżeńskiej wierności. Temu samemu tematowi poświęcono angielski *Portrait małżonków Judd* z XVI w., w którym małżonkowie zostali sportretowani, gdy trzymają ręce na czaszce.

Czaszka w autoportrecie artysty

Od czasów intensywnych studiów nad antykiem, a przede wszystkim zapoznania się z *Historią naturalną* Pliniusza Starszego, podwyższano rangę społeczną artysty i wartość jego zawodu, przytaczając historyczne przykłady malarzy, takich jak Zeuxis, Protogenos, Parazjos, Apelles. Był to ważny etap na drodze emancypacji zawodowej. W XV w. traktowano czasy antyku jako argument w walce o społeczną rangę artysty w kontekście jego dzieł. Preferowano portret malarza bez obecności samego artysty i jego



Il. 18 Adriaen van Cronenburg, *Portret matki z córką*, 1567

Museo Nacional del Prado, Madryt; za: https://en.wikipedia.org/wiki/Adriaen_van_Cronenburg#/media/File:Adriaen_van_Cronenburg_Portrait_of_a_Lady_and_a_Young_Girl_Holding_Three_Flowers.jpg (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 18 Adriaen van Cronenburg, *Portrait of a Lady and a Young Girl*, 1567

Museo Nacional del Prado, Madrid, after: https://en.wikipedia.org/wiki/Adriaen_van_Cronenburg#/media/File:Adriaen_van_Cronenburg_Portrait_of_a_Lady_and_a_Young_Girl_Holding_Three_Flowers.jpg (accessed: 10.12.2021)

of our lives, youth, and wealth. High above the recess we can see the words from the Vulgate (Eccl. 1:2): VANITAS VANITATUM ET / OMNIA VANITAS. / ERGO / MEMENTO MORI. A little further, right next to the stone structure with skulls, the author placed the figures of Adam and Eve as old people. That is how he equated the original sin with human mortality, which is additionally attested by a birdcage. There was also a broad artistic trend of everyday life scenes with pejorative connotations. These often included misers, witches, astrologers, alchemists and barbers, while the skull was treated as a reminder of the fall of man. It also accompanied the *teatrum* of death or the doctors conducting a post-mortem examination⁵⁷.

57 Między innymi Bartolomäus Dolendo według Jana Cornelisa, *Wudanus, Theatrum anatomicus in Lejdzie*, 1603 r., Rijksmuseum Amsterdam. Tu czaszka znajduje się w centralnym miejscu kompozycji. Por. Tanja Klemm, Lorenzos, *Schädel im Kopf des Anatomen: Bilder des Gehirns im frühen 16. Jahrhundert*, „Bildwelten des Wissens“, 2008, 6, 1, s. 108–119.

58 Piotr Oszczanowski, *Rysunek Bartholomäusa Sprangera ze zbiorów Ossolineum – próba interpretacji*, [w:] *Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.*, katalog wystawy, Wrocław 2005, il. 10, s. 195.

57 E.g. Bartolomäus Dolendo, based on Jan Cornelis, *Wudanus, Theatrum anatomicus in Leiden*, 1603, Rijksmuseum Amsterdam. Here, the skull is located in the very centre of the composition. Cf. Tanja Klemm, Lorenzos, *Schädel im Kopf*

rysów portretowych. Ta instrumentalizacja przeszłości miała daleko idące następstwa w rozumieniu przeszłości historycznej i pamięci o zmarłym, który stał się motywem zapisanym umownie za pomocą znaku: czaszki, czyli tego, co pozostaje po człowieku najdłużej i trwa po śmierci. Czaszka równocześnie obrazuje jego indywidualność jako głowa identyfikująca człowieka i naczynie rozumu. Nie jest więc takim samym motywem znikomości jak dym, pył, świeca, kości zwierząt, uschłe drzewo czy zwiędły kwiat. Jest czymś więcej. Oznacza granicę życia i wielkość człowieka, informuje o dwóch jego naturach: fizycznej i duchowej.

Nic dziwnego, że w xv w. umieszczano ją w niszy lub pod baldachimem, znakami wywyższenia. W xvi w. czasami malowano ją na sześciennym bloku, siedzisku cnoty lub książce, znaku treści intelektualnych. Dla artysty i widzów był to trwały pomnik sztuki i powagi człowieczeństwa – konfrontacji twórczego ducha z cierpieniem odchodzenia każdego dnia ze świata, braku ochoty na pogodzenie się z własną śmiertelnością. Tym właśnie był *Autoportret z żoną Anną* Hansa Burkmaira (1473–1531), znany z kopii Lucasa Furtenagela z 1529 r., w którym para małżonków trzyma lustro, a w nim odbija się czaszka. Portret artysty jest zapisem świadomości i wpływa z perspektywy antropologicznej. Tym samym wybiega poza czas, w którym powstaje, i ostrzega przed jego marnotrawstwem. To należało do artystycznej strategii poświadczającej *scientia pictura* i autentyczność sztuki⁵⁹. Portret z czaszką artysty stanowi rodzaj emancypacji zawodowej pozycji malarza, który wie, dlaczego maluje.

Interesujący pod tym względem jest *Autoportret jako memento mori* Albrechta Bouts'a (ok. 1452 – 1549) z ok. 1523 r. (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu)⁶⁰. Przedstawia ok. 50-letniego malarza na tle zielonej kotary, wskazującego palcem na czaszkę⁶¹. Koncepcja autoportretu odpowiada funkcji *memoria*. Zaznaczmy, że ten nurt portretów rozwijał się od początku xvi w. Badacze sądzą, że wpływ na rozwiązanie pozy modelu miał Święty Hieronim Dürera z 1521 r. oraz miedzioryt Lucasa van Leydena *Młody mężczyzna z czaszką* (Rijksmuseum, Amsterdam)⁶². Na powstanie tego portretu wpływ

Skull in a portrait

In 16th-century manuscripts, the skull was placed on the reverse of portraits so that they could become attributes attesting to the awareness of sin on the part of the portrayed, as well as their deep maturity, as exemplified by the painting by Barthel Bruyn the Elder (ca. 1493 – 1555) *Portrait of a Knight* or the portrait of Herrmann Huddaus by Ludger Tom Ring the Younger (1522–1584). The paintings often presented a clock and books, hinting at the ability to make the right use of time to create values that can overcome it. Sometimes, in group portraits, the skull became an attribute of the deceased person, portrayed alongside the living, or a sign of an oath till death (fig. 18). In the print *Epitaph* of 1600, known from an engraving by Aegidius II Sadeler, Bartholomäus Spranger memorialized his wife Christina, nee Müller, and presented a weeping putto, which holds a skull in its hands and is accompanied by Faith and Athena (fig. 19)⁵⁸. The complicated matter of this representation is an allegory of time. The skull shown in it could also be one of the attributes of marital vows. The English painting *The Judde Memorial* from 16th century, in which the spouses were portrayed with their hands on the skull, belongs to the same category.

The skull in the artist's self-portrait

Since the times of intensive studies of antiquity, and especially the *Natural History* of Pliny the Elder, the artist's social status and the value of his profession were elevated, citing such historical examples of painters as Zeuxis, Protogenos, Parrhasius, or Apelles. This was an important stage on the path to professional emancipation. In the 15th century, antiquity was treated as an argument in the fight for artist's social status in the context of his works. The convention of artist's portrait was preferred, yet neither the artist himself, nor his features, were present. Such an instrumentalization of the past had far-reaching consequences in the understanding of the historical past and the memory of the deceased. The latter was conventionally represented by the motif of skull, an element that outlasts a man after death for the longest time. At the same time, the skull can also

59 Moritz Wullen, *Unsterblich – der Kult des Kunst*, [w:] *Unsterblich. Der Kult des Künstlers*, hrsg. von J. Völlnagel, M. Wullen, katalog wystawy, München 2008, s. 34–45.

60 Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Inv-Nr. 3183.

61 Valentine Henderiks, *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion*, katalog wystawy, Achen 2017, s. 57–69.

62 Motyw młodzieńca z czaszką u Fransa Hals'a, ok. 1625–1628, to ponadto krytyka występów, Norbert Schneider, *Geschichte der*

des Anatomen: Bilder des Gehirns im frühen 16. Jahrhundert, "Bildwelten des Wissens", 2008, 6, 1, pp. 108–119.

58 Piotr Oszczanowski, *The Drawing of Bartholomäus Spranger from Ossolineum Collection – an Attempt at Interpretation*, [in:] *Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie xvi i xvii w.* [Eng. Drawings and Prints from the Circle of Imperial Patronage in Prague and Vienna at the Turn of 16th Century], exhibition catalogue, Wrocław 2005, fig. 10, p. 195.



Il. 19 Aegidius Sadeler II według Bartholomäusa Sprangera, *Epitafium, Christina Muller*, miedzioryt, 1600

Za: Piotr Oszczanowski, *Rysunek Bartholomäusa Sprangera ze zbiorów Ossolineum – próba interpretacji*, [w:] *Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.*, katalog wystawy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005, il. 10, s. 195

Fig. 19 Aegidius Sadeler II, after Bartholomäus Spranger, *Epitaph of Christina Muller*, copperplate etching, 1600

After: Piotr Oszczanowski, *The Drawing of Bartholomäus Spranger from Ossolineum Collection – an Attempt at Interpretation*, [in:] *Magni nominis umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze i Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.* [Eng. Drawings and Prints from the Circle of Imperial Patronage in Prague and Vienna at the Turn of 16th Century], exhibition catalogue, publisher: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005, il. 10, p. 195

miał fakt⁶³, że w latach 1519–1524 jego żona chorowała i zmarła. W autoportrecie artysta przedstawił siebie jako *memento mori* i wyraził refleksję nad naturą doczesności. W XVII w. David Baijly pokazał siebie w różnym wieku w tym samym obrazie, co było rodzajem stylizacji ze znakiem ostrzegającym o śmiertelności – czaszką⁶⁴. Jan Steen (1626–1679) przedstawił siebie jako starca przyjmującego wizytę

illustrate man's individuality as a head that identifies the man and the vessel for reason. Thus, it is not the same motif of insignificance as smoke, dust, a candle, animal bones, a withered tree or flower. It stands for something more. It marks the man's limit of life and his greatness. It also informs about his duality in the form of his physical nature and the spiritual one.

No wonder, in the 15th century, the skull was located in a special place: in a niche or under a canopy. In the 16th century, it was sometimes painted on a cube—a seat of virtue—or on a book, which stood for a sign of intellectual connotations. For the artist and the viewers, it was an enduring monument of art and an attestation to the seriousness of humanity, which consists in the confrontation of the creative spirit with the suffering of leaving the world with each passing day and an unwillingness to come to terms with one's own mortality. This is also true for Hans Burkmeier's (1473–1531) *Self-Portrait with Wife Anna*, which is known from Lucas Furtenagel's copy from 1529, where the married couple hold a mirror that reflects a skull. The artist's portrait is a record of consciousness and flows from an anthropological perspective. Thus, it transcends the time in which it is created and warns against a wasteful attitude to it. Such an approach belonged to the artistic strategy attesting to *scientia pictura* and the authenticity of art⁵⁹. A portrait with an artist's skull represents a kind of emancipation of the professional position of the painter, who knows why he paints.

Albrecht Bouts's (ca. 1452 – 1549) *Self-portrait as Memento Mori* from ca. 1523 (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu) is interesting in this respect⁶⁰. It depicts an approximately 50-year-old painter against a green curtain, pointing his finger at his skull⁶¹. The concept of self-portrait corresponds to the *memoria* function. We should note here that this style of self-portraits developed at the beginning the 16th century. Researchers think that that the pose of the model was influenced by Dürer's *Saint Jerome* from 1521 as well as by the copperplate by Lucas van Leyden's *Young Man with a Skull* (Rijksmuseum, Amsterdam)⁶². The fact that the artist's wife fell ill in

Genremalerei. Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2004, s. 190–191.

63 Eva Michael, *Aus dem Schatten des Vaters ins Licht gerückt. Albrecht Bouts in einer neuen Studie*, „Kunstchronik”, 2013, 10, s. 468–473.

64 David Baijly, *Autoportret z symbolami vanitas*, 1651, Museum de Lakenhal.

59 Moritz Wullen, *Unsterblich – der Kult des Kunst*, [in:] *Unsterblich. Der Kult des Künstlers*, hrsg. von J. Völlnagel, M. Wullen, exhibition catalogue, München 2008, pp. 34–45.

60 Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Inv.-Nr. 3183.

61 Valentine Henderiks, *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion*, exhibition catalogue, Achen 2017, pp. 57–69.

62 Frans Hals's motif of a young man with a skull, ca. 1625–1628, is also a criticism of vices, Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2004, pp. 190–191.

śmierci pod postacią szkieletu. Również XIX-wieczni malarze, niewolni w swoich autoportretach od tej samej metafory, przedstawiali siebie pośród mieszczkańskich realiów codzienności, ale skonfrontowanej z odrobiną sarkazmu. Tak ukazali się Arnold Böklin (1827–1901) (*Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach*) i Luis Corinth (1858–1925) (*Autoportret ze szkieletem*), jako pozujący ze śmiercią, eksponując swoje głowy i głowę szkieletu.

Reasumując, śmierć malarza namalowana w obrazie jest jego nieśmiertelnością. Wiele znaków dotyczących artystycznej produkcji, rangi zawodu i odbioru sztuki w XVI i w XVII w. opatrzonych było indywidualnymi symptomami, wskazującymi na niepowtarzalność artysty. Zawsze też będziemy sławić artystyczny koncept Hansa Holbeina młodszego (1497–1543), ukryty w anamorfozie czaszki na *Portrecie Jeana de Dintevill i biskupa Georgesa de Selve z 1533 r.*, zwanym też *Ambasadorowie* (il. 20). W obrazie Holbeina jest on powodem przestachu dla widzów. Mężczyźni sportretowani zostali wśród starannie dobranych przedmiotów służących wzbogacaniu wiedzy i do badań astronomicznych, jak instrumenty muzyczne, klepsydry, kompas w myśl *quadrivium*. Niektóre trudno rozpoznać. Tylko wnikliwy widz zauważa, że w lewym, górnym rogu, na ścianie, wisi krucyfiks przesłonięty kotarą⁶³. Tak samo ukryta jest czaszka namalowana w anamorfozie i umieszczona na posadzce naśladowanej mozaikę z kościoła westminsterskiego. Ten osobliwy koncept naśladuje nieszczęście rozpoznania sytuacji człowieka w życiu, kiedy wraca powaga ciężkiej prawdy śmierci. Wszystkie szczegóły w obrazie, ich dobór, miejsce rozplanowania, wyobrażają umiejscowienie człowieka w świecie. Można nawet odczytać horoskop dla dwóch przedstawionych przyjaciół, ale też uroczystą powagę śmierci, kładącą się cieniem nad żyjącymi w myśl Psalmu 103: Prochem jesteś. Marność ludzkich nauk i mądrości wzbudza pokorę. Jest ona wprowadzona w sposób elegancki i przemyślany. Wykazuje znajomość intarsji włoskich XV w., być może wyniesioną z Lombardii, w której Holbein przebywał ok. 1517–1519 r. Przemyca tę samą doktrynę filozoficzną – ubolewania nad nietrwałością doczesności. W paradoksalny sposób upamiętnia rzeczy świata materialnego, naukowego, umieszczonych najczęściej na dwóch poziomach. Zagęszczona znaczeniowo czaszka w portrecie Holbeina nie jest atrybutem. Jest wyolbrzymioną martwą naturą, dodaną na nieoczekiwanym, ostatnim,

1519 and died five years later had an influence on the creation of this portrait⁶³. He presented himself as a *memento mori* in this self-portrait, so as to reflect on the nature of mortality. In the 17th century, David Bailly presented himself at different ages in the same painting, which was a kind of stylization with a warning – a skull⁶⁴. Jan Steen (1626–1679) depicted himself as an old man receiving a visit from death in the form of a skeleton. 19th-century painters also made use of the same metaphor, but they depicted themselves surrounded by the bourgeois realities of everyday life with a pinch of sarcasm. Arnold Böklin (1827–1901) (*Self-portrait with Death Playing the Violin*) and Luis Corinth (1858–1925) (*Self-portrait with a Skeleton*) portrayed themselves this way, as if they were posing with death and exposing their and skeleton's heads.

To sum up, the death of a painter represented in a picture becomes his immortality. Many signs concerning the artistic production, the social status of the profession as well as the reception of art in the 16th and 17th centuries bore individual characteristics and displayed uniqueness of a given artist. We will always remain appreciative of the artistic concept of Hans Holbein the Younger (1497–1543), which he hid in the anamorphosis of the skull in the 1533 *Portrait of Jean de Dinteville and Georges de Selve* also called *The Ambassadors* (fig. 20). It truly evokes fear in viewers. The men were portrayed among a carefully selected items, which were designed for expanding knowledge or conducting astronomical research, including musical instruments, hourglasses, and quadrivial compasses. Some are difficult to recognize. Only a careful viewer can notice that in the upper left corner, on the wall, there hangs a crucifix, which is slightly covered with a curtain⁶⁵. The same is true for the hidden skull painted in anamorphosis on the floor, as if it was some imitation of the mosaic from the Westminster Cathedral. This peculiar concept mimics the unhappiness of a person recognizing his or her true situation in life, when the gravity of the truth about death returns. All the details in the painting, their selection and arrangement reflect the place of man in the world. One can even read the horoscope of the two friends, but also the solemn gravity of death that casts a shadow over the living

63 Eva Michael, *Aus dem Schatten des Vaters ins Licht gerückt. Albrecht Bouts in einer neuen Studie*, „Kunstchronik”, 2013, 10, pp. 468–473.

64 David Bailly, *Self-portrait with Vanitas motifs*, 1651, Museum de Lakenhal.

65 Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfozy, czyli Thaumaturgus opticus* [Eng. Anamorphoses or Thaumaturgus opticus], Gdańsk 2009, pp. 112–116.

65 Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfozy, czyli Thaumaturgus opticus*, Gdańsk 2009, s. 112–116.



Il. 20 Hans Holbein Mł., *Ambasadorowie* (Portret Jeana de Dintevill i Georgesa de Selve), 1533

Za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ambasadorowie#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 20 Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors* (Double Portrait of Jean de Dintevill and Georges de Selve), 1533

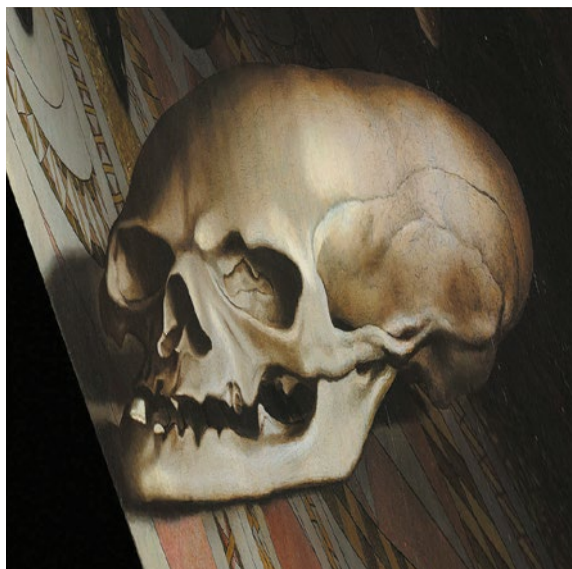
After: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ambasadorowie#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg (accessed: 10.12.2021)

Il. 21 Skorygowana czaszka z obrazu *Ambassadorowie* Hansa Holbeina Mł.

Za: https://wiki.warthunder.com/index.php?title=File:1039px-Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project_%2B_Anamorph_corrected_skull.jpg (dostęp: 10.12.2021)

Fig. 21 The corrected skull from *The Ambassadors* by Hans Holbein the Younger

After: https://wiki.warthunder.com/index.php?title=File:1039px-Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project_%2B_Anamorph_corrected_skull.jpg (accessed: 10.12.2021)



trzecim poziomie semantycznym kompozycji. Powoduje zakłopotanie, dramat poruszenia, który ma wywołać refleksję. I tak z nią pozostaniemy, nie w przygnębieniu, bo od dawna wiemy, że jest. W każdej naszej miłości jest nas zawsze troje: my, przedmiot miłości i ona – śmierć. Nadzieja, że nie wszystek umrę, pozostaje ową siłą poznania, która towarzyszy poszukującym mądrości z odwiecznym pytaniem o możliwości człowieka, porusza się między sprzecznościami, co człowiek osiągnął i co ma.

Rozlicza zatem czaszka w wieńcu laurowym z klepsydrą, tak jak ta przedstawiona na miedziorycie Matthaeusa Meriana (1593–1650) z 1649 r. z hasłem: *Finis coronat opus*. ■

as described in Psalm 103: Thou art dust. The vanity of human science and knowledge inspires humility. Its introduction is elegant and well thought out. It displays affinity with 15th-century Italian intarsia, perhaps brought from Lombardy, where Holbein resided ca. 1517–1519. It is imbued with the same philosophical doctrine – a lament for the impermanence of here and now. In a paradoxical way, he commemorates the things of the material, scientific world, usually placed on two levels. The skull from Holbein's portrait is not an attribute, but it is dense with meaning. It is an exaggerated still life that is unexpectedly added on the third (and last) semantic level of the composition. It leads to perplexity and a drama of agitation that is meant to provoke reflection. Let's stay with it, not in despondency, for we have long known that it is there. For in our every love there are three of us: us, the object of love, and death. The hope that I will not all die remains that force of knowledge which accompanies the seekers of wisdom with the eternal question of man's possibilities, moving between the contradictions of what man has achieved and what he has.

We are appraised by the skull in a laurel wreath with an hourglass, just like the one depicted on the copperplate by Mattheus Merian (1593–1650) from 1649 with the motto: *Finis coronat opus*. ■

Konterfekt osoby nieboszczykowskiej lub sarmacki portret trumienny

A Counterfeit of a Deceased Person (the Late Lamented) or the Sarmatian Coffin Portrait

JACEK KORNACKI
MARZENA BEATA GUZOWSKA



Il. 1 Stanisław Woysza, zm. 1677, malarz działający na Mazowszu, ok. 1677, olej na blasze cynowej, 43 × 47 cm (sześciobok), Muzeum w Wilanowie

Fig. 1 Stanisław Woysza d. 1677, Anonymous painter active in Mazovian region, c. 1677, oil on sheet tin, 43 × 47 cm, (hexagon), Museum in Wilanów

PORTRET TRUMIENNY TO SPECYFICZNIE POLSKA,

wyjątkowa na skalę światową tradycja pogrzebowa, związana z kulturą sarmacką. Portret trumienny to realistyczna podobizna osoby zmarłej, malowana na blasze cynowej czy miedzianej, rzadziej na drewnie lub płótnie. Podobizna zmarłego umieszczana była w czasie ceremonii pogrzebowej na trumnie lub katafalku, stanowiąca element tzw. *castrum doloris* (zamku boleści). Portrety trumienne były wykonywane zawsze w technice olejnej. Ponieważ blacha jest materiałem gładkim, stosowano jako podkład rozmaite media, w tym sok z czosnku, którym polekano blachę. Taki podkład dzięki swojej lepkości zapewniał dobrą przyczepność dla farby. Artyści byli najczęściej anonimowi, gdyż takie w Polsce były wówczas klasowe realia.

Portrety trumienne wywodzą się z antycznej tradycji sobowótora, uczestniczącego w pogrzebie zmarłego. Pierwszymi w historii portretami trumiennymi, choć o innych niż sarmackie funkcjach, są egipskie portrety z Fajum, które były składane wraz z zabalsamowanymi zwłokami do grobów – w przeciwieństwie do tradycji polskiej, gdzie po udziale konterfektu w pogrzebie, pozostawiano go w świecie żywych (np. wieszając na ścianie kościoła czy pałacowej kaplicy). Portrety fajumskie odnalezione zostały na zhellenizowanych terenach Egiptu, głównie na cmentarzyskach w oazie Fajum, a także na cmentarzu rzymskim w Antinoopolis. Najstarsze zachowane portrety pochodzą z I wieku.

Najstarszym zachowanym portretem trumiennym w Polsce, jest – jak się uważa – portret króla Stefana Batorego, zdobiący trumnę królewską z 1586 (1587?) roku. Ten akurat portret – małeńki obrazek o średnicy 10 cm – jest doskonałym portretem psychologicznym o wysokich walorach artystycznych. Za apogeum rozwoju gatunku uznaje się I połowę XVII wieku, kiedy portret trumienny spopularyzował się tak, iż w XVIII wieku stał się wyrobem masowym, o wymiarach dochodzących do 70 cm średnicy, choć wzrost wymiarów zdecydowanie nie korespondował ze wzrostem, czy choćby utrzymaniem, walorów artystycznych. Popularność konterfektu przetrwała do połowy XIX wieku (ostatni znany portret pochodzi z 1814 roku), przechodząc nieznaczną ewolucję.

W staropolszczyźnie zmarłych nazywano „osobami nieboszczykowskimi” („nieboszczyk” = niebogi, niebożny, gdzie „bóg” występuje w pierwotnym znaczeniu słowa: szczęśliwy, pomyślny, zatem „nieboszczyk” to nieszczęśnik, któremu się życie nie powiodło), a okresie sarmackim portrety określano

A COFFIN PORTRAIT IS A SPECIFIC POLISH

funeral tradition, unique on a global scale, related to Sarmatian culture. The coffin portrait is a realistic image of a deceased person painted on tin or copper plate, or less often on wood or canvas. This image of the deceased was placed on a coffin or a catafalque during a funeral ceremony, forming an element of the so called *castrum doloris* [castle of sorrows]. Coffin portraits were always painted using oils. Because sheet metal is a smooth material, various media were used as a base, including garlic juice, which was coated on the sheet; such a primer, thanks to its viscosity, ensured good adhesion for the paint. Artists were most often anonymous as such was the reality of the Poland class of that time.

Coffin portraits derive from the classical antiquity tradition of a double who participated in the funeral of the deceased person. The first coffin portraits in history, although with different functions from the Sarmatian ones, were Roman-Egyptian portraits of Fayum, which were deposited in graves together with mummies – in contrast to Polish tradition, where the counterfeit portrait, having participated in the funeral, remained in the world of the living (e.g. hanging on a church or chapel wall). The Fayum portraits were excavated in the Hellenised areas of Egypt, mostly in necropolises in the Fayum oasis, and the Roman cemetery in Antinoopolis. The oldest preserved portrait comes from the 1st century AD.

It is widely believed that the oldest Polish coffin portrait is the portrait of King Stephen Batory, decorating the king's coffin from 1586 (1587?). This particular portrait – a tiny image of 10 cm in diameter – is an excellent psychological portrait of high artistic value. The apogee of the genre is believed to be from the first half of the 17th century, when the coffin portrait became so popular that in the 18th century its mass production was launched, the size of the portrait reaching up to 70 cm in diameter; however, the increase in size did not correspond to the increase or, at least, sustaining of its artistic value. The popularity of the counterfeit survived until the first half of the 19th century (the last specimen comes from 1814), undergoing only a slight evolution.

The old Polish language called a lamented defunct person *osoba nieboszczykowska*, where ‘osoba’ stood for ‘person’, while ‘nieboszczyk’* came from ‘niebogi’ or ‘niebożny’ with the root ‘bog’/ ‘bóg’ in its original

* A noun, from which the adj. ‘nieboszczyk-owski’ is formed. [Translator]



Il. 2 Z. Chrząstowska (...), zm. 1672, malarz działający na Kujawach, ok. 1672, olej na blasze cynowej, 44 × 46 cm (sześciobok), kościół pw. św. Trójcy w Byszewie

Fig. 2 Ms. Z. Chrząstowska (...) d. 1672, Anonymus painter active in Kujawy region, c. 1672, oil on sheet tin, 44 × 46 cm (hexagon), St. Trinity Church at the village of Byszewo

mianem konterfektów („konterfekt” z łaciny „contrafactum” oznacza naśladowanie, udawanie). „Nieboszczykowskie konterfekty” tworzone były tuż po śmierci zmarłego, stąd często ich walory artystyczne nie są najwyższej próby, choć w bogatszych domach zapobiegliwie zamawiano portrety już za życia, co pozwalało zadbać o ich większą wartość artystyczną. Zmarły ukazywany był *en face*, najczęściej w postaci popiersia lub tylko z lekko zaszyfrowanymi innymi częściami ciała. Ujęcie *en face* podlegało subtelnej deformacji, celem wzmocnienia siły wyrazu nos odstawał od osi będąc ukazany lekko z profilu, podobnie jak ucho. Malowany był kreską agresywną i żywiołową, z dużymi płaszczyznami barwnymi. Pociągnięcia pędzla sprawiały wrażenie

meaning** of ‘happy, successful, fortunate’ – thus ‘nie-boszczyk’, with the negative prefix ‘nie-’, meant a miserable, unfortunate person who failed in their life. In the Sarmatian period a portrait was called *konterfekt* (counterfeit), from the Latin *contrafactus* denoting something made in imitation of something else, forged, pretended. “The counterfeits of the defunct were created right after a person’s death, therefore, their artistic value is not of top quality, although richer families prudently arranged for such a portrait during a person’s lifetime, which permitted them to take more care over the artistic value of their commission. The deceased person was usually featured *en face*, usually as a bust or with only slightly signalled other parts of the body. The *en face* image underwent a subtle deformation in order to enhance its expressive power – the nose would be slightly off the axis, shown a little in profile; the same was done to the ear. The artist painted in an aggressive and energetic line, with large areas of colour. The brush strokes created an impression of

** In modern Polish ‘Bóg’ means ‘God’. [Translator]

pośpiechu. Realistycznie, czy wręcz hiperrealistycznie, ukazana twarz zatopiona była w szkicowo i ogólnikowo zarysowanym, lśniącym tle, które swą obojętnością uwypukla weryzm wizerunku, a twarzy nadaje walor maski. Dużą wagę przywiązywano do realistycznego przedstawienia twarzy, bez idealizowania i upiększania, czy ukrywania niedoskonałości urody, oznak chorobowych czy nawet deformacji, zmęczenia lub bólu. Zmarły bywał ukazywany zazwyczaj w sposób wybitnie ekspresyjny, z charakterystycznym natarczywym, mocnym, porażającym widza spojrzeniem, które zawsze podąża za patrzącym. Postać zmarłego była przedstawiana w bardzo bogatym odzieniu, zdobnym w futra, drogie tkaniny i klejnoty; takie też było trumienne ubranie nieboszczyka. Konterfekt zwykle przedstawia osobę w stroju, w jakim była składana do trumny, dzięki temu stanowi doskonałe źródło wiedzy o modzie z czasów, kiedy powstawały te wizerunki.

Portret trumienny przyjmował formę sześcioboku, rzadziej ośmioboku, trapezu, prostokąta, odwzorowując kształt trumny. Od około 1720 roku portret trumienny uniezależnia się i zaczyna przybierać formę owalną, stanowiąc już odrębny byt nienawiązujący

being in a hurry. The face was depicted realistically or, even, hyper-realistically; it was sunk in a sketchy and generally outlined, shiny background, which enhanced the veracity of the image by its indifference and bestowed the face with mask-like features. Much attention was paid to the realistic representation of the face, with no idealisation or beautifying, or hiding any imperfections of the face, including disease marks, deformities, tiredness and even pain. Usually, the dead person was shown in a strongly expressionist way with a characteristic strong, insistent gaze, paralysing the viewer and always following him. The figure of the dead was depicted in rich attire, adorned with furs, expensive fabrics and gems as such indeed was the outfit of the dead. The counterfeit usually featured a person in the clothing in which they were deposited in the coffin; thanks to this, the coffin portrait is a perfect source of knowledge on the fashion of the time when the images were made.

The coffin portrait was usually shaped as a hexagon, rarely an octagon or trapezium, corresponding to the shape of the coffin. From circa 1720, the coffin portrait gains independence and assumes an oval form, thus becoming an independent entity, unrelated to



Il. 3 Chlebowska (...) z Moszyńskich, malarz działający na Mazowszu, ok. 1670, olej na blasze cynowej, 40,5 × 47,5 cm (sześciobok), Muzeum w Międzyrzeczu

Fig. 3 Ms. Chlebowska (...) née Moszyńska, Anonymous painter active in Mazovian region, c. 1670, oil on sheet tin, 40,5 × 47,5 cm, (hexagon), Museum at Międzyrzecz



Il. 4 Nieokreślona kobieta, malarz działający w Zachodniej Wielkopolsce, ok. 1670–1680, olej na blasze cynowej, 42,5 × 42,5 cm (ośmiobok regularny), Muzeum w Międzyrzeczu

Fig. 4 Anonymous Woman, Anonymous painter active in West Greater Poland region, c. 1670–1680, oil on sheet tin, 42,5 × 42,5 cm, (regular octagon), Museum at Międzyrzecz



Il. 5 Anna Eleonora Mielęcka, ur. 1675, zm. 1679, portrecista sióstr Mielęckich działający w Wielkopolsce, ok. 1679, olej na blasze cynowej, 32,5 × 34 cm (sześciokąt), Muzeum przy Sanktuarium Matki Boskiej w Rokitnie

Fig. 5 Anna Eleonora Mielęcka, b. 1675 d. 1679, Portraitist of the Mielęckie sisters, active in Greater Poland region, 1679, oil on sheet tin, 32,5 × 34 cm (hexagon), Museum at the Sanctuary of Holy Mother at the village of Rokitno

do przekroju trumny. Malowane do tej pory płasko wizerunki zyskują delikatny światłocień, a tło sugeruje niekiedy głębię. Popularność zyskują formy owalne, przypominające czy wręcz kopiujące dworskie portrety. Zanika ostentacyjna uporczywość spojrzenia zmarłego, który nie zawsze teraz patrzy na widza, czasem zdaje się nie być nim w ogóle zainteresowany. Im bliżej rokoka, tym bardziej łagodnie charakterystyka wizerunku, na którym maluje się zaskakujące zamyślenie czy zagadkowy uśmiech, spowija go wrażenie lekkości, ulotności, delikatności, a zanikają cechy sarmackie.

Porter trumienny, jak powiedziano, wywodzi się z antycznej tradycji pogrzebowej (a polska Sarmacja, dobrze obeznana z literaturą łacińską, chętnie odwoływała się do antyku), wedle której w pogrzebie brał udział sobowtór zmarłego w ramach ceremonii pogrzebowej, która stanowiła istnie *theatrum funebris*, niejednokrotnie przeradzające się w *pompa funebris*. Portret trumienny był albo samoistnym, jedynym sobowtorem, albo współistniał z drugim sobowtorem, określanym mianem *archimimus*, a odgrywanym przez człowieka ubranego w strój, z jakiego za życia

the coffin cross-section. The images which had before been painted flatly, now gained a slight light-shadow effect, while the background might sometimes suggest depth. The oval form becomes popular, being reminiscent of, or even copying, court portraits. The persistent gaze of the deceased gradually disappears and now he does not necessarily look at the viewer, sometimes being completely disinterested in them. The closer this portraiture approached rococo, the milder became the features of the depicted person, now revealing a surprising reverie or enigmatic smile. The whole representation was wrapped in an atmosphere of transience and flimsiness, while Sarmatian features were disappearing.

As it was said, the coffin portrait comes from the antique funeral tradition (and Polish Sarmatians, well versed in Latin literature, eagerly referred to antiquity), where the deceased person's double participated in the funeral ceremony, which, actually, became a *theatrum funebris*, often evolving into *pompa funebris*. The coffin portrait was either a self-contained, sole double or it co-existed with another double, called *archimimus*, enacted by a man dressed in the clothes which the dead person actually used in life. In Poland, the appearance of the *archimimus* was first recorded as early as in mediaeval chronicles. A knight, or the deceased's servant in his armour, walked in the funeral procession, representing the dead person. Only the *archimimus* was permitted to enter the temple on horseback in the funeral procession where he symbolically enacted the deceased's death by falling from his horse near the catafalque. The funeral ceremony abounded in many enacted scenes and sermons, as well as the act of breaking a spear and other insignia of power and the destruction of objects which belonged to the dead person. Such funerals could last from a few days to several months (only the insides of the deceased were buried while the body was embalmed to survive the ceremonies). The stage design for this *theatrum funebris* were allegorical representations in the form of paintings, figures, epitaphs, streamers and banners, hung around *castrum doloris*, which was something like a quasi-architectural construction, a stage design made especially for the funeral event (even the special profession of the architect-designer of the *castrum* appeared). The central point of the castle of sorrows fell on the catafalque with the portrait of the deceased person placed at the head of the coffin in such a way that it was able to 'watch' the ceremony and its participants. The counterfeit thus gained the features of an allegory with magical values, based on the belief

korzystał zmarły. W Polsce *archimimus* po raz pierwszy został odnotowany w polskich kronikach już w okresie średniowiecza. W kondukcie pogrzebowym kroczył rycerz w zbroi zmarłego lub sługa w jego stroju, reprezentując zmarłego. Jako jedyny z orszaku mógł konno wjechać do świątyni, gdzie symbolicznie odtwarzał śmierć nieboszczyka spadając z konia przy katafalku. Ceremonia pogrzebowa była bogata w rozliczne odrywane sceny i kazania oraz łamanie włości i innych insygniów władzy i niszczenie przedmiotów zmarłego. Pogrzeby potrafiły trwać od kilku dni do kilku miesięcy (chowano jedynie wnętrzności zmarłego, a ciało balsamowano by przetrwało uroczystości). Scenografią owego *theatrum funebris* były przedstawienia alegoryczne w postaci malowideł, figur, epitafiów, sztandarów i chorągwi rozwieszanych wokół *castrum doloris*, stanowiącym coś na kształt quasi-architektonicznej konstrukcji, scenografii specjalnie zaprojektowanej na okoliczność funeralną (wykształcił się nawet zawód architekta-projektanta owych *casrti*). Centralnym punktem zamku boleści był katafalk z portretem zmarłego umieszczonym na czele trumny od strony głowy tak, by mógł „przyglądać” się ceremonii i jego uczestnikom. Konterfekt zyskiwał tu charakter alegorii o walorach magicznych, opartej na wierze w nadprzyrodzoną skuteczność wizerunku (coś jakby na kształt ikony zmarłego?).

Konterfekt w takim kształcie jest wyrobem artystycznym właściwym kulturze sarmackiej, związanym z szalenie bogatym rytuałem *pompa funebris*. Bogactwo i niezwykłość tego obyczaju sprawiły, że traktowano je w ówczesnej Europie jako swoisty zwyczaj polski. Znany jest zapisek Francuza, który odwiedził w ówczesnych czasach Rzeczpospolitą, w którym stwierdza on, że zdumiewający ów zwyczaj pochówku przypomina bardziej święcenie triumfu niż złożenie do grobu zmarłego. Trafiło się, że niektóre osoby nie życzyły sobie hucznego pogrzebu, jak na przykład matka Jana Sobieskiego. Klauzulę testamentową tego typu obchodzono, urządzając dwa pogrzeby – w tym wypadku jeden zgodnie z wolą

in the supernatural efficacy of the image (as if an icon of the deceased?).

The counterfeit in this shape is an artistic product typical of Sarmatian culture, linked to the extremely rich ritual of the *pompa funebris*. The richness and extraordinariness of that custom caused it to be perceived in Europe at the time as a specifically Polish tradition. There is a record of a Frenchman who visited Poland during Sarmatian epoch and commented that this astounding burial custom resembles a celebration of triumph rather than the placing of a body in a grave. It happened, however, that some people did not want such a pompous funeral, for example, the mother of King Jan III Sobieski. Then, the last will of a person was bypassed by the trick of holding two funerals – one in accordance with the wish of the deceased, a modest ceremony in which ‘only’ 30 priests and 200–300 people participated, and the other – celebrated by several bishops and participation of a few thousand noblemen.

The coffin portrait is a phenomenal testimony to the Baroque epoch which favoured dynamism and multi-faceted nature and whose favourite type of art was theatre and favoured religious principle – the conviction that *Mors ianua vitae* (Death is the gate of life). The coffin portrait may be called ‘an active portrait’ which participated in a funeral celebration, performing the role of a keen observer. Being the look-alike of the deceased, in a way it created the scenic character of the funeral as the act of transition into another life, while his alleged words were those uttered by orators in their farewell speeches.

Il. 6 Marcin Szczuka, ur. 1698, zm. 1728, malarz dworski, ok. 1728, olej na blasze srebrnej, 46,5 × 50 cm (kształt „konwi”); owalny portret w świetle 28,5 × 24,5 cm, kościół pijarski w Szczuczynie

Fig. 6 Marcin Szczuka b. 1698 d. 1728, Court painter, c. 1728, oil on sheet silver, 46,5 × 50 cm (a milk-vat-like shape), axes: 28,5 × 24,5 cm, post Piarist church at Szczuczyn



zmarłej, skromny, w którym uczestniczyło „tylko” 30 księży i 200–300 osób, i drugi oficjalny, w którym obchody celebrowało kilku biskupów, jednocześnie zaś uczestniczyło w nim kilka tysięcy szlachty.

Portret trumienny stanowi fenomenalne świadectwo epoki baroku, lubującej się w dynamizmie i wieloaspektowości, której ukochaną sztukę stanowił teatr, a zasadą religijną było przekonanie, że *Mors ianua vitae* (śmierć bramą życia). Portret trumienny można nazwać „portretem aktywnym”, biorącym udział w uroczystości pogrzebowej, pełniącym aktorską rolę bystrego obserwatora. Stanowiąc sobowtór zmarłego, w pewnym sensie kreował sceniczną pogrzebu jako akcji przejścia w inne życie, a jego domnieranymi słowami były te, jakie oratorzy wygłaszali w mowach pożegnalnych.

W wymiarze prywatnym wzruszał rodzinę, wywoływał najczulsze wspomnienia, ożywiał pamięć. Niestety, jako efemeryczne dzieło sztuki masowej, portret trumienny zachował się w nikłym procencie. Ostał się gdzieś w kaplicach i kościelnych kryptach. Nie szanowano go w kolejnych epokach do tego stopnia, że wykorzystywano wtórnie blachę, z jakiej był zrobiony – jeszcze w XX wieku robiono z niego np. akcesoria wędkarskie – a rzadkie portrety na blasze srebrnej (a ponoć i na złotej) z przyczyn oczywistych zniknęły pierwsze.

Największą kolekcję (ponad 150 eksponatów) portretów trumiennych, tablic inskrypcyjnych i herbowych posiada Muzeum w Międzyrzeczu (portrety oraz powiązane z nimi tablice inskrypcyjne i herbowe stanowią część wystawy stałej), Muzeum we Fromborku, a także liczne kościołki parafialne Wielkopolski.

Portret trumienny jako element tradycji *pompa funebris* zniknął wraz z upadkiem kultury sarmackiej, nieodwołalnie unicestwionej przez pierwszy rozbiór Polski 1772, a także europejską rewolucję kulturową, która barok – ostatnią epokę przesyconą religijnym widzeniem świata¹ – zastąpiła kulturą oświecenia i pojawieniem się agnostycznego czy wręcz antyreligijnego światopoglądu w czasie rewolucji francuskiej 1789–1799. Nieco więcej niż ćwierć wieku później, kiedy opadła gorączka rewolucyjnej wichury, w 1826 roku powstała pierwsza trwała fotografia, która przejmie po części funkcje trumiennego konterfektu, jako środka utrwalającego podobiznę zmarłego.

In private terms, it touched the family, evoking the tenderest memories and reviving memory. Unfortunately, as an ephemeral work of mass art, the coffin portrait only survived to a small extent. It has remained here and there in chapels and church crypts. It was not respected in subsequent epochs to such an extent that the sheet metal from which it was made was reused – even in the 20th century, for example, fishing accessories were made from it, while rare portraits on silver (and supposedly even gold) sheets disappeared first for obvious reasons.

The largest collection (more than 150 specimens) of coffin portraits, inscription and heraldic plaques is kept by the Museums in Międzyrzecz and Frombork, as well as many small parish churches in the area of Greater Poland (Wielkopolska).

The coffin portrait, being an element of the *pompa funebris* tradition disappeared together with the fall of the Sarmatian culture, irrevocably annihilated by the first partition of Poland in 1772, as well as due to European cultural evolution which replaced Baroque – the last epoch saturated with the religious perception of the world¹ – by the culture of enlightenment, accompanied by the agnostic or, even, anti-religious vision of the world during the French Revolution in 1789–1799. A little more than a quarter of a century later, when the fervour of the revolutionary storm had ceased, the first permanent photography appeared in 1826, partially adopting the functions of the coffin counterfeit as a means of preserving the image of the deceased.

However, it never happens that a phenomenon which appeared in culture once disappears irrecoverably. The traces of this approach which we can conventionally call ‘Baroque mentality’, related to a specific spirituality, have remained not only on the material level in the few preserved monuments of Sarmatian portraiture but also in the mentality and spirituality of following epochs. An obvious transformation of the coffin portrait – the tombstone photograph – performs a reduced function when compared to the coffin portrait. Photography is linked only with the image – a visual preservation of a person. The coffin portrait performed an embodying function – the preservation of the existence of a person in a portrait, symbolised by his or her counterfeit (and – during the *pompa funebris* ceremony – by an archimimus); it was, in a way, a ‘surrogate body’ of the deceased

1 Por. J. Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, PIW, Warszawa 1978, s. 103.

1 Cf. J. Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, PIW, Warszawa 1978, p. 103.



Il. 7 Leszek Sobocki *Portret Trumienny IV*, z cyklu *Portrety trumienne*, 1974, blaszana tablica informacyjna, olej, 50 × 29 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

Fig. 7 Leszek Sobocki, *Coffin Portrait IV*, from the series: *Coffin Portraits*, 1974, metal (information placard), oil, 50 × 29 cm, National Museum in Cracow



Il. 8 Leszek Sobocki *Portret Trumienny*, 1998, olej na metalu (znak drogowy), śr. 60 cm

Fig. 8 Leszek Sobocki, *Coffin Portrait*, 1998, oil on sheet metal (road sign), diameter 60 cm



Il. 9 Leszek Sobocki, *Portret Trumienny I*, z cyklu *Portrety trumienne*, 1974, blaszany znak drogowy, olej, śr. 50 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

Fig. 9 Leszek Sobocki, *Coffin Portrait I*, from the series: *Coffin Portraits*, 1974, road sign on sheet metal, oil, diameter 50 cm, National Museum in Cracow

Nigdy nie dzieje się tak, by zjawisko raz zaistniałe w kulturze zniknęło bezpowrotnie. Ślady umysłowości, nazwijmy ją umownie „barokowej”, powiązanej ze specyficzną duchowością zachowały się nie tylko w warstwie materialnej jako nieliczne ocalałe zabytki sarmackiej sztuki portretowej, ale także w umysłowości i duchowości kolejnych epok. Oczywista transformacja portretu trumiennego – fotografia nagrobna – pełni w stosunku do konterfektu funkcje zredukowane. Fotografia łączy się jedynie z wizualnym utrwaleniem postaci. Portret trumienny spełniał funkcje ucieleśnienia – utrwaleniem istnienia portretowanego, symbolizowanego przez swój konterfekt (oraz – w trakcie ceremonii *pompy funebris* – przez *archimimusa*) był swego rodzaju „ciałem zastępczym” zmarłego, który ogląda własną ceremonię pogrzebową: „[...] ciało, które spogląda na wszystkie rzeczy, może także spojrzeć na siebie, [...] dzięki symultaniczności, jaką gwarantuje jedynie ciało, zbiegają się pozornie wykluczające się procesy: bycie podmiotem i zarazem przedmiotem widzenia”². W portrecie trumiennym ciało-portret

2 G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Universitas, Kraków 2014, s. 56. Rozważania Boehma dotyczą wprawdzie innej relacji ciało-obraz i koncentrują się wokół zagadnień ikoniczności, obrazowania i „niemego języka”, niemniej idealnie opisują rzeczywistość barokowego konterfektu. Swoją drogą

who was watching their own funeral ceremony: “[...] a body which is looking at all things can also look at itself [...] thanks to the simultaneity, guaranteed by the body, the two processes which seemingly bar each other converge: being the subject and being the object of seeing.”² In the coffin portrait the body-portrait unites the gaze and the view into a unity in pursuit of going beyond the finite and entering the domain of *Arcadia sacra*.

‘All secular Arcadias place Man either in the flow of the future or past time; never in the present. Sacred Arcadias give up all three tenses.’³ What is beyond time is eternity, the infinity of existence. *Pompa funebris* virtually transfers its participants to the sacred Arcadia of eternity, taming metaphysical dread. In the Middle Ages, this dread entangled Man in the relationship between his own insignificance and the infinite greatness of God; in Baroque – the period

2 G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. [Anthology of translated texts.] Universitas, Kraków 2014, s. 56. Although Boehm’s considerations pertain to different relations, i.e. the body – the image, and concentrate around the issues of the iconic, imaging and “a silent language”, his observations ideally describe the reality of the baroque counterfeit. By the way, it might be interesting to analyse the activity of a painter executing a coffin portrait.

3 J. Sokołowska: op. cit. p. 123.



scalają spojrzenie i widok w jedno w dążeniu do przekroczenia skończoności i wkroczenia w obszar *Arcadia sacra*.

„Wszystkie Arkadie świeckie umieszczają człowieka bądź w nurcie czasu przyszłego, bądź w czasie przeszłym; nigdy w teraźniejszym. Arkadie święte rezygnują ze wszystkich trzech czasów.”³ Poza czasem istnieje wieczność, nieskończoność istnienia. *Pompa funebris* przenosi wirtualnie jej uczestników w świętą Arkadię wieczności, osuwając metafizyczny lęk. W średniowieczu wikłał on człowieka w relację jego własnej znikomości z nieskończoną wielkością Boga, w baroku – okresie intensywnego rozwoju nauk przyrodniczych i matematycznych – relację znikomości człowieka wobec potęgi wszechświata, dziś, w epoce rewolucji informacyjnej stawia nas wobec relacji cielesności a rzeczywistości wirtualnej, wikłając nas w kolejny poziom nieskończoności.

Oswajanie lęku przed niewiadomym, realizowane w postaci sztuki funeralnej obecne jest w każdej kulturze i epoce. W niniejszym szkicu interesuje nas portret związany ze zwyczajem upamiętniania zmarłego, obecnie najczęściej realizowany za pomocą fotografii, przeniesiony w pole działań artystycznych.

of the intense development of natural sciences and mathematics – the relationship of his insignificance and the powers of the Universe; nowadays – in the age of the information revolution – it places us against the relationship between corporeality and virtual reality, thus entangling us in another level of infinity.

Taming the dread of the unknown, realised in the form of funeral art is present in every culture and epoch. In this sketch we are interested in the portrait related to the custom of commemorating a late person, which nowadays is most often realised in the form of photography and transferred into the domain of artistic activities.

Leszek Sobocki is a painter born in 1934, who makes direct references to the Sarmatian tradition. ‘Here am I, who can be you,’ said the artist about his self-portraits from the series of ‘Coffin Portraits’ on various materials, most often the sheet metal of road signs (how suitable for the object of his activities); he put his own image on them. The reference made in the title, combined with the form of a road sign, brings ironic associations with the Sarmatian counterfeit, related to the issue of death. Through the verbal evocation of the name of the Sarmatian phenomenon it becomes a reflection on the feebleness of existence and transitoriness and... as a specific warning for motorists, perhaps.

ciekawa mogłaby być analiza działania malarza malującego portret trumienny.

3 J. Sokołowska, op. cit. s. 123.



Leszek Sobocki, malarz urodzony w 1934 roku, odwołuje się wprost do sarmackiej tradycji. „Oto ja, który mogę być tobą” – powiedział artysta o swoich autoportretach z serii *Portretów trumiennych* na rozmaitych materiałach, najczęściej blasze znaków drogowych (materiał jakże stosowny do przedmiotu działania). Na nich uwidocznili swój wizerunek. Odwołanie w tytule połączone z formą znaku drogowego wnosi ironiczne asocjacje z sarmackim konterfektem, związanym ze śmiercią. Poprzez werbalne odwołanie nazwy do sarmackiego zjawiska staje się refleksją o kruchości egzystencji i przemijalności.

Podobnie odwołanie do sarmackiej tradycji poczyniła Zuzanna Janin w serii *Portretów trumiennych* (1995–1997), w których literalnie nawiązuje do sarmackiego konterfektu, ale tu idzie dalej budując wielopoziomowe pole znaczeniowe poprzez nakładające się na siebie i przenikające fotograficzne, sześciokątne wizerunki kobiet z własnej rodziny: babki i matki, budując coś kształt barokowej polifonii, łączącej wiele wątków w fugowanej formie, kontrpunktowanym autoportretem artystki. Artystka rozwinęła potem wątek funeralny na innym poziomie – nie przez bezpośrednie przywołanie tytułem czy kształtem, ale funkcją. Janin zaaranżowała swój własny pogrzeb w pracy *Ceremonia/Zabawy* – filmie z cyklu *Widziałam swoją śmierć* i pokrewnej pracy wideo *Siedem śmierci* (2003–2006). Abstrahując

Il. 10 Zuzanna Janin, Bez tytułu, (*Portrety trumiennie. Głowa*), 30,5 × 42 × 5 cm, 1995, fotografia laminowana, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Fig. 10 Zuzanna Janin, Untitled (*Coffin Portraits. Head*), 1995, 30,5 × 42 × 5 cm, Laminated photograph, Zachęta National Gallery of Art

Zuzanna Janin built a similar association to the Sarmatian tradition in her ‘Coffin Portraits’ (1995–97) where she literally alludes to the Sarmatian counterfeit; however, she goes even further, building a multi-level semantic field by means of overlapping and interpenetrating photographic hexagonal images of women from her own family: her grandmother and mother. She constructs something like a baroque polyphony, fusing many threads in the form of a fugue, counterpointed by the artist’s self-portrait. Later, the artist developed the funeral train of thought on a different level – not evoking it directly through a title or shape but by function. Janin arranged her own funeral in the work ‘Ceremony / Games’ – a film in the series ‘I Saw My Own Death’ and the related video ‘Seven Deaths,’ (2003–2006). Notwithstanding the multi-level character of her works and their multifarious interpretative potential⁴, what is

4 E.g. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/janin-zuzanna-widzialam-swoja-smierc-ceremoniazabawy> (accessed: 5.12.2021)



Il. 11 Jacek Kornacki, *NN* z cyklu *Osoby nieboszczykowskie*, malarstwo na blasze, 2002

Fig. 11 Jacek Kornacki, *NN*, from the series: *Deceased Persons (the Late Lamented)*, painting on sheet metal, 2002



Il. 12 Jacek Kornacki, *NN*, z cyklu *Osoby nieboszczykowskie*, olej na blasze miedzianej, 2002

Fig. 12 Jacek Kornacki, *NN*, from the series: *Deceased Persons (the Late Lamented)*, Painting on sheet copper, 2002

Il. 13 Jacek Kornacki, *Tribute to Jan Tarasin*, moduł ok. 50 × 40 cm, akryl UV, sito, farby drukarskie UV, światło UV, 2009

Fig. 13 Jacek Kornacki, *Tribute to Jan Tarasin*, size of a module c. 50 × 40 cm, UV acrylic, silk screen, UV printing paint, UV light, 2009

od wielopoziomowości jej prac i rozmaitych potencjałów interpretacyjnych⁴, dla obecnych rozważań istotne jest, że Janin przyjmuje tutaj rolę „osoby nieboszczykowskiej” – obserwatora i obserwowanego jednocześnie, który uczestniczy we własnym pogrzebie. Przenikające się, nałożone na siebie obrazy w fotografiach i filmie artystki, mogą symbolizować nakładające się role podmiotu i przedmiotu widzenia.

Podobne zainteresowania przejawia współautor niniejszego artykułu Jacek Kornacki, któremu idea portretu trumiennego towarzyszy od początku twórczości. Doskonałym tego przykładem jest cykl portretów trumiennych, który powstał w ramach dyplomu broniętego w gdańskiej ASP w roku 1991. Były to powiększone do wymiarów około 150 × 130 cm sześciokątne kompozycje olejne na blachach. Przedstawiały ważne dla wówczas początkującego artysty postaci z kręgu kultury i sztuki. W 2002 roku na wystawie: „Osoby”⁵, oprócz realistycznych rysunków powstałych w pro-sektorium gdańskiej Akademii Medycznej, artysta

important for the sake of this sketch is the fact that Janin assumes here the role of the ‘late lamented’ – both the observer and the observed, participating in her own funeral. The overlapping images in her photographs and film may symbolise the overlapping roles of the subject and object of seeing.

Similar interests characterise the co-author of this paper Jacek Kornacki, whom the idea of the coffin portrait has accompanied since the beginning of his creative work. A perfect example of this is the series of coffin portraits made as a fragment of his diploma work at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 1991. That were hexagonal oil compositions, enlarged to the size of c. 150 × 130 cm, painted on metal sheet. The portraits showed figures from the domain of art and culture who were important for the young artist. In 2002, at the exhibition entitled ‘Persons’⁵, he showed realistic drawings made at the Medical

4 Por. dla przykładu <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/janin-zuzanna-widzialam-swoja-smierc-ceremoniazabawy> (dostęp: 5.12.2021).

5 Wystawa towarzyszyła III Konferencji Anatomii Klinicznej Polskiego Towarzystwa Anatomicznego w Akademii Medycznej w Gdańsku.

5 The exhibition accompanied the 3rd Conference on Clinical Anatomy of the Polish Anatomical Society at the Gdańsk University of Medicine in Gdańsk.



pokazał cykl portretów trumiennych, o formatach zbliżonych do historycznych, dedykowanych osobom, których ciała posłużyły studentom do nauki anatomii. W 2009 na wystawie: „Osoby nieboszczykowskie”⁶, Kornacki zaprezentował portrety trumienne znaczących dla autora postaci ze świata nauki, kultury i sztuki, które odeszły w 2009 roku. Między innymi były to portrety Leszka Kołakowskiego, Zbigniewa Zapasiewicza i Franciszka Starowieyskiego. Prace te uzupełniała modułowa kompozycja, zbudowana z sześciokątnych, odbijanych techniką sitodruku na płótnie elementów, ułożonych w formie epitafium, dedykowana Janowi Tarasinowi. Analizując twórczość Kornackiego stwierdzić należy, że każdy z „konterfektów” artysty ożywia dawną tradycję, włączając ją we współczesny dyskurs poświęcony tajemnicy śmierci i przemijania, pokazując tym samym uniwersalność podejmowanej przez niego problematyki.

Powyższe przykłady to wybór spośród przedstawicieli sztuki funeralnej, istotne ze względu na „konterfektowe” nacechowanie. Zbiór sztuki funeralnej jest o wiele szerszy, dla niniejszych rozważań rozpatrzmy najpopularniejszy obecnie jej przejaw: fotografię – portret zmarłego. Dawny konterfekt po upowszechnieniu fotografii stracił funkcję ucieleśniającą, stając się porcelanową fotografią nagrobną o walorze czysto upamiętniającym. Zdaje się ją odzyskiwać wraz z wprowadzeniem pochówków ciałałpalnych – urnowych. O ile przy pochówku szkieletowym (całego ciała), gdzie przynajmniej widziana jest trumna – a bywa, że często otwarta – obecność ciała zmarłego pozwala żałobnikom rzucić ostatnie nań spojrzenie, pożegnać jego cielesną postać, to przy pochówku urnowym substytutem ciała staje się fotografia, praktycznie zawsze obecna przy kremacji, uobecniając ciało zmarłego, co zbliża ją w funkcji uobecniania do trumiennego konterfektu. Ukazuje to, jak istotny jest aspekt wizualny dla rytuału pożegnania. Jak doniosła jest cielesność, materialność, choćby uobecniona symbolicznie, świadczyć też mogą cenotafy – symboliczne groby osób, których ciał nie można było pochować. „Namacalność widzenia” okazuje się niezbędnym warunkiem przebycia żałoby i pożegnania się ze zmarłym bez względu na obecność czy brak przekonań religijnych wśród żałobników. ■

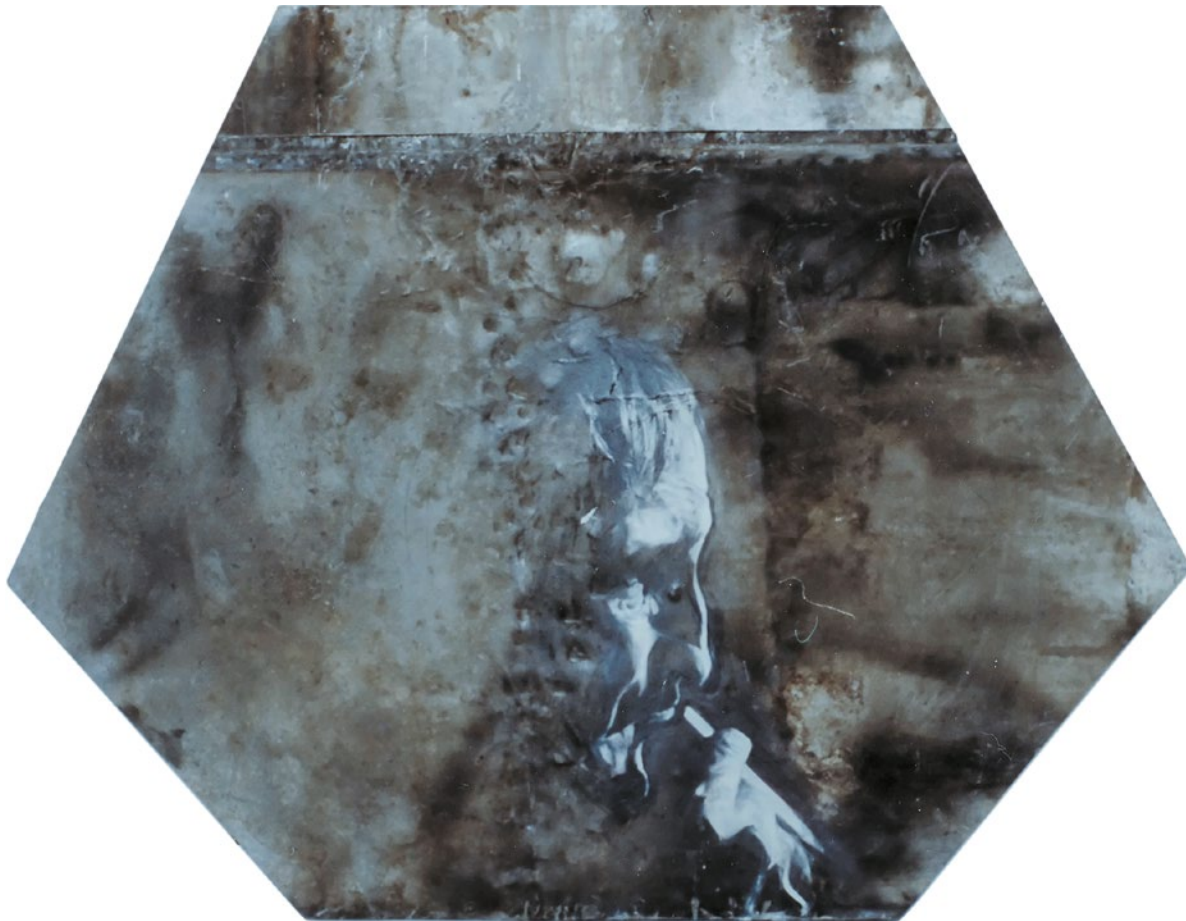
Academy of Gdańsk’s dissection room of the size similar to historical pieces and dedicated the series to the persons whose bodies were used by students at anatomy lessons. In 2009, at the exhibition entitled ‘Lamented Defunct Persons’⁶, the artist presented ‘coffin portraits: of famous people, important for the artists, who passed away in 2009; among them were Leszek Kołakowski, Zbigniew Zapasiewicz, and Franciszek Starowieyski. The portraits were accompanied by an epitaph dedicated to Jan Tarasin, composed from hexagonal, modular silk-screen modules. Analysing this artist’s works, we can conclude that each of his ‘counterfeits’ revives the old tradition, incorporating it into the contemporary dialogue on the mystery of death and passing-away, thus showing how universal the themes he tackles are.

The examples above are just a selection from among the representatives of funeral art, which are important because of their ‘counterfeited’ traits. Although the domain of funeral art is much wider, in this sketch we shall have a look at just one of its most popular examples: photography – the deceased person’s portrait. The former counterfeit lost its embodying function after photography started to enjoy increasing popularity, it became just a porcelain tombstone photograph of purely commemorative value. It seems to be re-gaining its embodying function together with the introduction of cremation with urns. If a traditional, skeletal burial is an option, where at least the coffin is visible, and often open, the presence of the body of the deceased permits the mourners to cast a final glance and bid farewell to their corporeal form. In the case of an urn burial, the photograph becomes a substitute for the body, the photograph being practically always present at cremation, embodying the deceased’s body, which makes the photograph closer in function to the coffin counterfeit. This shows how important the visual aspect is for the farewell ritual. The importance of corporeality and materiality, even if only symbolically present, is also proved by cenotaphs – symbolic graves of people whose bodies could not be buried. It turns out that the ‘tangibility of seeing’ is the indispensable condition for mourning and bidding farewell to a dead person, notwithstanding the presence or absence of religious beliefs among the mourners. ■

Translated by M.B. Guzowska

6 Wystawa miała miejsce w Galeria PITIPA w Gdańsku.

6 The exhibition took place at the PITIPA Gallery in Gdańsk.



Il. 14 Jacek Kornacki, *Tadeusz Kantor, portret trumienny*, blacha rozbiórkowa, ok. 150 × 125 cm (sześciokąt), 1991

Fig. 14 Jacek Kornacki, *Tadeusz Kantor Coffin Portrait*, demolition sheet metal, oil, (hexagon), c. 150 × 125 cm, 1991

BIBLIOGRAFIA

Gottfried Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Universitas, Kraków 2014.

Juliusz A. Chrościcki, *Od śmierci do egzekwii* [w:] *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, katalog wystawy (streszcz. niem.), Muzeum Narodowe w Poznaniu (listopad 1996 – luty 1997), Poznań 1996.

Joanna Dziubkova, *Nic wiecznego pod niebem*, „Spotkania z Zabytkami”, 1998 (Tom 22), nr 11 (141), Wydawnictwo Fundacji Hereditas.

Joanna Dziubkova, „*Stoj pogrzebnicze, a pod glancem tej blachy upatruj prześwietne*

BIBLIOGRAPHY

Gottfried Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. [Anthology of translations] Universitas, Kraków 2014

Juliusz A. Chrościcki ‘*Od śmierci do egzekwii*’ [‘From Death to Exequies’] [in:] *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, exhibition catalogue, National Museum in Poznań (November 1996 – February 1997), Poznań 1996. (Summary in German).

Joanna Dziubkova, ‘*Nic wiecznego pod niebem*’ [‘Nothing Eternal under the Sky’], *Spotkania z Zabytkami*, Vol. 22 (1998), No. 11 (141), Wydawnictwo Fundacji Hereditas.

Joanna Dziubkova, “*Stoj pogrzebnicze, a pod glancem tej blachy upatruj prześwietne popioły*” [in:] *Vanitas: Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych* [“Halt Mourner! See the ashes underneath this metal sheet.” *Coffin Portrait in the*

popioły” [w:] *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, katalog wystawy (streszcz. niem.), Muzeum Narodowe w Poznaniu (listopad 1996 – luty 1997), Poznań 1996.

Michał Karpowicz, *Sarmata patrzy*. Wywiad z prof. Mariuszem Karpowiczem, <https://www.wsieciprawdy.pl/numer-11-pmagazine-171.html> (dostęp: 5.12.2021).

Janina Ruszczyk, *Osoby nieboszczykowskie. Portrety Trumienne*, „Projekt”, 1983, 3–4 (152).

Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, PIW, Warszawa 1978.

Teresa Tylicka, *Portrety trumienne*, „Niedziela”, edycja toruńska, 2003, 27, /2003, <http://niedziela.pl/arttykul/22114/nd/> (dostęp: 5.12.2021).

Strona internetowa Muzeum we Fromborku, <http://frombork.art.pl/pl/portret-trumienny/> (dostęp: 5.12.2021).

Context of the Sarmatian Funeral Customs] exhibition catalogue, National Museum in Poznań (November 1996 – February 1997), Poznań 1996. (Summary in German).

Michał Karpowicz: wywiad z prof. Mariuszem Karpowiczem, *Sarmata patrzy*. [Michał Karpowicz interviews professor Mariusz Karpowicz] <https://www.wsieciprawdy.pl/numer-11-pmagazine-171.html>.

Janina Ruszczyk, ‘Osoby nieboszczykowskie. Portrety Trumienne’ [The Late Lamented. Coffin Portraits], [in:] ‘Projekt’ Monthly (152) 3–4/1983.

Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, PIW, Warszawa 1978.

Teresa Tylicka, *Portrety trumienne*, ‘Niedziela’ Weekly, Toruń edition 27/2003 <http://niedziela.pl/arttykul/22114/nd/Portrety-trumienne> (accessed: 5.12.2021).

Website of Museum in Frombork <http://frombork.art.pl/pl/portret-trumienny/> (accessed: 5.12.2021).

Oczy szeroko zamknięte. Szkic o fotografii pośmortem

Eyes Wide Shut. A Sketch on the Post-Mortem Photography

MAREK WRZESIŃSKI

Il. 1 Sir Francis Leggatt Chantrey,
Śpiące dzieci, 1817

Źródło: domena publiczna

Fig. 1 Sir Francis Leggatt Chantrey, *Sleeping
Children*, 1817

Source: public domain

To, że FOTOGRAFIA JEST na różne sposoby uwikłana w śmierć, dostrzeżono już dawno. Specyfikę tej relacji opisywało wielu badaczy, teoretyków sztuki i kultury. Bezruch fotografii, wpisane w jej naturę zatrzymanie w czasie i poczucie, które towarzyszy patrzącym, że ci wszyscy ludzie z dawnych fotografii już nie żyją – to może przywołać na myśl obcowanie ze śmiercią, wywoływać odczucia podobne do tych doznawanych wobec ciała martwego, tkwiącego w podobnym bezruchu, w jakże podobnym zamrożeniu. Jak w swoim eseju *W Platońskiej*





Il. 2 Rodzina z leżącymi w trumnach zmarłymi bliźniakami, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 2 *A Family with Dead Twins in Coffins*, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of 19th century

Source: public domain

jakini zauważa Susan Sontag: „Fotografia to sztuka żałobna, schyłkowa. [...] Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”¹. W takim ujęciu właściwie każde zdjęcie, czy to amatorskie, czy reporterskie, czy artystyczne, stanowi swoiste *memento mori*... Podobnie postrzegaliśmy fotografię francuski filozof Roland Barthes: „[...] w każdym zdjęciu jest widoczny znak naszej przyszłej śmierci”. Barthes przekonuje również, że fotografia jest swoistą odpowiedzią na dostrzeganą w naszej kulturze „kryzys śmierci”, na zjawisko jej wypierania, wymazywania z życia społecznego. A śmierć, według francuskiego filozofa, musi gdzieś w tym społecznym życiu istnieć: „I jeśli jej nie ma już [...] w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć, pragnąc zachować życie”².

Z pewnością pragnienie zachowania życia, czy też iluzji życia, przyświecało twórcom XIX-wiecznej

THE FACT THAT PHOTOGRAPHY IS in many ways engaged with death was observed quite some time ago. The character of this relation has been described by many scholars and theoreticians of art and culture. The immobility of photography, the inherent freezing in time, as well as the knowledge of the viewer that all those people in old photos are dead by now may be calling to mind some act of communing with death and evoke feelings similar to those we experience when we are near a dead body, which is stuck in a similar state of immobility or freezing. As Susan Sontag notes in her essay “In Plato’s Cave”: “Photography is an elegiac art, a twilight art. [...] To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”¹ From this perspective any photograph—be it amateur, journalistic or artistic one—becomes some kind of *memento mori*... Roland

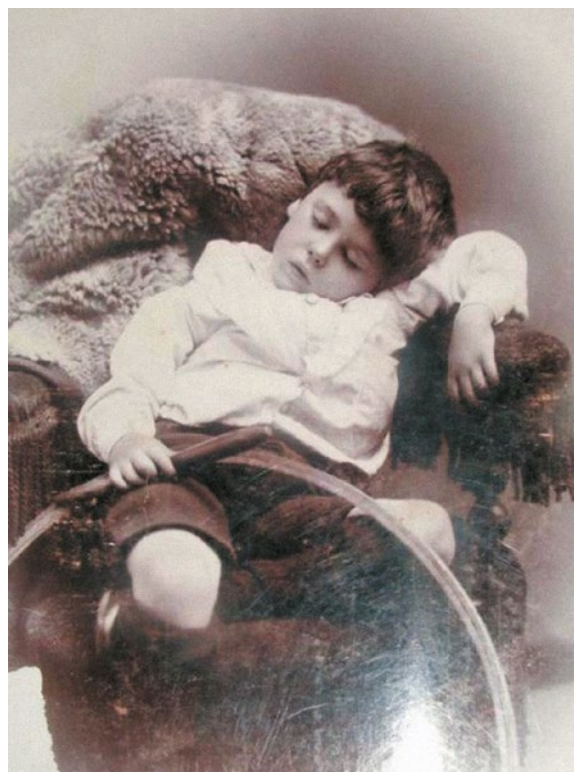
1 S. Sontag, *On Photography*, New York 1977, p. 15.

Il. 3 *Śpiący chłopiec*, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 3 *A Sleeping Boy*, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century

Source: public domain



1 S. Sontag, *O fotografii*, tł. Sławomir Magala, Kraków 2009, s. 23.

2 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tł. Jacek Trznadel, Warszawa 1996, s. 157.



Il. 4 *Śpiąca dziewczyna*, fotografia *post-mortem* z 1. poł. xx w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 4 *A Sleeping Girl*, post-mortem photograph from the first half of the 20th century

Source: public domain

Il. 5 *Śpiąca dziewczyna*, fotografia *post-mortem* z 1. poł. xx w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 5 *A Sleeping Girl*, post-mortem photograph from the first half of the 20th

Source: public domain

Il. 6 *Mąż oplakujący śmierć żony*, fotografia *post-mortem* z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. xix w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 6 *A Husband Mourning His Wife*, a post-mortem photograph from the Victorian era, second half of 19th century

Source: public domain

Il. 7 *Zmarła dziewczynka ze swoimi lalkami*, fotografia *post-mortem* z epoki wiktoriańskiej, k. xix w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 7 *A Dead Girl with Her Dolls*, post-mortem photograph from the Victorian era, end of 19th century

Source: public domain



Barthes had a similar attitude towards photography: “[...] [i]t is because each photograph always contains this imperious sign of my future death”. Barthes also claims that photography is an answer to what he calls a “crisis of death”: a phenomenon of denial of death or its erasure from social life. And yet, according to the French philosopher, death has to exist somewhere in this social life: “[f]or death must be somewhere in society; if it is no longer (or less intensely) in religion, it must be elsewhere; perhaps in this image which produces Death while trying to preserve life”².

Undoubtedly, the desire to retain some life (or some illusion of life) explains to some extent the attitude of the authors of 19th-century *post-mortem* photographs. The immortalization of the image of the dead (at the moment of taking the picture) models, as if they were still alive, is almost as old as fine-art photography itself. Such photographs were popular already in 1840s. Bulky daguerreotypes were replaced with *carte de visite* format, which was popular at that time and well-fitting for family photo albums: dead children wearing formal clothes, wrapped in laced quilts, often in their mothers’ arms or hugged by their siblings, young women lying in beds, draped in veils as if they were about to get married, sometimes laid in-between their parents, dead fathers at the table

2 R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1981, p. 76.



Il. 8 *Mężczyzna siedzący w fotelu ze swoimi psami, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 8 *A Man in His Armchair with His Dogs, a post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century*

Source: public domain



Il. 9 *Śpiący cesarz Wilhelm I, fotografia post-mortem, 1888.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 9 *Sleeping Wilhelm I, a post-mortem photograph, 1888*

Source: public domain



Il. 10 *Siostry, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 10 *Sisters, a post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century*

Source: public domain

Il. 11 *Siostry, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 11 *Sisters, a post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century*

Source: public domain

IL. 12 *Siostry, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 12 *Sisters, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century*

Source: public domain

IL. 13 *Zmarła dziewczyna ze swoimi rodzicami, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.*

Źródło: domena publiczna

Fig. 13 *A Dead Girl with Her Parents, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century*

Source: public domain

IL. 14 *Rodzice ze zmarłą córką, fotografia post-mortem z epoki wiktoriańskiej*

Źródło: domena publiczna

Fig. 14 *Parents with Their Dead Daughter, post-mortem photograph from the Victorian era*

Source: public domain

with their families—all photographed as if they were alive. 19th century *post mortem* photography wanted to retain some semblance of life, the illusion of undisturbed family happiness, often resorting to truly strange—if not macabre for today's standard—ways so that the dead do not look like corpses. They were fixed to chairs with the use of sophisticated support structures, aiming at keeping the dead, often already decomposing, in the desired position for the sake of a photograph. Heads were tied to backrests with ropes or bands; dead hands were “entwined” in a “natural” way. To top it all, they often look at us with their eyes painted on their dead eyelids. Sometimes, it is even their true eyeballs, as an experienced photographer, having waited some time for *rigor mortis* to wear off, could open the eyelids with a teaspoon handle and, using bare fingers, fix the eyes in the right position³.

Not so long ago many followers of Christianity were convinced that a faithful follower does not die but falls asleep. That is why inscriptions like “here sleepeth in the Lord” or “rest in peace” (RIP) were put on gravestones, while the funeral art abounds in representations of dead people in their sleep. This is best exemplified by the tombstone of two young sisters Ellen-Jane and Marianne Robinson, who tragically died in 1812. It was created by Sir Francis Leggatt Chantrey in 1817 and it depicts two girls asleep in each other's arms on a bed (fig. 1). It is not surprising then that, since its birth, photography has

3 W. Nowicki, *Odbicie*, [Eng. *Reflection*], Wołowiec 2015, p. 270 [trans. mine].





Il. 15 *Ojciec z martwą córką i jej lalką*, fotografia *post-mortem* z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 15 *A Father with His Dead Daughter and Her Doll*, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century

Source: public domain

Il. 16 *Ojciec z synem*, fotografia *post-mortem* z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 16 *A Father and His Son*, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century

Source: public domain

fotografii *post mortem*. Uwiecznianie wizerunku martwych (w chwili robienia zdjęcia) modeli, jakby wciąż jeszcze byli żywi, ma prawie tyle samo lat, co sama sztuka fotografii. Już w latach czterdziestych XIX wieku tego typu fotografie były bardzo popularne. Stosunkowo duże dagerotypy szybko zastąpiono modnym wówczas formatem *carte de visite*, idealnie pasującym do ówczesnych albumów rodzinnych. Martwe dzieci ubrane w odświętne ubranka, zawinięte w zdobne koronki i kołderki, często fotografowane w objęciach matki czy przytulone do rodzeństwa, młode kobiety leżące w pościeli, spowite w welony jak panny młode, czasem ułożone pomiędzy rodzicami, martwi ojcowie siedzący przy stole z rodziną – sfotografowani „jak żywi”. XIX-wieczna fotografia *post mortem* chciała za wszelką cenę zachować pozory życia, iluzję niezakłóconego szczęścia rodzinnego, często uciekając się do przedziwnych, a nawet makabrycznych w dzisiejszej ocenie sposobów, by ów zmarły nie wyglądał na trupa. Martwych mocowano do krzesła systemem podpórek w rodzaju wymyślnej konstrukcji, której celem było utrzymanie w pożądanym pozycji bezwładnego, często poddanego już procesom rozkładu ciała, w celu utrwalenia obrazu fotograficznego. Głowę przywiązywano do oparcia sznurkami czy szarfą, martwe dłonie spleatano w „naturalny” sposób, mało tego – bardzo często zmarli spoglądali za zdjęć domalowanymi na



martwych powiekach oczami. Niekiedy były to nawet ich prawdziwe gałki oczne – doświadczony fotograf, odczekawszy stosowny czas, by ustąpił *rigor mortis*, samodzielnie otwierał powieki zmarłego, najlepiej trzonkiem od łyżeczki, i palcami ustawiał jego oczy we właściwej pozycji³.

Jeszcze do niedawna wśród wyznawców religii chrześcijańskiej panowało przekonanie, iż podążający drogą Chrystusa wierny nie umiera, lecz zapada w sen. Stąd na nagrobkach tak często spotykane napisy: „zasnął w Panu” czy też „spoczywa w pokoju” (RIP), zaś w sztuce funeralnej dominują przedstawienia ukazujące zmarłych pogrążonych we śnie. Doskonałym tego przykładem może być nagrobek zmarłych tragicznie w roku 1812 młodych siostr Ellen-Jane i Marianne Robinson dłuta Sir Francisca Leggatta Chantreya. Wykonana w roku 1817 rzeźba przedstawia dwie tulące się do siebie we śnie dziewczynki (il. 1). Nic więc dziwnego, że od samych swoich początków również i fotografia podążała tym tropem, pokazując zmarłych jako osoby zanurzone we śnie. Początkowo fotografowano zmarłych leżących na marach (il. 2), by z czasem zacząć uwieczniać ich w specjalnie zaaranżowanej, nastrojowej scenerii – w otoczeniu kwiatów, świec, ikon czy rzeźb, w domowym zaciszu, w łóżkach. Na tych zdjęciach zmarły wygląda jakby tylko spał (il. 3, 4) lub odpoczywał (il. 5), co czasami uwiarygodniane jest obecnością leżącej obok bliskiej osoby (il. 6). Inną grupę stanowią fotografie ukazujące zmarłego w pozie typowej dla jego codziennej rutyny. Przykładem może być tu zdjęcie dziewczynki ukazanej w otoczeniu jej lalek (il. 7), portret siedzącego w fotelu mężczyzny, z parą psów leżących na jego kolanach (il. 8) czy też fotografia samego cesarza Wilhelma I ukazanego w pozie poobiedniej drzemki (il. 9). Kolejne grupy zdjęć stanowią te przedstawiające dzieci ze swoim zmarłym rodzeństwem (il. 10, 11, 12) oraz fotografie ukazujące rodziców z ich martwymi dziećmi (il. 13, 14, 15, 16), jednak z emocjonalnego punktu widzenia najbardziej dramatycznie jawią się ujęcia zrozpaczonych matek tulących ciała swoich martwych dzieci (il. 17, 18).

Dziś te praktyki szokują, odbieramy je jako barbarzyńskie, chorobliwe, łamiące tabu, jednak w XIX wieku nikt tego tak nie traktował. Portrety *post mortem* umieszczano w rodzinnych albumach tuż obok fotografii ślubnych czy pamiątkowych widoków z podróży do Włoch. Trup nie wzbudzał u ówczesnych ludzi lęku, jaki odczuwamy dzisiaj.



il. 17 *Matka ze zmarłą córką*, fotografia *post-mortem* z epoki wiktoriańskiej, 2. poł. XIX w.

Źródło: domena publiczna

Fig. 17 *A Mother with Her Dead Daughter*, post-mortem photograph from the Victorian era, second half of the 19th century

Source: public domain

been following that path, presenting dead people as if they were sleeping. Initially, the dead were photographed on a bier (fig. 2), and gradually there started to appear the prearranged and poignant settings, including flowers, candles, icons or sculptures, hearth and home, or beds. The photographs present the dead people as if they were sleeping (fig. 3, 4) or resting (fig. 5), which is often authenticated by the presence of the loved one (fig. 6). Another group are the photographs of the dead in a pose that is typical of their daily situations. This is exemplified by: a photograph of a girl surrounded by her dolls (fig. 7), a portrait of a man sitting in his armchair with a pair of dogs on his laps (fig. 8) or a photograph of the King of Prussia Wilhelm I depicted as if he was taking an afternoon nap (fig. 9). Yet another group consists of dead children accompanied by their living siblings (fig. 10, 11, 12) or by their parents (fig. 13, 14, 15, 16), but if we

3 W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 270.



Il. 18 *Matka z martwym niemowlęciem, fotografia post-mortem*

Źródło: domena publiczna

Fig. 18 *A Mother with a Dead Infant, post-mortem photograph*

Source: public domain

Śmierć była naturalną częścią codziennego życia – ludzie umierali w domach, gdzie potem ich ciała myto i ubierano, cała rodzina czuwała przy zwłokach, zwykle ułożonych we własnych łóżkach, dotykano ich i mówiono do nich, przychodzili bliscy i sąsiedzi, odprawiano modły⁴. Nikogo nie szokowało również stosowanie podpórek w trakcie wykonywania fotografii – wszak pozowało się wtedy do zdjęcia znacznie dłużej niż dziś, więc dobrze było na ten czas stabilnie oprzeć głowę...

John Berger w swoim eseju na temat fotografii pisze: „Prawda jest jednak taka, że każdą reakcję na tego rodzaju sfotografowaną chwilę z konieczności musimy odczuwać jako niestosowną. Ci, którzy znajdują się w sfotografowanej sytuacji [...] postrzegają tę chwilę inaczej i ich reakcje należą do całkiem innego porządku”⁵. W latach czterdziestych

consider the emotional load, the most dramatic ones are, however, the photographs of despairing mothers with their dead child in their arms (fig. 17, 18).

Today such practices may be shocking, if not barbaric, morbid, or just taboo-breaking, but they were not treated as such in the 19th century. *Post mortem* portraits were pasted in family albums next to wedding photographs or beautiful vistas from voyages to Italy. People of that time did not fear a corpse the way we do today. Death was a natural part of the everyday—people died in their homes, where their corpses were washed and dressed. Their families held vigils over their dead bodies, which were usually laid in their own beds. They were touched, spoken to, visited by their nearest and dearest or their neighbours and prayed for⁴. Nobody was shocked by the use of supports during the process of taking

4 Wokół rytuału tzw. pustej nocy toczy się akcja jednego z opowiadań Pawła Huelle, zob.: P. Huelle, *Talita*, Kraków 2020, s. 5 i nn.

5 J. Berger, *O patrzeniu*, tł. Sławomir Sikora, Warszawa 1999, s. 58.

4 The ritual of “pusta noc” [Eng. empty night] is the subject of one of Paweł Huelle’s short stories, see: P. Huelle, *Talita*, Kraków 2020, p. 5 et seq.

XIX wieku fotografia zmechanizowała – a w końcu zastąpiła – rozwinięty przemysł portretów malarzkich, na które ze względu na cenę mogła sobie pozwolić dotychczas tylko zamożniejsza część społeczeństwa. Fotografia *post mortem* była często jedynym, a nie ostatnim zdjęciem fotografowanej osoby, o czym łatwo zapomnieć w czasach powszechnego nadmiaru obrazów. Co więcej – XXI wiek zdaje się wypierać taki rodzaj wizerunku śmierci z powszechnego obiegu, który został zdominowany przez konsumpcyjny charakter masowego komunikatu wizualnego.

Bez wątpienia w XIX wieku fotografia *post mortem* miała do spełnienia konkretne zadanie, i nie było nim szokowanie, bulwersowanie czy obrzydanie kogośkolwiek. Fotografowano martwych członków rodziny (zwłaszcza ich twarze), chcąc zachować czy przedłużyć pamięć o nich, a więc i przedłużyć ich trwanie. Zdjęcie zmarłej żony dawało osamotnionemu mężowi więcej pociechy niż zachowany w medalionie pukiel jej włosów. Widok martwej córki leżącej na łóżku wśród kwiatów, jakby spała, był znośniejszy dla rodziców niż obraz jej śmierci. Fotografie *post mortem* były więc częścią rytuałów pożegnalnych związanych ze śmiercią bliskiego – miały łagodzić ból po stracie, a nie wzmacniać go.

Trudno nie dostrzec, że XIX-wieczna fotografia *post mortem* stanowi swoiste kontinuum starożytnych portretów pośmiertnych odnalezionych na cmentarzyskach w egipskiej oazie Fajum. Malowane na desce popiersia zmarłych składano do grobu wraz z zabalsamowanymi zwłokami, mocując je do bandaży na wysokości twarzy. Malowano je zapewne za życia modeli, w szczytowym momencie rozkwitu ich urody – z większości spośród około siedmiuset odnalezionych portretów spoglądają na nas trochę zbyt dużymi, ciemnymi oczami twarze młode i piękne. Biję z nich spokój i niezwykła godność. Podobne wrażenie wywierały na uczestnikach pogrzebów w XVII- i XVIII-wiecznej Polsce wizerunki zmarłych mocowane na czas uroczystości pogrzebowych do krótszego boku trumny, od strony głowy. Owe związane z kulturą sarmacką, niespotykane nigdzie na świecie, tzw. portrety trumiennie, przedstawiały oblicze zmarłego godnie, a przy tym niezwykle realistycznie, bez upiększeń, aby każdy z żałobników mógł go rozpoznać. Na portretach trumiennych osoby zmarłe pokazywano jako żyjące, patrzące wprost na widza, co sprawiało, że nieboszczyk miał możliwość... uczestniczenia we własnym pogrzebie. Po uroczystościach wizerunki owe pozostawiano w kaplicach czy kościołach.

the photograph—it did take much longer to pose for a picture than today, so finding a rest for your head was not such a bad idea after all...

John Berger writes in his essay on photography: “The truth is that any response to that photographed moment is bound to be felt as inadequate. Those who are there in the situation being photographed [...] are not seeing the moment as we have and their responses are of an altogether different order”⁵. In 1940s photography mechanized and eventually replaced the fully-fledged industry of painterly portraits, which until then only the more affluent part of society could afford. Back then *post mortem* photography was often not just the last photograph, but also the only one of the person, a fact that is very often forgotten in times of overabundance of images. What is more, 21st century seems to be warding off such images of death from the mainstream, which has become dominated with the consumerist character of mass visual communication.

Undoubtedly, *post mortem* photography in the 19th century had a very specific purpose, and it was not meant to shock, appal or disgust anyone. Photographing dead family members (especially their faces) allowed to preserve or sustain their memory, and, as a result, extend their existence. A photograph of a dead wife gave the widower more comfort than her lock in a medallion. The picture of a dead daughter lying in bed surrounded by flowers, as if she was sleeping, was more bearable for her parents. *Post mortem* photography was a part of farewell rituals connected with the death of the loved ones, as they were meant to soothe the pain, not increase it.

It is not hard to see that 19th century *post mortem* photography is some kind of continuation of ancient tradition of *post mortem* portraits found on cemeteries in the Faiyum oasis in Egypt. The portraits were executed on wooden tablets and placed in the grave together with the mummified body and placed under the bandages covering the mummy's face. They were painted when these people were still alive and at the peak of their beauty; the young and attractive faces from the ca. seven hundred portraits look at us with their dark, slightly oversized eyes. They look calm and dignified. A similar impression was achieved with pictures of the dead fixed to the shorter side of the coffin (head side) at the funerals in 17th and 18th century Poland. These coffin portraits, which were unique to the Sarmatian culture, presented the faces

5 J. Berger, *About Looking*, New York 1980, p. 39.

Non omnis moriar Horacego wyrażało jego wiarę w to, że pozostanie żywy w pamięci potomnych dzięki swej poezji, że choć jego ciało zamieni się w proch, to pamięć o nim będzie żyła, a on wraz z nią. Tak jak sława czyni artystę nieśmiertelnym, tak pamięć o zmarłym przedłuża jego istnienie. Każda fotografia *post mortem*, od starożytności po czasy współczesne – bo ta zdawałoby się zapomniana sztuka odradza się dziś w postaci sesji zdjęciowych rodziców ze zmarłym zaraz po porodzie dzieckiem⁶ – oprócz tego, że łagodzi ból po stracie, oswaja nas z przemijaniem, to również obiecuje nam wszystkim, od urodzenia uwikłanym w śmierć, że nie wszyscy umrą...

of the dead in a dignified yet realistic manner, so that all mourners could recognize him or her. The dead people in the coffin portraits were presented as still alive and, with their eyes fixed on the spectator, they could... participate in their own funeral. The portraits were kept in chapels or churches after the ceremony.

Horace's *Non omnis moriar* expressed his belief that he would remain alive in the memory of the generations to come thanks to his poetry. Although his body would perish, his memory would be still alive. Just like fame makes an artist immortal, the memory of a dead person extends his or her existence. Every *post mortem* photography, from the antiquity to modernity—as this art seems to be coming back today in the form of photo sessions of parents with their babies who died at birth⁶—apart from soothing the pain of loss and accustoming us to transitoriness, promises all of us, stigmatized with death since the day we were born, that we shall not wholly die...

⁶ J. Dehnel, *Memento mori. Opowieść o fotografii post mortem*, wykład w Domu Spotkań z Historią: <https://www.youtube.com/watch?v=jou1QfBF6vc> (dostęp: 2.11.2020).

⁶ J. Dehnel, *Memento mori. Opowieść o fotografii post mortem*, [Eng. *Memento Mori. A Story of Post Mortem Photography*], a lecture at History Meeting House: <https://www.youtube.com/watch?v=jou1QfBF6vc> (accessed: 2.11.2020).

Otto Dix i inni, czyli temat śmierci w sztuce współczesnej

*Otto Dix and Others
or the Theme of Death
in Contemporary Art*

ROMAN NIECZYPOROWSKI

Jego ciało głuche i oślepienie
Tliło się wyrzucone z odpadkami morza,
Machina dysząca i wiecznie pulsująca.
Muchy wychodzące przez oczodół martwej rai
Brzęczały, atakując sklepienie czaszki.
Słowa w jego książce opuszczały stronicę.
Wszystko błyszczało jak czysty papier.

Sylvia Plath, *Samobójstwo przy Egg Rock*,
tłum. Teresa Truszkowska

He smoldered, as if stone-deaf, blindfold,
His body beached with the sea's garbage,
A machine to breathe and beat forever.
Flies filing in through a dead skate's eyehole
Buzzed and assailed the vaulted brainchamber.
The words in his book wormed off the pages.
Everything glittered like blank paper.

Sylvia Plath, *Suicide Off Egg Rock*

PIERWSZA POŁOWA XX WIEKU jawi się jako jeden z najbardziej dramatycznych okresów w dziejach ludzkości. Rewolucja październikowa, dwie wielkie wojny, zagłada Ormian i Holocaust diametralnie zmieniły nasz świat, a pamięć dymiących kominów Auschwitz do dzisiaj budzi w nas przerażenie. Nie dziwi więc zadane przez Theodora Adorno pytanie: „Czy jest jeszcze możliwa sztuka po Oświęcimiu?”¹ Odpowiedź zdawała się być prosta. Doświadczenie Zagłady sprawiło, że sztuka musiała się zmienić, kiedy pamięć przywoływała obrazy obozowych krematoriów. Niemożliwy bowiem stawał się zachwyt nad słonecznym pejzażem, niestosowne wydawało się malowanie kwiatów na stercie rozkładających się trupów. W sztuce zmienić trzeba było wszystko, nawet temat śmierci musiał ulec przemianie. Po horrorze drugiej wojny światowej wcześniejsze jej przedstawienia zdawały się być błahe, infantylne, niestosowne... Pamięć Zagłady i motywy śmierci stały się jednymi z głównych czynników zmieniających estetykę drugiej połowy XX wieku.

Śmierć jako motyw w sztuce pojawiła się już w starożytności, i jest w niej obecna do dziś. Z tą jednak różnicą, że w przeszłości podejmujący ten temat artyści najczęściej koncentrowali się na jej spersonifikowanych albo symbolicznych przedstawieniach². Sztuka współczesna dopełniła ten zestaw emocjonalnością.

U progu nowoczesności „w drugiej połowie XIX wieku obraz śmierci łączy się z obrazami miłości”³. Później, na przełomie XIX i XX wieku, przedstawienia podejmujące tematykę śmierci ukazywały ją jako przynoszącą spokój i ukojenie⁴. Widać to chociażby na powstałym w 1902 roku obrazie *Śmierć* Jacka Malczewskiego. Kilkanaście lat później z tego nastroju już nic nie pozostało. Na frontach pierwszej wojny światowej poległo 1 773 700 żołnierzy niemieckich, 1 700 000 rosyjskich, 1 357 800 francuskich,

THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY seems to be the most dramatic period in the history of mankind. The October Revolution, two great wars, Armenian genocide and the Holocaust have diametrically changed our world, and the memory of Auschwitz's smoking chimneys still fills us with fear and trepidation. The question asked by Theodore Adorno is not surprising: “Is art still possible after Auschwitz?”¹ The answer seemed straightforward. The experience of the Holocaust had to lead to changes in art, with the memories of concentration camp crematories still fresh. The delight at a sunny landscape painting became impossible and painting flowers on a pile of decomposing bodies ceased to be appropriate. Everything had to change in art, including the very subject of death. After the horror of World War II, the previous representations of death started to seem trivial, infantile and inadequate... The memory of the Holocaust and the motif of death became the main factors changing the aesthetics of the second half of the 20th century.

Death as a motif in art appeared already in the antiquity and has been present until today. The main difference was that previously artist had been focusing on the personified or symbolic representations². Modern art completed this with emotion.

On the threshold of modernity, “in the second half of 19th century the image of death merges with the image of love”³. Later, at the turn of the 20th century, representations of death emphasized its calming and soothing dimension.⁴ It is visible in Jacek Malczewski's 1902 painting titled *Death*, to name one example. A dozen or so years later not much was left from this atmosphere. 1 773 700 German, 1 700 000 Russian, 1 357 800 French,

- 1 W tym przypadku chodzi oczywiście o sformułowane po lekturze Celanowskiej *Fugi śmierci* pytanie: „nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei”. To Adornowskie, odnoszące się początkowo do poezji zdanie „rozciągnięte” zostało później również i na sztuki piękne, zob. T.W. Adorno, *Engagement*, [w:] *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; tenże, *Erziehung nach Auschwitz*, [w:] *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; por. A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcovicz, Warszawa 2003, s. 27 i n.
- 2 Najlepszym chyba na gruncie polskim opracowaniem tematu śmierci w sztuce dawnej są trzy artykuły (*Pleć śmierci*; *Vanitas. Z dziejów obrazowania „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce oraz Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*) pióra Jana Białostockiego, wydane pośmiertnie w jednym zbiorze, zob. J. Białostocki, *Pleć śmierci*, tłum. J. Białostocka, Gdańsk 1999.
- 3 J. Białostocki, op. cit., s. 31.
- 4 Ibidem.

- 1 Of course, this refers to the question formulated after reading Celan's *Todesfuge*: “nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei”. Initially, the Adornian statement was only pertaining to poetry, but it was later extended to encompass fine arts as well, see T.W. Adorno, *Engagement*, [in:] *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; idem, *Erziehung nach Auschwitz*, [in:] *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; cf. A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu* [Eng. *Double Death. Meditations on the Literature of the Holocaust*], transl. B. Krawcovicz, Warszawa 2003, p. 27 et seq.
- 2 The best studies on death in premodern art in the Polish context are three articles by Jan Białostocki (*Pleć śmierci* [Eng. *Death's Gender*]; *Vanitas. Z dziejów obrazowania „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce* [Eng. *Vanitas. The History of Representation of “Vanity” and “Transitoriness” in Poetry and Art*] and *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku* [Eng. *The Motifs of Death as Symbolic Forms in 18th and 19th Century Art*]), which were published posthumously in one book, see. J. Białostocki, *Pleć śmierci* [Death's Gender], trans. J. Białostocka, Gdańsk 1999.
- 3 J. Białostocki, Op. cit., p. 31.
- 4 Ibidem.

1 200 000 austro-węgierskich i 908 371 żołnierzy brytyjskich⁵. Śmierć nie mogła już być kochanką, nie mogła już przynosić spokoju i ukojenia, stała się źródłem smutku i rozpacz. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Ottona Dixa, który w 1914 roku, jak przystało na niemieckiego patriotę, z entuzjazmem poszedł do wojska i wziął udział między innymi w słynnej bitwie nad Sommą⁶, za co odznaczony został Krzyżem Żelaznym II klasy⁷. Trzeba jednak zauważyć, że entuzjazm ten szybko mu minął, czego dowodem są zapiski artysty w dzienniku oraz rysunki w szkicowniku, z którymi nie rozstawał się nawet na polu walki.

Kilka lat po zakończeniu wielkiej wojny, w 1923 roku, Otto Dix ukończył pierwszy, a zarazem najbardziej dramatyczny ze swoich wojennych obrazów, zatytułowany *Okopy*⁸. Początkowo sądzono, że dzieło to, pokazywane po raz ostatni w Monachium w 1937 roku podczas wystawy sztuki zdegenerowanej⁹, spalono przed siedzibą berlińskiej straży pożarnej jeszcze w 1939 roku wraz z kilkuset innymi obrazami modernistycznymi. Jednak odnaleziony kilka lat temu dokument sprzedaży niektórych prac z wystawy „artystów zdegenerowanych” zaświadcza, że obraz ten istniał przynajmniej do stycznia roku 1940¹⁰, a zniszczeniu uległ być może dopiero w trakcie bombardowań Drezna, w lutym 1945 roku¹¹. *Okopy* były dziełem, którego prawie całe pole obrazowe wypełniały przedstawienia strzępów ludzkich ciał. Nad nimi, na przypominających pogieęte średnio-wieczne miecze żelaznych konstrukcjach, widać było uniesione zwłoki żołnierza, powiewające nad polem bitwy jak sztandar śmierci i okrucieństwa. W bezkształtnej masie zdeformowanych ludzkich szczątków trudno dostrzec jakiegokolwiek cechy, na podstawie których można by przeprowadzić identyfikację poległych. Ta swoistego rodzaju ucieczka od ostrości

1 200 000 Austro-Hungarian and 908 371 British soldiers were killed in fighting on all WWI fronts⁵. Death was no longer a lover that brings calm and serenity but became a source of sorrow and despair. Otto Dix's art is a great example here. As a German patriot he enthusiastically joined the army in 1914 and took part in the famous Battle of the Somme⁶, which gained him Iron Cross 2nd Class⁷. It must be noted, however, that his enthusiasm quickly disappeared, which is attested by the artist's notes in his diary as well as the drawings in his sketchbook he always carried with him, even on the battlefield.

A couple of years after the end of the Great War, in 1923, Otto Dix completed his first and most dramatic war painting titled *Trenches*⁸. Initially, it was believed that this work of art, which was shown for the last time at the Degenerate Art Exhibition in Munich in 1937⁹, was burned in the courtyard of the “Old Fire Station” in Berlin together with several hundred other modernist paintings. However, a sale agreement of some of the works from the “degenerate art” exhibition that was found a couple of years ago confirms that this painting existed at least until January 1940¹⁰, and could have been destroyed during the bombing of Dresden in February 1945¹¹. *Trenches* devotes almost its entire painterly surface to shreds and scraps of human bodies. Above them, strewn across iron structures resembling medieval swords, one can notice a dead body of a soldier, elevated and blowing like a flag of death and cruelty. It is hard to discern any characteristics that would allow to identify the fallen in this shapeless mass of deformed human remains. This avoidance of presentation of sharp detail, this peculiar blurring seems to be trying to say that warmakers left the bodies of dead people in a state that made it impossible to identify them. The death

5 www.wikipedia.org/wiki/1_wojna_%C5%9Bwiatowa (dostęp: 27.07.2016).

6 Po drugiej stronie, w szeregach armii brytyjskiej, walczyli między innymi C.S. Lewis i J.R.R. Tolkien.

7 J. Jones, *Otto Dix's Der Krieg prints are at the De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea*, „The Guardian”, 14.05.2014, cyt. za: www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix (dostęp: 28.07.2016).

8 *Schützengraben*.

9 *Entartete Kunst*.

10 W tym wypadku chodzi o dokument wystawiony przez pochodzącego z Güstrow handlarza dziełami sztuki Berharda Böhmera, który według umowy z dr. Hetschem, datowanej na 13.01.1940, posiadał 12 prac z wystawy sztuki zdegenerowanej, m.in. obrazy: Kokoschki, Lehbrucka, Corintha, Modersoha i Dixa, zob. D. Schubert, *Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg” 1929–1932*, „Heidelberg Jahrbücher”, Band 48 (2004), s. 317, szczególnie przyp. 22, cyt. za: www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2238/1/Schubert_Otto_Dix_das_Triptychon_Der_Krieg_1929_1932_2005.pdf (dostęp: 28.07.2016).

11 J. Mundy, *Lost Art: Otto Dix*, cyt. za.: www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-otto-dix (dostęp: 28.08.2016).

5 www.wikipedia.org/wiki/1_wojna_%C5%9Bwiatowa (accessed: 27.07.2016).

6 Meanwhile, C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien were fighting on the other side for the British Army.

7 J. Jones, *Otto Dix's Der Krieg prints are at the De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea*, “The Guardian”, 14.05.2014, quoted after: www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix (accessed: 28.07.2016).

8 *Schützengraben*.

9 *Entartete Kunst*.

10 The document was issued by an art trader from Güstrow, Bernhard Böhmer, who owned 12 works from the exhibition of degenerate art, including paintings by: Kokoschka, Lehbruck, Corinth, Modersoh and Dix, as stipulated in the agreement with dr. Hetsch, dated 13.01.1940. See: D. Schubert, *Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg” 1929–1932*, “Heidelberg Jahrbücher”, Band 48 (2004), p. 317, especially reference no. 22, as cited in: www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2238/1/Schubert_Otto_Dix_das_Triptychon_Der_Krieg_1929_1932_2005.pdf (accessed: 28.07.2016).

11 J. Mundy, *Lost Art: Otto Dix*, as cited in: www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-otto-dix (accessed: 28.08.2016).

przedstawienia detalu, swoistego zamazania, zdaje się być zabiegiem mającym na celu symboliczne ukazanie tego, że prowadzący wojnę nie tylko pozostawiali na polu bitwy ciała zabitych ludzi, ale pozostawiali je w stanie uniemożliwiającym rozpoznanie. Śmierć żołnierzy na polu bitwy, która miała im przynieść wieczną chwałę, stała się odejściem w zapomnienie. Brutalność wojny, cierpienie i nieszczęście są tu tak samo oczywiste jak brak litości i śmierć panujące nad miejscem powszechnego zniszczenia.

Rok później, dzięki wsparciu Karla Nierendorfa, berlińskiego handlarza sztuki, Otto Dix wykonał serię zatytułowaną *Wojna*¹². Składa się na nią cykl 50 grafik¹³, w których zachodni front wielkiej wojny sprowadzony został do makabrycznego karnawału śmierci¹⁴, stając się przerażającą wizją dwudziestowiecznej apokalipsy. Artysta pokazał wielką wojnę jako klątwę, burząc tym samym gloryfikujące ją mity. Obraz wojny, jaki wyziera z prac Dix'a, nie ma w sobie nic z heroiczności czy bohaterstwa, wojna z jego obrazów przynosi tylko zniszczenie i śmierć.

W kompozycji *Grupa szturmowa posuwająca się naprzód w trakcie ataku gazowego*¹⁵ (il. 1) widzimy grupę niemieckich żołnierzy¹⁶ z twarzami ukrytymi pod osłoną masek gazowych, z mocno zaciśniętymi palcami na trzonkach granatów, idących naprzód pośród zgłiszczy i kikutów drzew. Rysunek wypełnia prawie całe pole obrazowe, przedstawione postaci zdają się być blisko nas. Ten zabieg, budujący poczucie klaustrofobii, zdaje się realizować konkretny cel – niszczy barierę bezpieczeństwa między oglądającym a przedstawieniem. Poczucie lęku potęguje wieloznaczność przedstawienia: co prawda widzimy postacie w żołnierskich mundurach, ale przyglądając się twarzom zakrytym maskami, nie dostrzegamy nawet delikatnego zarysu oczu, a jedynie czarne koła przywodzące na myśl puste oczodoły czaszek; stąd wrażenie, że to nie ludzie, lecz wysłannicy śmierci – trupy przyobleczone w wojskowe mundury, które straszac pustymi oczodołami, zbliżają się do widza.

Z kompozycji opatrzonej tytułem *Zabity wartownik w okopach*¹⁷ (il. 2) uśmiecha się do nas niemiecki żołnierz w postrzępionym mundurze, oparty



Il. 1 Otto Dix, *Grupa szturmowa posuwająca się naprzód w trakcie ataku gazowego*, 1924

Fig. 1 Otto Dix, *Stormtroopers Advance under a Gas Attack*, 1924

of soldiers on the battlefield, which was supposed to bring them eternal fame, became falling into oblivion. The brutality of war, suffering and sorrow are almost as obvious here as is the lack of mercy and death ruling over this place of universal destruction.

A year later, thanks to the support of Karl Nierendorf, a Berlin art trader, Otto Dix created the series titled *War*¹². It consists of the cycle of 50 engravings¹³, where the Western Front of the Great War has been reduced to some macabre carnival of death¹⁴ and becomes a frightening vision of the 20th century apocalypse. The artist presents war as a curse, tearing down all the glorifying myths. There is nothing heroic in the image of war in Dix's works, just pure destruction and death.

The composition *Stormtroopers Advance Under a Gas Attack*¹⁵ (fig. 1) shows a group of advancing German soldiers¹⁶ with faces covered with gas masks and hands clasped over grenade handles, surrounded by cinders and tree stumps. The drawing fills almost the entire space and the figures presented seem to be very close to us. It creates a sense of claustrophobia and seems to be serving the purpose of breaking the barrier of security between the viewer and the representation. Anxiety is intensified by the ambiguity of the image: although we can see some

12 *Der Krieg*.

13 Wykonane w technice akwaforty łączonej z akwatintą.

14 J. Jones, *Otto Dix's Der Krieg prints are at the De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea*, „The Guardian”, 14.05.2014, cyt. za: www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix (dostęp: 28.07.2016).

15 *Sturmtruppe geht unter Gas vor*, *Der Krieg*, nr 12.

16 Trzech na pierwszym planie, dwóch w tle.

17 *Toter Sappenposten*, *Der Krieg*, nr 18.

12 *Der Krieg*.

13 Executed in the technique of mixing etching with aquatint.

14 J. Jones, *Otto Dix's Der Krieg prints are at the De La Warr Pavilion, Bexhill on Sea*, „The Guardian”, 14.05.2014, as quoted in: www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix (accessed: 28.07.2016).

15 *Sturmtruppe geht unter Gas vor*, *Der Krieg*, no. 12.

16 Three in the foreground and two in the background.



Il. 2 Otto Dix, *Zabity wartownik w okopach*, 1924

Fig. 2 Otto Dix, *Dead Sentry in the Trench*, 1924

o błotnistą ścianę okopu. Jego uśmiech jest pusty czernią oczodołów, szczyrzącymi się, odkrytymi zębami i wyraźnym brakiem nosa. Żołnierz wydaje się być martwy już od jakiegoś czasu, ale wojskowy hełm ciągle jeszcze spoczywa na jego czaszce, a kości lewej ręki ciągle zaciskają się na kolbie karabinu – obdarty strażnik śmierci. Wielka wojna „wyprodukowała” generację szczęśliwych padlinozerców: robaków, larw i wędrujących po okopach wielkich szczurów, które żerowały na porzuconych, rozkładających się ciałach. Podobne przesłanie widać w kompozycji *Czaszka*¹⁸ (il. 3). Z wypełniającej prawie całe pole obrazowe, leżącej samotnie na ziemi czaszki wydobywają się robaki, przepychają się przez oczodoły, wypęczają z pozbawionej większości zębów, rozchylonej w zastygłym zdziwieniu zuchwy, z porośniętego kępami trawy czubka głowy. Są wszędzie, zdają się posuwać w kierunku widza, przyprawiając go o mdłości. Kompozycja zatytułowana *Czas posiłku w okopach*¹⁹ ukazuje brudnego, zmęczonego żołnierza w zniszczonym mundurze, który pospiesznie spożywa posiłek w towarzystwie ludzkiego szkieletu uwięzionego w lodowym krajobrazie. Odnosimy wrażenie, że przedstawiony tu żołnierz zachowuje się tak, jakby nie zauważał ludzkich szczątków lub jakby nie zważał na nie. Może więc mamy tu do czynienia z symbolicznym przedstawieniem „ochłodzenia” ludzkiej wrażliwości na śmierć, którą przynosi wojna.

*Taniec śmierci roku 1917 (Wzgórze zabitych mężczyzn)*²⁰ (il. 4) jest moim zdaniem najbardziej dramatyczną kompozycją całego cyklu. Nawiązująca do *danse macabre*, epatująca czernią kompozycja²¹ przedstawia kilka²² oświetlonych jasnym światłem strzępów ludzkich ciał, które – zawieszane na zasiekach z drutu kolczastego – tworzą taneczny krąg śmierci. Każde z przedstawionych truchwał ukazane jest w innej, ekstatycznej pozie, co razem buduje podobieństwo do późnośredniowiecznego i wczesnonowożytnego pierwowzoru. Jednak w przeciwieństwie do sztuki dawnej rysunek Ottona Dix'a kładzie akcent na anonimowość (beziemność) zabitych, unika cech personalizujących postaci. Dzięki takiemu zabiegowi artysta odziera śmierć na polu bitwy z heroicznego i chwały.

18 *Schädel, Der Krieg*, nr 31.

19 *Mahlzeit in der Sappe, Der Krieg*, nr 13.

20 *Totentanz anno 17 (Hohe Toter Mann), Der Krieg*, nr 19.

21 Intensywność zastosowanej przez artystę czerni różna jest w zależności od odbitek. Miałem możliwość oglądania dwóch z nich i muszę stwierdzić, że nasycenie czernią było o wiele większe w wersji opatrzonej numerem 15/70 niż w tej opatrzonej numerem 31/70.

22 Siedem na pierwszym planie.



Il. 3 Otto Dix, *Czaszka*, 1924

Fig. 3 Otto Dix, *Skull*, 1924

figures in military uniforms, the masks covering faces prevent us from seeing any eyes and the black circles resemble some empty eye sockets in a skull. This, in turn, creates an impression that we are not dealing with people but with some death emissaries in the form of corpses wearing military uniforms, which draw nearer the viewer.

The composition titled *Dead Sentry in the Trench*¹⁷ (fig. 2) presents a German soldier in ragged uniform who is leaning against the wall of a trench and smiling to us. His laugh is as empty as are his eye sockets. He grins to us with uncovered teeth and lacks his nose. He seems to have been dead for quite some time, but the military helmet is still on his skull, while the phalanges of his left hand are still clutching the butt of his rifle. It is a ragged guardian of death. The Great War “produced” a whole generation of lucky scavengers like worms, larvae and enormous rats seeking food in the trenches and preying on abandoned and rotting bodies. A similar meaning seems to be conveyed by the composition *Skull*¹⁸

17 *Toter Sappenposten, Der Krieg*, no. 18.

18 *Schädel, Der Krieg*, no. 31.



Il. 4 Otto Dix, *Taniec śmierci roku 1917, 1924*

Fig. 4 Otto Dix, *Dance of Death 1917, 1924*

Praca *Oświetlenie ogniem farmy w Monacu*²³ pokazuje horror ludzkiej destrukcji. Kompozycja przedstawia nocny pejzaż, z którego czerni za sprawą drobnych refleksów światła wylania się obraz wojennej pożogi: zburzone budynki, rozbite wozy, krzyże grobów, porzucone ludzkie kości i kilka zaznaczonych „szybką kreską” postaci umieszczonych w otoczeniu okaleczonych drzew. Podobny w swojej wymowie pejzaż odnajdujemy na karcie opatrzonej tytułem *Okolice Langemark – Luty 1918*²⁴. Przedstawia ona krajobraz, który jest efektem czteroletnich działań wojennych. W pierwszym momencie może nam się zdawać, że widzimy wielkie, bezładne, pozbawione życia wysypisko śmieci. Przyglądając się jednak uważniej, pośród pagórków „ozdobionych” z rzadka kikutami drzew dostrzeżemy porozrzucane w nieładzie ludzkie szczątki. Pejzaż staje się polem porzuconych, zapomnianych ciał – polem śmierci.

Wybitnie pacyfistyczne, obnażające okrucieństwo i absurdalność wojny przesłanie cyklu Dix'a nie mogło spodobać się narodowym socjalistom. Nie dziwi więc,

(fig. 3). The solitary skull lying on the ground that covers almost the entire painterly surface is pierced by worms, which come out of the eye sockets and the almost toothless mouth that is open in surprise. They come out of the top of the head, where some grass tufts grow. They are everywhere and they seem to be advancing towards the sickened viewer. The work *Mealtime in the Trench*¹⁹ shows a dirty, tired soldier in worn-out uniform, who is hastily consuming his meal in the company of a human skeleton trapped in icy landscape. We have the impression that the soldier either cannot see the human remains or he just does not care. We may be dealing with a symbolic reflection on the “cooling” of human sensitivity to death as a result of war.

*Dance of Death 1917 (Dead Men Heights)*²⁰ (fig. 4) is, in my opinion, the most dramatic composition in the entire cycle. This obvious reference to *danse macabre* shows a deep pool of black²¹ and a couple of²² brightly illuminated scraps of human bodies, which are hanged on barbed wire and form the dancing ring of death. Each of the cadavers is presented in a different

23 *Leuchtkugel erhellt die Monacu-farme, Der Krieg*, nr 17.

24 *Bei Langemark – Februar 1918, Der Krieg*, nr 7.

19 *Mahlzeit in der Sappe, Der Krieg*, no. 13.

20 *Totentanz anno 17 (Hohe Toter Mann), Der Krieg*, no. 19.

21 The intensity of blackness depends on the print we are looking at. I had a chance to see two of them and I must admit that it was much higher in print 15/70 than in print 31/70.

22 Seven in the foreground.



Il. 5 Otto Dix, *Wojna*, 1929–1932, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen

Fig. 5 Otto Dix, *War*, 1929–1932, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

że po dojściu Hitlera do władzy seria ta znalazła się wśród prac pokazanych w 1937 roku w Monachium na wystawie sztuki zdegenerowanej, po zakończeniu której eksponowane grafiki spalono²⁵.

Pod koniec lat dwudziestych XX wieku Otto Dix raz jeszcze podjął temat wielkiej wojny. Jego tryptyk *Wojna* (1929–1932)²⁶ (il. 5) zakomponowany według średniowiecznych kanonów, namalowany temperą

ecstatic pose, which bears resemblance to the late medieval and early modern prototype. However, in contrast to premodern art, Otto Dix's image emphasizes the anonymity (namelessness) of the killed people and avoids any unique features that personalize the figures. By that the artist strips the death on the battlefield off any heroism and glory.

*A Flare Lights Up Monacu Farm*²³ shows the horror of human destruction. The composition depicts a night landscape, where some occasional subtle reflections of light delineate the image of war destruction: demolished buildings, shattered carriages, grave crosses, abandoned human bones and some "sketchy" figures surrounded by mutilated trees. A landscape that is similar in its meaning can be found on the sheet titled *Near Langemark – February 1918*²⁴.

It shows the effects that four-year war has on natural landscape. At first, we may think that we are looking at some enormous, messy and lifeless garbage dump. When we look closer, we can make out some hills

25 www.fridaynightboys300.blogspot.se/2014/05/der-krieg-war-art-of-otto-dix.html (dostęp: 28.07.2016).

26 Obraz *Der Krieg*, datowany na lata 1929–1932, zob. D. Schubert, *Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg” 1929–1932*, „Heidelberg Jahrbücher”, Band 48 (2004), cyt. za: www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2238/1/Schubert_Otto_Dix_das_Triptychon_Der_Krieg_1929_1932_2005.pdf (dostęp: 28.07.2016); por. A. Murray, *A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience*, „Aigine”, 2014, 5, cyt. za: www.ucc.ie/en/media/electronicjournals/aigine/2014-01/05-Murray-2014-01-en.pdf (dostęp: 28.07.2016).

23 *Leuchtkugel erhellt die Monacu-ferme*, *Der Krieg*, no. 17.

24 *Bei Langemark – Februar 1918*, *Der Krieg*, no. 7.

na desce²⁷, w warstwie formalnej nawiązuje do sztuki niemieckiej przełomu średniowiecza i renesansu, do malarstwa Lucasa Cranacha Starszego, Baldunga Griena, Matthiasa Grünewalda, w szczególności zaś do tryptyku z Isenheim pędzla tego ostatniego²⁸. Zgodnie ze średniowieczną tradycją retabulów ołtarzowych dzieło Dix'a składa się z czterech części: kwatery głównej, flankujących ją dwóch skrzydeł oraz przypominającej predellę części dolnej. Zamiast jednak pokazać, jak to widzimy u Grünewalda, ukrzyżowanego Chrystusa w otoczeniu świętych, malowidło Dix'a podejmuje temat skutków działań wojennych. Lewy panel przedstawia maszerujące we mgle kolumny żołnierzy. W części środkowej widać rozkładające się ciała zabitych²⁹, kikuty spalonych drzew i ruiny zabudowań, pośród których jak śmierć podąża żołnierz ubrany w wojskową pelerynę i hełm, z twarzą zasłoniętą maską przeciwgazową, która podobnie jak delikatna mgiełka unosząca się pośród ruin sugeruje pejzaż po ataku chemicznym. Prawe skrzydło zdaje się pokazywać wojenną pożogę, z której próbuje wydostać się trzech mężczyzn, depczących leżącego na ich drodze trupa. Czwartą, dolną część kompozycji wypełnia przedstawienie konstrukcji przypominającej skrzynię wykonaną z grubych desek. W jej środku, pod rozciągniętym, brezentowym dachem, widzimy trzech leżących na ziemi mężczyzn wyglądających na pogrążonych we śnie, tyle tylko, że nie mamy pewności, czy to aby nie sen wieczny³⁰.

Odniesienie do Grünewalda ma również charakter symboliczny: w nawiązującej do tematyki pasyjnej kompozycji Ottona Dix'a żołnierze muszą przejść podobne cierpienia jak Chrystus, czym artysta podnosi moralną świętość żołnierzy³¹, tym samym dokonując aktu sekularyzacji tego najważniejszego tematu chrystologicznego³². Chrystus³³ z obrazu Dix'a już nie triumfuje nad śmiercią³⁴. Przebywający na froncie żołnierze, zmagający się dzień po dniu ze zindustrializowaną machiną śmierci, pozbawieni zostali nadziei wybawienia z tego nowoczesnego piekła.

“adorned” with some sparse broken tree trunks and some human remains scattered disorderly. The landscape has become a field of abandoned and forgotten bodies—the field of death.

The meaning of Dix's cycle, which is overtly pacifistic and critical of the cruel and absurd war, could not catch the fancy of national socialists. It is not surprising then that after Hitler had come to power this cycle was included in the group of works presented at the Degenerate Art Exhibition in Munich in 1937, after which the prints presented were burned²⁵.

Otto Dix came back to the subject of the Great War in the late twenties of the 20th century. His triptych *War* (1929–1932)²⁶ (fig. 5) has been designed according to medieval rules and painted with tempera on wood panels²⁷. Formally, it makes a reference to German art of late Middle Ages and the beginning of the Renaissance, like the paintings of Lucas Cranach the Elder, Baldung Grien, Matthias Grünewald, and especially the triptych from Isenheim by the last painter²⁸. In accordance with the medieval tradition of the altar retable, Dix's work consists of four parts: the main panel, the two side panels and the bottom part which looks like *predella*. Instead of crucified Christ accompanied by saints, as we can see in Grünewald, Dix's paintings present the consequences of war. The left panel presents the columns of soldiers marching in the fog. The middle part shocks with the rotting bodies of dead people²⁹, as well as broken tree trunks and demolished buildings, among which there presses a soldier wearing a military cape, a helmet and a gas mask. This, together with the subtle mist shrouding the ruins hints at a landscape after a chemical attack. The right wing seems to be showing some ravages of war that three men are trying to escape from, climbing over a dead body in their way. The fourth, bottom part presents a structure resembling some wooden chest. Inside it, below the tarp roof lie three

27 D. Schubert, op. cit., s. 312.

28 Ibidem, s. 323.

29 Z mocno wyeksponowanymi, licznymi ranami od kul, bolesnymi śladami, które przywodzą na myśl ślady trądu z obrazu Grünewalda.

30 Nasuwają się w tym przypadku analogie do obrazu *Zmarły Chrystus* (*Oplakiwanie Chrystusa*) Andrea Mantegni oraz do częstych kościelnych praktyk umieszczania w Wielką Sobotę antepedium z wyobrażeniem leżącego w grobie Chrystusa.

31 A. Murray, op. cit., s. 67.

32 O. Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*, Berlin 1998, s. 207.

33 Obecny poprzez analogię do ołtarza z Isenheim.

34 D. Schubert, op. cit., s. 324.

25 www.fridaynightboys300.blogspot.se/2014/05/der-krieg-war-art-of-otto-dix.html (accessed: 28.07.2016).

26 The painting *Der Krieg*, dated 1929–1932, see: D. Schubert, *Otto Dix – das Triptychon "Der Krieg" 1929–1932*, "Heidelberg Jahrbücher", Band 48 (2004), as quoted in: www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2238/1/Schubert_Otto_Dix_das_Triptychon_Der_Krieg_1929_1932_2005.pdf (accessed: 28.07.2016); cf. A. Murray, *A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience*, "Aigne", 5/2014, as quoted in: www.ucc.ie/en/media/electronicjournals/aigne/2014-01/05-Murray-2014-01-en.pdf (accessed: 28.07.2016).

27 D. Schubert, Op. cit., p. 312.

28 Ibidem, p. 323.

29 Note the strongly marked numerous gunshot wounds, which correspond with the leprosy sores from Grünewald's painting.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, dlaczego, podejmując tematykę wojny, artysta ucieka się do zabiegu budowania analogii z dawną sztuką niemiecką? Wydaje się, że mamy w tym wypadku do czynienia z reakcją na budowanie narodowej mitologii w Niemczech lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W czasach Republiki Weimarskiej wydawano wiele książek gloryfikujących średniowiecznych bohaterów, chwalebnych ich heroizm i oddanie, których autorzy zdawali się zapominać o dramatycznych cierpieniach, jakie przyniosła im wojna. Na pierwsze miejsce wysuwają się opowieści sagi o Nibelungach, największą popularnością cieszyły się dzieje Zygryfryda³⁵. Wszystkie ówczesne media podejmowały głoszące narodową chwałę wątki, odnoszące się najczęściej do etosu średniowiecznego rycerstwa. Artysta, wykorzystując popularne odniesienia do kultury średniowiecza, starał się zmienić szerzone przez media romantyczne wyobrażenia o bohater-skich wojownikach i ukazać okrucieństwo odartej z heroiczności śmierci na wojennych frontach³⁶. Poświęcone wojnie prace Dix'a dekonstruuja mitologię chwalebnej walki, obnażają prawdę o efektach zindustrializowanych działań zbrojnych i niszczenia człowieka³⁷ w czasach, w których rząd i zawodowi wojskowi starali się „skutki uboczne” działań wojennych ukryć. Na nic się jednak zdały przestrogi artysty. Tendencje zrodzone w czasach Republiki Weimarskiej przybrały na sile po dojściu Hitlera do władzy, przynosząc wiadomy efekt.

Dramatyzm śmierci, którą przynosi barbarzyństwo wojny, najlepiej chyba obrazuje *Guernica* Picassa (il. 6). W dziesiątym miesiącu hiszpańskiej wojny domowej, 26 kwietnia 1937 roku, Guernica³⁸, średniowieczna stolica Basków, będąca symbolem ich wolności i narodowej identyfikacji, została zbombardowana przez samoloty niemieckiego Legionu Córdor³⁹

men looking as if they were in sleep, though we are not certain if the sleep is not eternal³⁰.

The reference to Grünewald is also symbolic: the composition utilizes the theme of Passion, which suggests that soldiers have to go through suffering that is comparable to that of Christ. Thus, the artist elevates the moral sanctity of soldiers³¹ and secularizes the most important Christological subject³². Christ³³ from Dix's painting no longer triumphs over death³⁴. The soldiers on the front line, who faced the industrialized machine of death daily, were deprived of any hope of salvation from this modern hell.

One might ask a question here: why is the artist making this analogy with old German art when the main subject is war? It seems that we are dealing with some reaction to the building of national mythology in Germany in the 1920s and 1930s. During the times of the Weimar Republic there were published many books that glorified some medieval heroes, praising their heroism and dedication, yet the authors seemed to forget about the dramatic suffering that their wars brought. *Nibelungenlied* is the most prominent example, of course, and the most popular piece was the story of Siegfried³⁵. All media outlets of the time promoted topics connected with the ethos of medieval knighthood. The artist makes use of the popular references to medieval culture to change this media-mongered romantic perception of heroic warriors and show the cruelty of death on war front lines without any heroic haze³⁶. Dix's war works deconstruct the mythology of the glorious fight and unmask the truth of the effects of industrialized combat and the destruction of humanity³⁷ in times when the government and professional military servicemen were trying to hide the “side effects” of war operations. However, the artist's warnings were to no avail. The tendencies that originated during

35 Którego śmierć, będąca następstwem zdrady, odczytywana była w sferze symbolicznej: przegrana Niemiec w pierwszej wojnie światowej była wynikiem zdrady, a nie słabości państwa, zob. K.H. Hagen, *Gespräch mit Otto Dix*, „Neues Deutschland”, 15.09.1964, s. 4, cyt. za: D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1978.

36 A. Murray, op. cit., s. 56.

37 I nie chodzi tu tylko o unicestwienie życia.

38 W języku Basków: *Guernica*.

39 Dowodzonego przez pułkownika Wolframa von Richthofena (kuzyna Manfreda von Richthofena, zwanego Czerwonym Baronem, asa niemieckiego lotnictwa z czasów I wojny światowej), zob. S. Schama, *The Power of Art*, [London] 2006, s. 375; por. www.pablocicasso.org/guernica.jsp (dostęp: 31.07.2016). Dwa lata później już jako generał-major (awansowany w 1938 r.) Wolfram von Richthofen dowodził lotnictwem do zadań specjalnych, które 1 września 1939 r. dokonało ataku bombowego na Wieluń, inne bezbronne miasto, które podzieliło losy Guerniki, zob. www.lodz.wyborcza.pl/multimedia/wielun/to-nie-ludzie-to-cel/druga-guernica (dostęp: 31.08.2017),

30 This brings to mind some analogies to Andra Mantegna's *Dead Christ (Lamentation of Christ)*, as well as the frequent church practices of Holy Saturday, when statues of Christ in the tomb are put on antepedium.

31 A. Murray, *A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience*, „Aigne”, 5/2014, p. 67.

32 O. Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*, Berlin 1998, p. 207.

33 It is present by analogy with the altar from Isenheim.

34 D. Schubert, Op. cit., p. 324.

35 His death, which was an effect of betrayal, was interpreted symbolically: the defeat of Germany in the war was an effect of betrayal, not weakness of the state. See: K.H. Hagen, *Gespräch mit Otto Dix*, „Neues Deutschland”, 15.09.1964, p. 4, as quoted in: D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1978.

36 A. Murray, *A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience*, „Aigne”, 5/2014, p. 56.

37 It is not only the extinguishing of lives.



Il. 6 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madryt, Museo Reina Sofia

Fig. 6 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Museo Reina Sofia

97

(przy nieznacznym udziale lotnictwa włoskiego). Trwający dwie godziny nalot⁴⁰ zamienił miasto w zgłiszcz. W taki sposób III Rzesza wsparła wojska generała Franco w walkach z wojskami Republiki Hiszpańskiej. Dla dowództwa Luftwaffe w tej akcji ważne było jeszcze coś innego: przeprowadzony atak lotniczy stał się rodzajem testu nowej taktyki działań wojennych w powietrzu, tzw. nalotów dywanowych. Tragiczne doświadczenia Guerniki pozwoliły niemieckim sztabowcom na doprecyzowanie czasu, w jakim można obrócić miasto w stertę gruzów, oraz odpowiedzieć na pytanie, jaki będzie tego wpływ na morale ludności cywilnej. Atak na baskijskie miasto zainaugurował metodę wojennego terroru, której efektem były dziesiątki milionów zabitych⁴¹, a zagłada Guerniki stała się symbolem niewyobrażalnego wcześniej okrucieństwa wojny.

Picasso nie był naocznym świadkiem tych wydarzeń – zainspirował go artykuł George'a Steera⁴², który ukazał się w „The Times”⁴³ nazajutrz po

the Weimar Republic intensified when Hitler seized power and led to an obvious outcome.

The dramatism of death that war leads to is best exemplified by Picasso's *Guernica* (fig. 6). On 26th of April 1937, in the tenth month of war, Guernica³⁸, a medieval Basque town, which was a symbol of their freedom and national identity, was bombed by the planes of German Condor Legion³⁹ (with a small assistance of Italian Air Force). The two-hour raid⁴⁰ razed the town to the ground. That is how the Third Reich showed its support for general Franco's army

a 25 września jednostka przez niego dowodzona dokonała nalotu dywanowego na Warszawę, zob. www.wikipedia.org/wiki/Wolfram_von_Richthofen (dostęp: 31.08.2017).

⁴⁰ Rozpoczął się około godziny 16.30, zob. www.pablocicasso.org/guernica.jsp (dostęp: 31.07.2016).

⁴¹ T.J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton & Oxford 2013, s. 240.

⁴² Brytyjski dziennikarz z Południowej Afryki.

⁴³ *The Tragedy of Guernica: A Town Destroyed in Air Attack: Eye-Witness's Account*, cały artykuł zob. www.thetimes.co.uk/tto/news/world/europe/article2601941.ece;

³⁸ In the Basque language: *Gernika*.

³⁹ Colonel Wolfram von Richthofen was in charge (a cousin of Manfred von Richthofen, aka Red Baron, who was a German flying ace during World War 1), see: S. Schama, *The Power of Art*, [London] 2006, p. 375; cf. www.pablocicasso.org/guernica.jsp (accessed: 31.07.2016). Two years later, as a major general (promoted in 1938), Wolfram von Richthofen was in charge of 8th Air Corps (“for special purposes”), which carried out the bombing of Wieluń on 1 September 1939, another defenceless town that shred the fate of Guernica, see: www.lodz.wyborcza.pl/multi-media/wielun/to-nie-ludzie-to-cel/druga-guernica (accessed: 31.08.2017), while on 25 September his unit carpet bombed Warsaw, see: www.wikipedia.org/wiki/Wolfram_von_Richthofen (accessed: 31.08.2017).

⁴⁰ It started at ca. 16.30, see: www.pablocicasso.org/guernica.jsp (accessed: 31.07.2016).

zbombardowaniu miasta. Pod wpływem tej lektury w początkach maja 1937 roku artysta rozpoczął prace nad obrazem upamiętniającym dokonaną zbrodnię. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że miesiąc później, 4 czerwca 1937 roku, obraz został ukończony⁴⁴. Po raz pierwszy publicznie pokazano go w Pawilonie Republiki Hiszpańskiej na Paryskiej Wystawie Światowej w lipcu 1937 roku⁴⁵.

Monochromatyczny, utrzymany w tonacjach czerni, szarości i bieli obraz przedstawia śmierć, rozpacz i cierpienie towarzyszące zagładzie miasta. Pośród ofiar dostrzegamy zarówno ludzi, jak i zwierzęta. Przy lewej krawędzi obrazu, na tle potężnego, ryczącego byka, namalowana została postać rozpaczającej kobiety, trzymającej w rękach martwe dziecko⁴⁶. Jej odchylona do góry głowa z otwartymi szeroko ustami zatrzymała się w niemym krzyku. Tuż poniżej widać rozciągnięte na ziemi ciało wojownika, którego dłoń odrąbanej prawej ręki ciągle jeszcze zaciska się na rękojeści roztrzaskanego miecza. Z odciętej dłoni wyrasta mały kwiat. Centralną część kompozycji wypełnia postać oszalałego w agonii konia, nad którego głową widać lampę z mocno wyeksponowaną żarówką, nasuwającą skojarzenia z okiem opatrzałości, ale równocześnie przypominającą wybuchającą bombę. Pomiędzy bykiem a głową konia namalowany został ledwo widoczny, wtapiający się w ciemne tło gołąb. Na prawo od konia widzimy ranną, klęczącą z obnażonymi piersiami kobietę, która zdaje się patrzeć w niemym zdziwieniu ku górze. Powyżej inna kobieta, ze wzrokiem wpatrzonym w kobietę trzymającą martwe dziecko, z twarzą wyrażającą szok i osłupienie, oświetla całą kompozycję lampą naftową zaciśniętą kurczowo w ręce. Przy prawej krawędzi obrazu namalowana została postać z rękoma uniesionymi w błagalnym geście ku górze, jakby chciała tym wyprosić wstrzymanie zagłady, jakby szukała w niebie wsparcia lub złorzeczyła Bogu. Patrząc na tę kompozycję, mamy wrażenie, że otacza nas śmierć i cierpienie niewinnych istot, obraz ten bowiem pokazuje ludzi i zwierzęta dzielących wspólny los. Śmierć jest naturalnie wpisana w życie człowieka, nawet jeśli w pewnych okresach swojego życia o niej nie myślimy. Istnieje jednak taki rodzaj śmierci, który łamie ten naturalny kontrakt. I właśnie taką śmierć pokazuje

in his fight with the republican forces. There was yet another reason why Luftwaffe found this raid important: the attack became some sort of test of their new military tactics, namely, carpet bombing. The tragic experiences of Guernica allowed German generals to determine the time needed to raze a town to the ground and the influence it has on the civilian morale. The attack on the Basque town initiated the method of war terror that eventually led to tens of millions of killed people⁴¹, and the complete destruction of Guernica became a symbol of previously unimaginable cruelty of war.

Picasso did not witness these events—he was inspired by George Steer's article⁴², which was published in "The Times"⁴³ the day after the bombardment. At the beginning of May 1937, under the influence of the text, he started working on a painting that would commemorate the victims of the crime. It can be safely concluded that a month later, on 4th June 1937, the painting was completed⁴⁴. It was first shown in the Pavilion of the Spanish Republic at the 1937 Paris International Exhibition⁴⁵.

The monochrome painting presents death, despair and suffering caused by the destruction of the town. Not only people are affected by the devastation here—animals are victims too. To the left there is the figure of a despairing mother holding her dead baby in her arms juxtaposed with a massive roaring bull in the background⁴⁶. Her head is tilted up and her mouth wide open, frozen in a silent scream. Right below we can see a body of a warrior spread over the ground. The dismembered hand is still clutching at a shattered sword's handle. There is a small flower growing out of the severed hand. The central part of the composition is filled with a figure of a horse in death agony. Over the horse's head, we can see a lamp with a strongly exposed lightbulb, which brings to mind the eye of providence or some exploding bomb. Between the bull and the horse's head, the artist painted a hardly discernible dove that blends in the dark background. To the right of the horse,

por. www.poeinkaiprattein.org/kids-guernica/picasso-s-guernica/news-report-by-george-steer-for-the-times-about-guernica-1937/ (dostęp: 19.07.2016).

44 T.J. Clark, op. cit., s. 242.

45 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, zob. C. Freedberg, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, New York 1986.

46 Dopatrywać się tu możemy odniesień do motywu piety.

41 T.J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton & Oxford 2013, p. 240.

42 A British journalist from South Africa.

43 *The Tragedy of Guernica: A Town Destroyed in Air Attack: Eye-Witness's Account*, see: www.thetimes.co.uk/tto/news/world/europe/article2601941.ece; cf. www.poeinkaiprattein.org/kids-guernica/picasso-s-guernica/news-report-by-george-steer-for-the-times-about-guernica-1937/ (accessed: 19.07.2016).

44 T.J. Clark, Op. cit., p. 242.

45 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, see: C. Freedberg, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, New York 1986.

46 We can look for some references to *Pietà* here.

Guernica: życie nie powinno kończyć się tak, jak tu widzimy. Taki rodzaj śmierci nie ma nic wspólnego z człowieczeństwem. Taka śmierć przychodzi z niebytu, czas jej nie dotyczy, taka śmierć nie przyjmuje nawet pojęcia fatum. Jest rodzajem nieprzyzwyczajoności⁴⁷. Picasso swoją *Guernicą* otworzył drogę do nowoczesnego przedstawiania zagłady, dzięki czemu dzieło to stało się „prawdziwym, nowoczesnym obrazem historycznym. Dzięki niemu Picasso z amoralnego estety stał się moralistą”⁴⁸. *Guernicą* artysta wyznaczył nowe ramy etyczne sztuki, na co dobitnie zwrócił uwagę Simon Schama. Szukając odpowiedzi na pytanie o miejsce sztuki, Schama na przykładzie obrazu Picassa wskazał, że w obliczu dziejącego się zła rolę sztuki jest pouczanie nas o obowiązkach wynikających z bycia człowiekiem⁴⁹.

Realizację tego Picassowskiego przesłania doskonale widać na przykładzie prac Jenny Holzer z cyklu *Lustmord*. Powstałe na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, są artystycznym krzykiem, komentującym to, co dotknęło bośniackie kobiety w czasie konfliktu na Bałkanach. We wstępnej fazie projektu artystka zbierała wypowiedzi ofiar, oprawców i świadków⁵⁰. Później tych kilkadziesiąt przemieszanych ze sobą sentencji pokazywano w rozmaitych konfiguracjach. Część pracy została zaprezentowana po raz pierwszy w 1993 roku w specjalnym dodatku do „Süddeutsche Zeitung”. Zamieszczone zdjęcia⁵¹ pokazywały fragment ludzkiej skóry, na której ludzką krew⁵² naniesiono zebrane wypowiedzi. Rok później, wykorzystując ten sam materiał, Holzer pokazała w Barbara Gladstone Gallery w Nowym Jorku⁵³ instalację składającą się z dwóch zaciemnionych pomieszczeń, w których umieszczono elektroniczne generatory wyrazów, prezentowano fotografie opublikowane wcześniej w „Süddeutsche Zeitung”, a także eksponowano srebrne obrączki, tak „zakute” na ludzkie kości, że aby móc przeczytać wygrawerowany na

we can see a wounded barechested woman on her knees, who seems to be looking up in mute surprise. There is another woman above, who is staring at the woman holding the dead baby, clearly shocked if not stunned, and she is lighting the entire composition with a kerosene lamp that she is tightly clutching in her hand. To the right we can see a figure reaching out towards the sky, as if begging for the destruction to stop in an act of prayer or execration. Looking at this composition, we have the impression that we are surrounded by the death and suffering of innocent beings: people and animals share the same fate here. Death is a natural element of human life, even though most of the time we do not think about it. However, there is a kind of death which breaks this natural contract. That is the death that *Guernica* depicts: life should not end in such a way. That kind of death has nothing to do with humanity. It comes from nowhere, it is not affected by time, it does not care about fate. It is somewhat obscene⁴⁷. Picasso opened the way to the modern representation of destruction with his *Guernica*, which has become “a true modern historical painting. Thanks to it Picasso changed from amoral aesthete to a moralist”⁴⁸. As Simon Schama rightly noted, he delineated new ethical framework for art with his *Guernica*. Looking for an answer to a question on the place of art in the modern world, Schama uses Picasso’s painting as a basis for his claim that the role of art is to remind us about the obligations resulting from being a human being in the face of evil.⁴⁹

The realization of Picasso’s paradigm can be observed in Jenna Holzer’s cycle titled *Lustmord*. Created in early 1990s, her works are an artistic scream and a commentary to what happened to Bosnian women during the conflict in the Balkans. The early stage of the project focuses on collecting testimonies from victims, perpetrators and witnesses⁵⁰. Next, these several dozen sentences were mixed with each other and presented in random configurations. A part of this work was first presented in 1993 in a supplement

47 T.J. Clark, op. cit., s. 247–248; por. S. Linqvist, *A History of Bombing*, New York 2001; W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, New York 2004; I. Patterson, *Guernica and total War*, Cambridge, Mass. 2007.

48 S. Schama, op. cit., s. 355.

49 Ibidem.

50 Np. głosy wypowiedziane przez ofiary, bośniackie kobiety: „zrobili z mojej krwi galarete”, „z odczuwania ciebie we mnie przychodzi świadomość mojej śmierci”, „obudziłam się w miejscu, w którym umierały kobiety”; głosy oprawców: „wystarczył mi kolor jej wnętrza, aby ja zabić”, „chciałem ją pieprzyć, gdzie miała za dużo włosów”; głosy świadków: „upadła na podłogę mojego pokoju”, „chciała być czysta, umierając, lecz nie była – ciągle jeszcze widzę jej ślady”.

51 Wykonane przy pomocy pracującego wówczas dla „M&Co. Benetton’s Colors Magazin” Tibora Kalmana.

52 Krew ofiarowały Niemka i Jugosłowianka.

53 W 1996 r. wystawę tę pokazano w Galerie Rahnitzgasse w Dreźnie.

47 T.J. Clark, Op. cit., p. 247–248; cf. S. Linqvist, *A History of Bombing*, New York 2001; W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, New York 2004; I. Patterson, *Guernica and total War*, Cambridge, Mass. 2007.

48 S. Schama, Op. cit., p. 355.

49 Ibidem.

50 For example, the utterances of Bosnian women, the victims of the crime: “I have the blood jelly”, “with you inside me comes the knowledge of my death”, “I am awake at a place where women die”; the utterances of perpetrators: “the color of where she is inside out is enough to make me kill her”, “I want to fuck her where she has too much hair”; the utterances of witnesses: “she fell on the floor in my room”, “she tried to be clean when she died but she was not. I see her trail”.

nich tekst, trzeba je było wziąć do ręki. Odczuwanie śmierci stawało się nieznośnie namacalne.

Artystą, który podobnie jak Jenny Holzer w swojej twórczości realizuje Picassowskie przesłanie, jest mieszkający w Republice Południowej Afryki Pieter Hugo. Znany jest on głównie z serii zdjęć ukazujących treserów hien⁵⁴ czy też widoków przedstawiających apokaliptyczny krajobraz tzw. rynku Agbogbloshie⁵⁵ w Ghanie, „ośrodką” utylizacji sprzętu elektronicznego⁵⁶. Na mnie największe wrażenie zrobił swoimi zdjęciami zrobionymi w Ruandzie w 2004 roku⁵⁷.

„6 kwietnia 1994 roku samolot prezydenta Rwandy, Juvénala Habyarimany, który schodził do lądowania w Kigali, stolicy kraju, został zestrzelony przez nieznanych sprawców. Na pokładzie samolotu znajdował się również Cyprien Ntaryamira, prezydent sąsiedniego Burundi. Politycy Hutu, którzy sprawowali władzę w obu krajach, o ich śmierć obwinili Tutsich. Tej samej nocy zaczęły się pierwsze masakry”⁵⁸. Dziesięć lat później południowoafrykański fotoreporter dostał przedziwne zadanie do wykonania. Miał pojechać do Rwandy, znaleźć dziewczynę z plemienia Tutsi, która, zgwałcona w trakcie ludobójstwa, zarażona wirusem HIV, wiedzie szczęśliwe życie, wychowując dziecko swego oprawcy⁵⁹. Absurdalność tego polecenia sprawiła, że Pieter Hugo pojechał do Rwandy i zrobił serię zdjęć, ale ich wymowa daleka była od oczekiwań zleceniodawców⁶⁰. Cykl otwiera zdjęcie zatytułowane *Kigali International Airport*, przedstawiające ustawioną pośród częściowo wyschniętej roślinności reklamę Rwandyjskich Linii Lotniczych. Na kolejnych widzimy zielone lasy i wzgórze otaczające jeziora⁶¹. Te zdjęcia jeszcze nic nam nie mówią, dopiero następne, informujące o grobie w lesie⁶² czy masowej mogile w latrynie⁶³, burzą nasz spokój. Jednak w prawdziwe przerażenie wprowadzają nas kolejne fotografie. Na jednej z nich

to „Süddeutsche Zeitung”. The photographs⁵¹ showed a piece of human skin, on which the statements were written with human blood⁵². A year later Holzer used the same material in Barbara Gladstone Gallery in New York⁵³ in an installation consisting of two dimly lit rooms, where some electronic generators of words were placed. The photographs published previously in “Süddeutsche Zeitung” were also presented, but the artist also included some silver rings that were so clamped over human bones that in order to read the engraved inscriptions the viewer had to take the bones in his or her hand. The experience of death was becoming no less than unbearably tangible.

Another artist who, just like Jenny Holzer, follows Picasso’s model is Pieter Hugo from the Republic of South Africa. He is famous mainly for the cycle of photographs of hyena trainers⁵⁴ or the apocalyptic landscapes of the so-called Agbogbloshie⁵⁵ market in Ghana, a “centre” of recycling of electronic devices⁵⁶. I have been impressed the most by his photographs taken in Rwanda in 2004⁵⁷. “On 6 April 1994 the plane of the President of Rwanda, Juvénal Habyariman, who was about to land in Kigali, the capital of the country, was shot down by some unknown perpetrators. Cyprien Ntaryamira, who was the president of neighbouring Burundi at that time, was also onboard. Hutu politicians, who were in power in both countries, put the blame on Tutsis. The first massacres took place on the same night”⁵⁸. Ten years later a South African photojournalist received a strange commission. His task was to travel to Rwanda and find a Tutsi girl, who was raped during the war and got HIV but leads a happy life now, raising the child of the rapist⁵⁹. The absurdity of this task triggered Pieter Hugo to go to Rwanda, where he did take a series of photographs, but the message they convey is different from the one that was

54 *The Hyena & Other Men.*

55 Nazwa pochodzi od slamsów na przedmieściach Accry.

56 *Permanent Error.*

57 *Vestiges of Genocide Rwanda.*

58 O. Stanisławska, *Wstęp*, [w:] J. Hatzfeld, *Strategia antylop*, tłum. J. Giszczak, Wołowiec 2009, s. 5.

59 H. Montgomery, *Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent*, „Independent”, 10.04.2011, cyt. za: www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html (dostęp: 19.09.2014).

60 L. Melvern, *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide*, Oodee, London 2011.

61 *The View over Lake Kivu from the Catholic Church and Home St. Jean Complex.*

62 *Grave in a Forest; Mass Grave, Centre De Sante, Kimironoko, Rwanda.*

63 *Mass Grave in a Toilet, Nzega Cell, Gasaka Sector, Rwanda.*

51 Created with the help of Tibor Kalman, who was working at that time for “M&Co. Benetton’s Colors Magazin.”

52 The blood was donated by a German and a Yugoslavian woman.

53 The exhibition was presented in Rähnitzgasse Gallery in Dresden in 1996.

54 *The Hyena & Other Men.*

55 The name comes from slums in the suburbs of Accra.

56 *Permanent Error.*

57 *Vestiges of Genocide Rwanda.*

58 O. Stanisławska, *Wstęp* [Eng. Introduction], [in:] J. Hatzfeld, *Strategia antylop*, [Polish translation of Hatzfeld’s *The Antelope’s Strategy*], Wołowiec 2009, p. 5.

59 H. Montgomery, *Africa united: Photographer Pieter Hugo casts a new light on tired stereotypes of his home continent*, „Independent”, 10.04.2011, as quoted in: www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/africa-united-photographer-pieter-hugo-casts-a-new-light-on-tired-stereotypes-of-his-home-continent-2264048.html (accessed: 19.09.2014).

we wnętrzu zawalonego śmieciami kościoła widzimy murowany ceglą ołtarz, na którego mencie spoczywa ludzka czaszka, z drugiej zaś strony opiera się o niego prosty, drewniany krzyż⁶⁴. Na innej widać stare, zniszczone ubrania, rozwieszane na sznurach zawieszonych w poprzek sali gimnastycznej⁶⁵, które przywodzą na myśl prace *Canda* i *Jeziro śmierci* Christiana Boltanskiego. Na kolejnej widzimy żuchwę i inne ludzkie kości wymieszane z błotem, walające się pośród kamieni i śmieci⁶⁶. Cykl zamykają zdjęcia przedstawiające ułożone równo rzędami na półkach setki ludzkich czaszek i kości⁶⁷ oraz ujęcia przedstawiające zasuszone wapnem ludzkie ciała. Poukładane na regałach, zamarte w bezbronnym krzyku, przerażają pustymi oczodołami⁶⁸. Aż trudno uwierzyć, że to ludobójstwo wydarzyło się prawie pięćdziesiąt lat po zakończeniu drugiej wojny światowej w kraju, w którym „łagodność pejzaży, nieśmiałość ludzi zaskakują tych, którzy odkryli kraj za sprawą niebywale brutalnych rzezi. Dyskretna budynków przy głównej ulicy: żadnych krzykliwych szyldów ani zabawnych czy poetyckich hasel, które nagle rozbudzają umysł, żadnych zadziwiających fresków na ścianach czy ciężarówkach, jak we wszystkich innych miastach regionu Wielkich Jezior, w Zanzibarze, w Kampali, czy zwłaszcza w Kinszasie, i dalej w Kongo albo Wagadugu. Fasady malowane na zielono – we wszystkich odcieniach zieleni – eukaliptusów, krzewów kawowych czy bananowców; lub w barwie ochry, brązu, czerwonej ziemi, pastelowe i słodkie, to prawdziwa rozkosz dla oczu”⁶⁹.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że wszyscy wspomniani powyżej artyści w pracach podnoszących problem okrucieństwa wojny w większym lub mniejszym stopniu nawiązywali do twórczości Francisca Goi. Nic więc dziwnego, że wyraźne odniesienia do twórczości tego hiszpańskiego artysty widać w pracach Jake i Dinosa Chapmanów. Choć na czoło wysuwa się tu ich praca *Okropieństwa wojny*⁷⁰, to dla mnie, mimo wszystko, najbardziej przerażające są instalacje dotyczące problemu zagłady Żydów oraz drugiej wojny światowej⁷¹. Na prace te składa się mrowie małych, wykonanych z tworzywa

expected⁶⁰. The cycle is opened with a photograph titled *Kigali International Airport*, which presents an advertisement of Rwandan Airlines surrounded by some somewhat dry plants. Other photos depict green forests and hills surrounding lakes⁶¹. They still do not carry any special significance, but when we look at next ones, they disturb our peace of mind with graves in a forest⁶² or mass burial in a latrine⁶³. But it is not until we see the photos of the garbage-filled church with brick altar with a human skull on top and a simple wooden cross on the side that we feel truly frightened⁶⁴. Other photograph shows some old and worn clothes hanging on the ropes stretched across a gym⁶⁵, which bring to mind the works of Christian Boltanski like *Canda* and *Lake of Death*. Yet another shows a jaw and other human bones wallowing in mud, next to some stones and garbage⁶⁶. The cycle is completed with photographs of human skulls and bones arranged evenly in rows on shelves⁶⁷ as well as some takes of bodies in quicklime. Arranged on a rack and frozen in silent scream, they frighten with their empty eyesockets⁶⁸. It is hard to imagine that this genocide took place almost fifty years after the end of World War II in this country, where “[t]he shyness of the people and the quiet subtlety of the landscapes surprise those who learned of Rwanda through the unspeakable brutality of the genocidal massacres in 1994. Main-street buildings are discreet: there are no garish signs, no eye-catching poetic or comical advertisements to spark your interest, no mind-blowing murals or painted truck decorations like those found in any other city of the African Great Lakes region, as in Zanzibar, Kampala, Kinshasa, or farther away in Kano or Ouagadougou. The facades painted green—every shade of green: eucalyptus, coffee-tree, or banana-plant green—or in the ocher, brown, and reddish tones of the countryside are a gentle pastel feast for the eyes”⁶⁹.

It should be noted here that all the artists mentioned above to a greater or lesser extent make some references to the works of Francisco Goya in their works on the horrors of war. It is not surprising that such

64 *The Altar at Ntarama Catholic Church.*

65 *Clothing removed from genocide victims at Murambi Technical School.*

66 *Ntarama Catholic Church.*

67 *Emmanuel Mugangira, Murambi Technical College.*

68 *Bodies Covered in Lime, Rwanda; Bodies of the mass killing at Murambi Technical College, Murambi, Rwanda.*

69 J. Hatzfeld, op. cit., s. 81.

70 *Great Deeds Against the Dead, 1994.*

71 *Hell (1999–2000); The Shape of Things to Come (1999–2004); Fucking Hell (2008).*

60 L. Melvern, *Pieter Hugo, Rwanda 2004: Vestiges of Genocide*, Oodee, London 2011.

61 *The View over Lake Kivu from the Catholic Church and Home St. Jean Complex.*

62 *Grave in a Forest; Mass Grave, Centre De Sante, Kimironoko, Rwanda.*

63 *Mass Grave in a Toilet, Nzega Cell, Gasaka Sector, Rwanda.*

64 *The Altar at Ntarama Catholic Church.*

65 *Clothing removed from genocide victims at Murambi Technical School.*

66 *Ntarama Catholic Church.*

67 *Emmanuel Mugangira, Murambi Technical College.*

68 *Bodies Covered in Lime, Rwanda; Bodies of the mass killing at Murambi Technical College, Murambi, Rwanda.*

69 J. Hatzfeld, Op. cit., p. 81.

figurek nazistów, traktujących brutalnie wszystkich i wszystko. Rozsypane, wypełniające większość wykreowanej sztucznej przestrzeni, przywodzą na myśl horror obrazów Hieronima Boscha czy Bruegla. I chociaż ten obraz zagłady jest surrealistyczną kwintesencją starych, pokazujących drugą wojnę światową filmów, zrekonstruowanych za pomocą dziecięcych zabawek⁷², to również przeraża, stając się odpowiedzią na w miarę powszechne, konwencjonalne wyobrażenia o wojnie, budowane na podstawie kina batalistycznego czy kina akcji. W jakimś sensie działania Chapmanów podobne są do tych podejmowanych po pierwszej wojnie światowej przez Ottona Dix'a. Symptomatyczna jest tu scena ukazująca postać Adolfa Hitlera, który stojąc na krawędzi urwiska i spoglądając na wypełniony trupami wąż, maluje słoneczny pejzaż⁷³ (il. 7).

Te sterty trupów, ludzkich szczątków i postaci, starające się spod tego koszmarnego zwału wydostać, przywodzą na myśl fabryki śmierci, w których podczas drugiej wojny światowej pozbawiono życia miliony ludzkich istnień. Na mapie Europy bolesną raną odcisnęły się: Auschwitz, Dachau, Ravensbrück, Mauthausen, Buchenwaldz, Sachsenhausen, Stutthof, Treblinka, Bełżec... Trudno wymienić je wszystkie, chciałbym jednak krótko wspomnieć o dwóch założeniach kommemoratywnych: w Buchenwaldzie i w Bełżcu.

W 1995 roku, w pięćdziesiątą rocznicę wyzwolenia KL Buchenwald, odsłonięto na terenie dawnego obozu koncentracyjnego niezwykle pomnik autorstwa Horsta Hoheisela i Andreea Knitza. Na środku dawnego placu apelowego⁷⁴ umieszczono w płaszczyźnie gruntu stalową kwadratową płytę z napisem wyliczającym nazwy wszystkich państw, z których zwożono więźniów do tego obozu⁷⁵. Płyta ta bez przerwy, dzień i noc, latem i zimą, podgrzewana jest do temperatury 370 °C⁷⁶. Kiedy pochylamy się, by oddać cześć ofiarom niemieckiej maszyny zbrodni,

il. 7 Jake i Dinos Chapman, *Fucking Hell*, 2008

Fig. 7 Jake i Dinos Chapman, *Fucking Hell*, 2008

clear references to the works of this Spanish artist can be found in the works of Jake and Dinos Chapman. Although it is their work *Disasters of War*⁷⁰ that is the most renowned, the works that I find the most moving are the ones that focus on the Holocaust and World War II⁷¹. These works consist of swarms of plastic figurines of Nazis, brutally treating everything and everyone around. Scattered over some artificially created space, they bring to mind the horrors of Hieronymus Bosch's or Bruegel's paintings. Even though this image of destruction is surrealistically quintessential to old World War II reconstructed here with the use of children's toys⁷², it is still frightening, as it becomes a reflection of the commonly held conventional perception of war, which, in turn is based on some war cinema or action movies. On some level, Chapmans' activity is similar to that of Otto Dix after World War I. The scene showing Hitler is truly symptomatic here: while standing on the edge of a cliff and looking at a ravine filled with dead bodies, he is painting a sunny landscape⁷³ (fig. 7).

These heaps of dead bodies, human scraps and the figures trying to get out from under it bring to mind death factories, where millions of human beings perished during World War II. The map of Europe is scarred with: Auschwitz, Dachau, Ravensbrück, Mauthausen, Buchenwald, Sachsenhausen, Stutthof, Treblinka, Bełżec... It is hard to enumerate all of them, but I would like to briefly focus on two memorials: Buchenwald and Bełżec.

A truly unique monument by Horst Hoheisel and Andreas Knitz was unveiled on the 50th anniversary of the liberation of KL Buchenwald. It is located within the perimeter of the concentration camp right in the middle of the roll call square⁷⁴. It is a square steel plate with the names of countries that the prisoners came from engraved on it that was

72 J. Jones, *Why the Art of War is Hell*, „The Guardian”, Thursday, 25.07.2013, cyt. za: www.theguardian.com/artanddesign/jonathan-jonesblog/2013/jul/25/imperial-war-museum-contemporary-war-art (dostęp: 3.07.2016).

73 *Fucking Hell*.

74 Appellplatz.

75 www.knitz.net/index.php?fitemid%3D3%26id%3D26%26option%3Dcom_content%26task%3Dview%26lang%3Den (dostęp: 23.11.2012).

76 Podobną zasadę „działania” (podgrzania, w tym wypadku betonu, do temperatury ludzkiego ciała) prezentuje sztokholmski pomnik ofiar katastrofy (28.09.1994) promu M/S „Estonia” autorstwa Mirosława Bałki, zob. www.estoniasamlingen.se/content.aspx?ex=n&idx=4&sub=0 (dostęp: 23.11.2012), por. www.estoniasamlingen.se/newsItemTT.aspx?id=19951012:TT:0152:0 (dostęp: 23.11.2012).

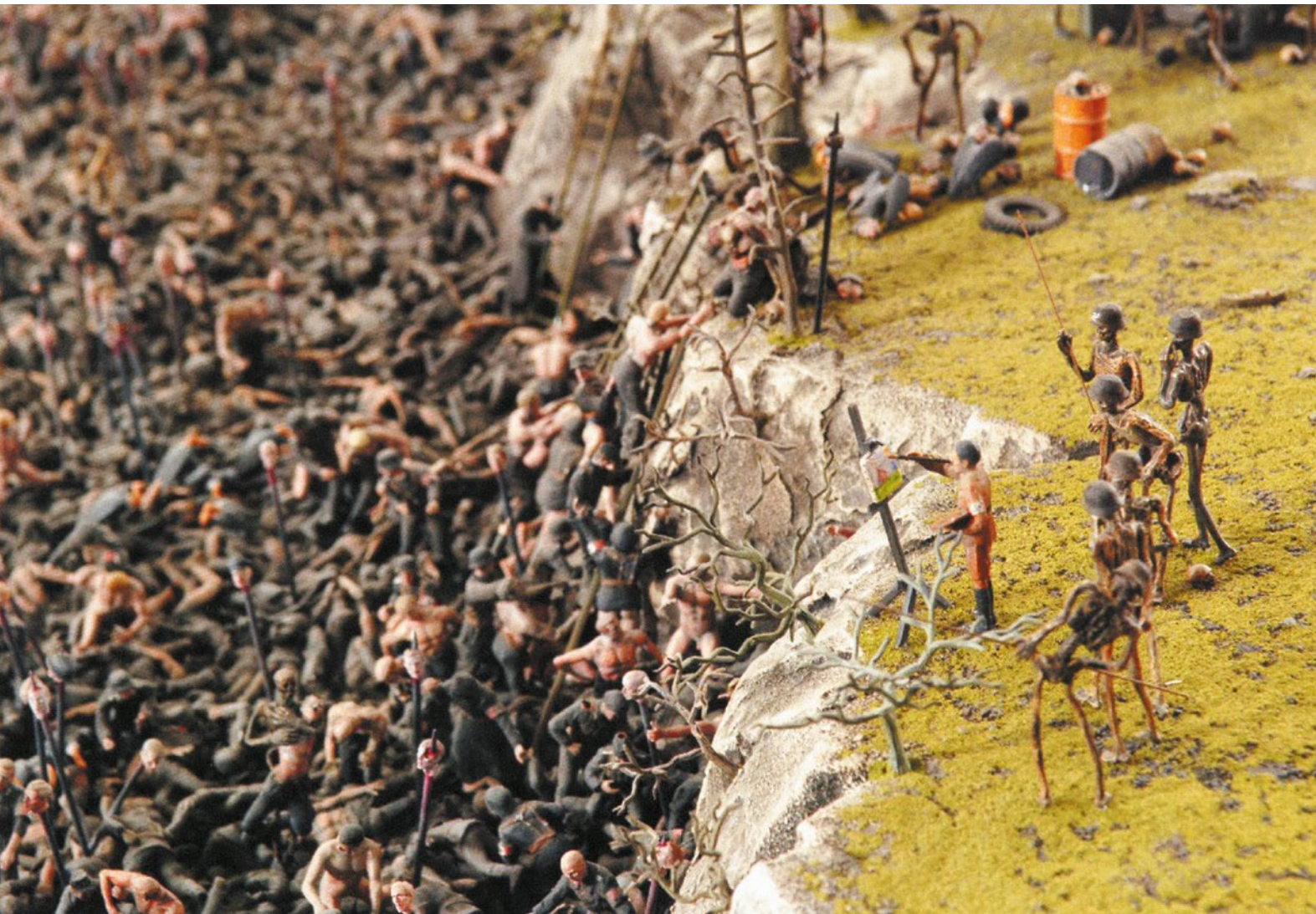
70 *Great Deeds Against the Dead*, 1994.

71 *Hell* (1999–2000); *The Shape of Things to Come* (1999–2004); *Fucking Hell* (2008).

72 J. Jones, *Why the Art of War is Hell*, „The Guardian”, Thursday, 25.07.2013, as quoted in: www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/25/imperial-war-museum-contemporary-war-art (accessed: 3.07.2016).

73 *Fucking Hell*.

74 Appellplatz.



kiedy dotykamy zrównanej z powierzchnią ziemi płyty, czujemy ciepło ciał ludzi pozbawionych w tym miejscu życia. Dzięki temu otrzymujemy symboliczny znak życia w przestrzeni śmierci.

Bełżec jest dziś małym, sennym, leżącym na uboczu wszystkiego miasteczkiem. I pewnie mało kto by dziś o nim słyszał, gdyby nie Niemcy, którzy w 1941 roku zbudowali na południowy wschód od niego obóz zagłady. W miejscu tym pomiędzy lutym a grudniem 1942 roku zamordowano około pół miliona Żydów. Ich ciała spalono, a popioły rozsypano. W 2004 roku odsłonięto w Bełżcu, w miejscu dawnego obozu, pomnik autorstwa Zdzisława Pidka⁷⁷, upamiętniający

77 Przy współpracy Marcina Roszczyka i Andrzeja Sołtygi. W 1997 r. Zdzisław Pidek wraz z zespołem wygrał konkurs na upamiętnienie, w latach 1997–2000 prowadzono na miejscu dawnego obozu zagłady prace archeologiczne, a w latach 2002–2004 roboty budowlane związane z realizacją projektu

installed on the ground level⁷⁵. The plate is heated to the temperature of 370 °C⁷⁶ all the time, day and night, summer and winter. When we bow down to honour the victims of the German criminal machine and touch the plate levelled with the ground, we can feel the warmth of bodies of people who were killed there. That is how we get a symbolic sign of life in this lifeless place.

Bełżec is a small, slow-paced town away from everything. It would be even quieter if Germany

75 www.knitz.net/index.php%3FItemid%3D3%26id%3D26%26option%3Dcom_content%26task%3Dview%26lang%3Den (accessed: 23.11.2012).

76 A similar idea (heating concrete to the temperature of human body) was applied in Stockholm memorial for victims of the m/s Estonia tragedy (28.09.1994) by Mirosław Bałka, see: www.estoniasamlingen.se/content.aspx?ex=n&idx=4&sub=o (accessed: 23.11.2012), cf. www.estoniasamlingen.se/newsItemTT.aspx?id=19951012:TT:0152:0 (accessed: 23.11.2012).



pomordowanych tam ludzi. Jest to moim zdaniem jedno z najlepszych rozwiązań pomnikowych. Autorowi doskonale udało się uniknąć pułapki banału i patosu, nie pozbawiając równocześnie zaprojektowanej przez siebie realizacji ładunku emocji.

Obóz, powstały na zboczu lesistego wzgórza Kozielsk, zajmował powierzchnię nieznacznie przekraczającą 7 hektarów. Artysta „przykrył” cały ten obszar warstwą popiołu, „rozcinając” równocześnie wzgórze drogą, która, „trzymając” poziom, zanurza się w jego wnętrzu. Dzięki temu każdy, kto nią kroczy, symbolicznie zanurza się w ziemię kryjącą szczątki pomordowanych (il. 8). Którejś wiosny postanowiłem pojechać do Bełżca. Był piękny, słoneczny dzień,

Zdzisława Pideka. Uroczyste odsłonięcie całego założenia miało miejsce 3 czerwca 2004 r.

had not built their death camp in its vicinity in 1941. Between February and December 1942 about half a million Jews were killed there. Their bodies were cremated, and their ashes scattered. That is also where the commemorative monument by Zdzisław Pidek was unveiled in 2004⁷⁷. It is, in my opinion, one of the best monuments ever. The author managed to avoid the traps of banality and pathos, and yet the project has retained a substantial load of emotions.

The camp, which was founded on the side of a woody hill Kozielsk, covered the area of slightly above

⁷⁷ In cooperation with Marcin Roszczyk and Andrzej Sołyga. Zdzisław Pidek and his team won the competition for the memorial in 1997; archaeological works took place between 1997 and 2000, while construction works for the project lasted from 2002 to 2004. The unveiling ceremony took place on 3 June 2004.

II. 8 Zdzisław Pidek z zespołem, Miejsce
Pamięci w Bełżcu

Fig. 8 Zdzisław Pidek and his team, Memorial
Site in Belzec

mijałem pola wypełnione soczystą zielenią, przetykane żółcieniem kwitnącego rzepaku. W pewnym momencie pośród tego wszystkiego zobaczyłem wielkie pole szarości, nad którym nawet ptaki nie odważyły się śpiewać. Obszar niebytu emanujący rozpaczą zdehumanizowanej śmierci. Simon Schama nazwał Holocaust wydarzeniem bez krajobrazu⁷⁸. Miejsce pamięci w Bełżcu stanowi tego twierdzenia doskonałą ilustrację. Mark Rothko nie przepadał za krytykami opisującymi dzieło sztuki, był zdania, że sztukę trzeba odczuwać, a nie o niej „opowiadać”. Realizacja Zdzisława Pidka jest takim działaniem artystycznym, które działając na emocje, odbiera mowę i zmusza do myślenia.

Wypełnione popiołem pola śmierci monumentu Zdzisława Pidka przywodzą na myśl prace Anselma Kiefera. W 1981 roku pod wpływem Celanowskiej *Fugi śmierci* artysta ten namalował obraz zatytułowany *Margarethe*⁷⁹, w warstwie formalnej nawiązujący do datowanych na 1952 rok *Blue Poles* Jacksona Pollocka⁸⁰, otwierający całą serię dzieł podnoszących temat zagłady Żydów. Jest to swego rodzaju potwierdzenie słów Kennetha Murphy’ego, który zauważył, że „momentem określającym współczesną historię jest tragedia definiująca rodzaj ludzki: wymordowanie sześciu milionów europejskich Żydów”⁸¹.

W tym samym 1981 roku Anselm Kiefer namalował jeszcze dwie istotne dla naszych rozważań kompozycje: *Dein goldenes Haar, Margarethe*⁸² oraz *Dein aschenes Haar, Sulamith*⁸³. Wszystkie one poświęcone są problemowi zagłady, odnosząc się równocześnie swoim tematem i symboliką do *Fugi śmierci*. Otwierający serię obraz *Margarethe* epatuje szarością tła, na które naniesiono warkocze słomy, ułożone na kształt chanukowych lampek oliwnych.

7 hectares. The artist “covered” this area with a layer of ash and “cut through” this area with a flat path that in a way digs into the hill. Thanks to that anybody who walks it symbolically becomes immersed in the ground with the remains of the murdered (fig. 8). One day in spring I decided to visit Belzec. It was a beautiful sunny day, and I was passing by lush green fields and yellow rapeseed flowers. Suddenly, amidst this serene beauty I spotted an extensive field of grey, over which even birds did not dare to sing. Simon Schama called the Holocaust an event without landscape⁷⁸. The memorial place in Belzec is a great illustration of this. Mark Rothko was not particularly fond of critics describing works of art. He thought that a work of art should be experienced not “discussed. The works of Zdzisław Pidek activate our emotions, leave us speechless and make us think.

The ash-filled fields of death of Zdzisław Pidek’s memorial bring to mind the works of Anselm Kiefer. In 1981, under the influence of Celan’s *Todesfuge*, this artist painted *Margarethe*⁷⁹, which opened an entire series of works on the Holocaust. It makes a formal reference to 1952 *Blue Poles* by Jackson Pollock⁸⁰ and is some sort of confirmation of Kenneth Murphy’s words, who stated that “the moment that determines modern history is the tragedy defining for humankind: killing six million European Jews”⁸¹.

In the same year (1981), Anselm Kiefer painted two more compositions that are important for our considerations: *Dein goldenes Haar, Margarethe*⁸² and *Dein aschenes Haar, Sulamith*⁸³. They all focus on the subject of Holocaust and thematically and symbolically refer to *Todesfuge*. The painting that opens the entire cycle titled *Margarethe* strikes with the greyness of the background, which contrasts with hay braids arranged in the shape of Hanukkah menorah. In the middle of the upper part of the painting the artist wrote the name Margarethe, which neither covers nor entwines the hay braids. The composition *Deine goldenes Haar, Margarethe* boils down to a diagonal arrangement of lines coming out from the upper left

78 S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 26.

79 *Małgorzata*.

80 P. Schjeldahl, *Anselm Kiefer*, [w:] *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, t. 3, London 1984, s. 15; N. Grimes, *Anselm Kiefer*, „Artnews”, 1985, 84, s. 131 i n.; J. Perl, *A Dissent on Kiefer*, „The New Criterion”, grudzień 1988, s. 14 i n.; C. Robbins, „Your Golden Hair, Margarete”. *About Anselm Kiefer’s Germanness*, „Arts Magazine”, nr 63 (5 stycznia 1989), s. 73 i n.

81 K. Murphy, *Rodin wśród kanibali*, tłum. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa”, 1997, 12, s. 74.

82 *Twoje złote włosy Małgorzata*.

83 *Twoje spopielate włosy, Sulamith*.

78 S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, p. 26.

79 *Margaret*.

80 P. Schjeldahl, *Anselm Kiefer*, [in:] *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, vol. 3, London 1984, p. 15; N. Grimes, *Anselm Kiefer*, „Artnews”, 84/1985, p. 131 et seq.; J. Perl, *A Dissent on Kiefer*, „The New Criterion”, December 1988, p. 14 et seq.; C. Robbins, „Your Golden Hair, Margarete”. *About Anselm Kiefer’s Germanness*, „Arts Magazine”, No. 63 (5 January 1989), p. 73 et seq.

81 K. Murphy, *Rodin wśród kanibali* [Eng. *Rodin among Cannibals*], trans. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa”, 12/1997, p. 74.

82 *Your golden hair, Margaret*.

83 *Your ashen hair, Shulamith*.

Ni to przykryte, ni to wplecione w słomiane warkocze, pośrodku górnej części pola obrazowego wypisane czarną farbą zostało imię Margarethe. Kompozycja *Deine goldenes Haar, Margarethe* sprowadza się do diagonalnego układu linii wychodzących z lewego górnego narożnika, namalowanych ekspresyjnie białą, czarną i błękitną farbą. Górny prawy narożnik wypełniają szkicowo namalowane zabudowania wsi. Pośrodku znajduje się wklejona, ułożona w formę łuku wiązka słomy i umieszczony nad nią napis: „Dein goldenes haar, Margarethe”. Prawie całe pole obrazowe kompozycji *Dein aschenes Haar, Sulamith* wypełniono przedstawieniem wypalonego sadu czy też ścierniska, ograniczonego u góry wąskim pasem jasnego, błękitnego nieba, na którego tle widać pasące się zwierzęta i zabudowania wsi. Całości dopełnia kępa słomy wklejona w dolnym lewym skraju pracy.

Wszystkie trzy wspomniane wyżej kompozycje nawiązują do postaci Małgorzaty i Sulamitki z Celanowskiego wiersza, co jednoznacznie podkreślono tekstami umieszczonymi w polu obrazowym każdego z omawianych obrazów. U Paula Celana Sulamitka jest intertekstualnym nawiązaniem do *Pieśni nad pieśniami*, a postać Małgorzaty (*Margarete*) odczytywać należy w kontekście symbolizującej czystą miłość Gretchen (Małgorzaty) z *Fausta* Goethego⁸⁴. Ale być może do tego zestawu dołączyć należy jeszcze jedną postać: pojawiającą się na kartach Starego Testamentu mitologiczną Lilith⁸⁵, która przynosi śmierć synom Adama i Ewy.

Poprzez to niezwykle silne wydobywanie na pierwszy plan słomy prace Kiefera wzbudzają narastające uczucie niepokoju, podobne do tego, jakie znajdujemy w *Fudze śmierci*⁸⁶. Szczególnie widoczne jest to w kompozycji *Dein goldenes haar, Margarethe* – sposób ułożenia słomy przypomina rysunek włosów kobiety, której twarz z niego „wymazano”. Pamiętając o wieloznacznym, symbolicznym charakterze włosów w wierszu Celana, możemy założyć, że zastosowany materiał może reprezentować zarówno to, co martwe i ulotne, jak i to, co żywe. Użycie słomy nie wydaje się tu być przypadkowe. W kontekście symbolizującej popioły ofiar Holocaustu szarości tła szybko spalająca się słoma może tu symbolizować kruchą ulotność życia, tak łatwego do unicestwienia.

corner, which have been expressively painted with white, black and light blue paint. The upper right corner is filled with a sketchy landscape of a village. There is a bow-shaped bundle of hay attached to the middle of the painting and the following inscription above it: “Dein goldenes haar, Margarethe”. Almost the entire painterly surface of the composition *Dein aschenes Haar, Sulamith* is filled with the image of a burnt-out orchard or stubble field, which is limited with a narrow strip of light blue sky that constitutes some backdrop for the grazing animals and village buildings. The whole is complemented with a tuft of hay fixed to the bottom left part of the painting.

All the above-mentioned compositions make some references to the figure of Margaret and Shulamith from Celan’s poem, which has been explicitly marked by the inclusion of texts on the painterly surface of each of the paintings discussed. Paul Celan’s Shulamith is an intertextual reference to *the Song of Songs*, while Margarethe (*Margarete*) should be interpreted in the context of Gretchen (Margarethe) from Goethe’s *Faust*, where she symbolizes pure love⁸⁴. However, this list should be extended to include one more character: the mythical Lilith that appears in Old Testament⁸⁵, who brings death to sons of Adam and Eve.

Thanks to the prominence of hay, Kiefer’s works evoke the sense of anxiety similar to the one we experience when we read *Todesfuge*⁸⁶. It is especially visible in the composition *Dein goldenes haar, Margarethe* – the way the hay has been arranged resembles a hairstyle of a woman whose face has been “erased”. If we take into account the symbolic character of hair in Celan’s poem, we can assume that the material used might be representing both the lifeless and the living. The use of hay does not seem accidental here. In the context of symbolic greyness of Holocaust victims’ ashes from the background, the quickly burning hay may symbolize the fragility of life and vulnerability to annihilation.

On the day the Gulf War broke out the centerfold of “Corriere della Sera” and “Solo 24 Ore” featured the advertisement of Benetton designed by Olivier Toscani, which presented a photograph of a war grave

84 M. Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago–Philadelphia 1987, s. 95 i n.; por. A. Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, s. 88.

85 Iz 34,14; por. G. Scholem, *Kabbalah*, New York 1987, s. 356–361; idem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York 1996.

86 M. Biro, *Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and Memory of the Holocaust*, „The Yale Journal of Criticism”, 2003, nr 16 (1), s. 130.

84 M. Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago–Philadelphia 1987, p. 95 et seq.; cf. A. Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory*, London 2007, p. 88.

85 Iz 34,14; cf. G. Scholem, *Kabbalah*, New York 1987, p. 356–361; Idem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York 1996.

86 M. Biro, *Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and Memory of the Holocaust*, „The Yale Journal of Criticism”, 2003, No. 16 (1), p. 130.

W dniu wybuchu wojny w Zatoce Perskiej na rozkładówkach „Corriere della Sera” i „Solo 24 Ore” opublikowana została reklama Benettona autorstwa Oliviera Toscaniego, wykorzystująca zdjęcie cmentarza wojennego Chemin des Damnes pod Paryżem⁸⁷. „Autorzy »wstępniaków« protestowali w gazetach lewicowych, prawicowych, a także w pismach kościelnych. Był to pierwszy wypadek, kiedy wysunięto argument o obowiązkowej bezpartyjności reklamy: nie powinna ona dotyczyć problemu wojny, pokoju czy śmierci. W tym punkcie wszyscy byli zgodni: ukazywanie cmentarzy w reklamie jest równoznaczne z komercyjnym wyzyskiwaniem śmierci jako towaru, a to jest niemoralne i cyniczne! [...] Człowiek czuje się tam jak w supermarkecie grobów honorowych. Krucyfiksy ze wszystkich krajów, symbole ze wszystkich religii, czarne krzyże Niemców, białe Francuzów. Wędrowałem od jednej kwatery do drugiej. To było przerażające: żaden z poległych nie miał więcej niż 25 lat”⁸⁸. W 1994 roku pojawiła się inna szokująca i podnosząca problem śmierci reklama Toscaniego. Przedstawiała ona zakrwawiony T-shirt i spodnie z paskiem, ułożone na białym tle na kształt leżącego człowieka. Obrazu dopełniało charakterystyczne zielono-białe logo firmy w lewym dolnym rogu oraz krótki tekst zapisany w jednej linii tuż przy górnej krawędzi pola obrazowego. Napis, fragment listu ojca zabitego chłopaka, głosił: „Ja, Gojko Gagro, ojciec Marinka Gagry, urodzonego w 1963 roku w Błatnicy, gmina Citluk, pragnę aby posłużono się imieniem mego martwego syna Marinka i wszystkim, co po nim zostało, dla sprawy pokoju i przeciwko wojnie”⁸⁹. Mimo tego tłumaczącego ekspozycję tekstu reklama odrzucona została przez wiele czasopism⁹⁰. W następnym roku Toscani znowu wrócił do tematu śmierci, wykorzystując w jednej z reklam Benettona zdjęcia krzesła elektrycznego.

Ta zrobiona dla Benettona reklama Toscaniego przypomina mi mówiącą o śmierci pracę Andy’ego Warhola *Electric Chair*. Jednak dyskusowanie o śmierci na jej przykładzie czy też innych, pokroju *129 Die in Jet!*⁹¹, *Disaster* czy *Burning Car*, byłoby spłaszczeniem tematu, bowiem moim zdaniem problem śmierci nie pojawia się w twórczości Warhola w sposób oczywisty.

Chemin des Damnes near Paris⁸⁷. “The authors of »editorials« protested in left-wing, right-wing, and catholic newspapers. It was the first time when an argument of the mandatory non-partisanship of advertisement was made: it should not be about war, peace or death. Everyone agreed that presenting cemeteries in advertisements is tantamount the commercialization and commodification of death, and that is immoral and cynical! [...] You feel there as if you were in some supermarket of graves of honour. There are crosses from all countries, symbols of all religions, white crosses of Germans, black crosses of the French. I walked from one grave to another. It was frightening: not a single one was older than 25”⁸⁸. In 1994 another shocking death-centered advertisement by Toscani appeared. It showed a bloodied T-shirt and trousers with a belt against a white backdrop as if they were worn by some man. The image was complemented with the green and white logo of the company and a single line of text at the top of the image. The inscription was a fragment of a letter written by a father of a killed soldier, which went as follows: “I, Gojko Gagro, father of the deceased Marinko Gagro, born in 1963, at Blizanci in the province of Citluk, would like that my son’s name, and all that remains of him be used in the name of peace and against war”⁸⁹. Despite a text that explained the idea behind it, the advertisement was rejected by many newspapers⁹⁰. Next year Toscani came back to the subject of death and used a picture of electric chair in one of Benetton’s advertisements.

It reminds me of one of Andy Warhol’s works on the subject of death, which is titled *Electric Chair*. However, talking about death on the basis of that example or other similar ones like: *129 Die in Jet!*, *Disaster* or *Burning Car*⁹¹, would be a simplification of the subject, as the theme of death does not appear in Warhol’s art in any overt way.

The opening ceremony of the first solo exhibition of Andy Warhol took place in Ferus Gallery in Los Angeles on 9th July 1962⁹², and a couple of months later, on 6 November 1962, a similar event took place in New York Stable Gallery. Both exhibitions featured, among others, the paintings presenting Campbell soup

87 O. Toscani, *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo*, tłum. (z j. niem.) M. Misiorny, Warszawa 1995, s. 48.

88 Ibidem, s. 50.

89 Ibidem, s. 81.

90 Między innymi na druk nie zgodziły się: „Los Angeles Times”, „Le Monde”, „Le Figaro”

91 *129 ofiar śmiertelnych katastrofy lotniczej*.

87 O. Toscani, *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo* [Eng. Advertising: the Smiling Carrion], trans. (from German) M. Misiorny, Warszawa 1995, p. 48.

88 Ibidem, p. 50.

89 Ibidem, p. 81.

90 The following newspapers refused to print it: “Los Angeles Times”, “Le Monde”, “Le Figaro”.

91 *129 fatalities of a plane crash*.

92 L.R. Lippard, *Pop Art*, London 1985, p. 158.

9 lipca 1962 roku w Ferus Gallery w Los Angeles odbył się wernisaż pierwszej indywidualnej wystawy prac Andy'ego Warhola⁹², a kilka miesięcy później, 6 listopada 1962 roku, podobne wydarzenie miało miejsce w nowojorskiej Stable Gallery. Na obu tych wystawach pokazano między innymi obrazy przedstawiające puszki zup firmy Campbell⁹³, które stały się jednym ze znaków rozpoznawczych Warhola. Po tym pierwszym sukcesie artysta wypuścił na rynek obrazy stanowiące swego rodzaju „wariacje na temat”. Pojawiły się obrazy puszek bardziej lub mniej uszkodzonych: z uszkodzoną lub odklejoną etykietą, z wgnieceniem boku lub krawędzi. 3 lipca 1968 roku Andy Warhol został postrzelony przez Valerie Salanis. Po powrocie do zdrowia podjął znów temat puszek, ale ich przedstawienia są już inne: idealne kształty, żadnych zniszczeń. Wyglądają, jakby dopiero co zeszyły z taśmy produkcyjnej. By zrozumieć tę estetyczną przemianę, warto przytoczyć jedną z wypowiedzi artysty: „Powiada się, że rzeczy zmieniają się z czasem. Prawda jest taka, że to my musimy je zmienić”⁹⁴. Mając na uwadze te słowa, można dojść do wniosku, że w pewnych sytuacjach ślad zniszczenia może być świadectwem życia, a perfekcyjny obraz znakiem śmierci. Zdjęta ze sklepowej półki puszka zupy, zapakowana do torby, wrzucona do bagażnika samochodu, postawiona w spiżarni... musi się zabrudzić, bardziej lub mniej zniszczyć, stając się w ten sposób symbolem życia. W innym wypadku staje się symbolem śmierci. Puszka zupy Campbell jest też pochodną coraz bardziej rozwijającego się konsumpcjonizmu, więc można pójść w drugą stronę i zadać za Honnefem pytanie: „Czy konsumpcja bez zahamowań, do której nieustannie namawiają wizualne apele reklamy, nie kryje za sobą strachu przed życiem społeczeństwa konsumpcyjnego XX wieku? Im bardziej gorączkowo rzuca się w wir konsumpcji, tym usilniej odsuwa od siebie wiedzę o śmiertelności – swoiste odurzenie, pozwala zapomnieć o tym, co nieuniknione. Dziś Cadillac jest symbolem dobrobytu i szczęścia, lecz jutro kupa zdeformowanego złomu – ostrzeżeniem przed śmiercią”⁹⁵.

Andy Warhol zwraca naszą uwagę na inny istotny w tych rozważaniach aspekt: problem estetyzacji śmierci. „Nie do wiary, ilu ludzi wieszka sobie w pokoju obraz przedstawiający krzesło elektryczne – przede

cans⁹³, which became one of Warhol's trademarks. After the first success the artist released many paintings that constitute “variations on this subject”. There appeared cans with different degree of damage: peeled off label or some indentation on the side or on the edge. On 3rd July 1968 Andy Warhol, got shot by Valerie Salanis. After recovery he came back to the motif of cans, but the way he represented them is completely different: the shapes are ideal and there is absolutely no damage. They look as if they have just got off some conveyor belt in a factory. In order to comprehend this aesthetic transformation, one should consider the artist's words: “They always say time changes things, but you actually have to change them yourself”⁹⁴. Bearing that in mind, we can come to conclusion that sometimes damage may be a sign of life, while a perfect image – may be a signal of death. Taken off a shelf in a shop, packed into a bag, thrown into a car's boot and put into a pantry, a can of soup has to get a little dirty or scratched so as to become a symbol of life. Otherwise, it becomes a symbol of death. Campbell's soup can is also a derivative of the burgeoning consumerism, which allows us to go in the opposite direction and follow Honnef in his question: “Does not the habit of unrestrained consumer spending, as constantly encouraged by the appeals of advertising, simply hide the real fears of the affluent society as we approach the end of the 20th century? The more hectically we throw ourselves into the race to acquire material things, the more forcefully we thrust aside all knowledge of our own mortality—and are helped to forget the inevitable”⁹⁵.

Andy Warhol draws our attention to another aspect that is also important for our considerations here, namely the problem of aestheticization of death. “You'd be surprised who'll hang an electric chair in the living room. Especially if the background matches the drapes”⁹⁶. In spring 1999, an exhibition of Grzegorz Klamann titled *Anaeroby*⁹⁷ took place in the Centre of Contemporary Art Łaźnia in Gdańsk. The elements made of stainless steel, which resembled some architectural details like cornices or fireplaces, were used as frames of photographs showing human fetuses⁹⁸.

92 L.R. Lippard, *Pop Art*, London 1985, s. 158.

93 Choć na marginesie zauważyć należy, że pierwsze obrazy przedstawiające puszki zup Campbell wyszły spod pędzla Andy'ego Warhola około 1960 r.

94 www.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol (dostęp: 17.07.2016).

95 K. Honnef, *Andy Warhol. Komercja w sztuce*, Köln 2002, s. 61.

93 It is worth noting here that first paintings of Campbell soup by Andy Warhol were created around 1960.

94 www.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol (accessed: 17.07.2016).

95 K. Honnef, *Andy Warhol. Komercja w sztuce* [Eng. Andy Warhol. Commercialism in Art], Köln 2002, p. 61.

96 As quoted in: www.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol (accessed: 17.07.2016).

97 From 8 April to 16 May.

98 The artist wanted to use original preparations from the collection of the Medical University in Gdańsk, but his request was rejected, and he was forced to substitute them with photographs.

wszystkim, jeśli kolorystyka obrazu koresponduje z zasłonami”⁹⁶. Wiosną 1999 roku⁹⁷ w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia miała miejsce wystawa prac Grzegorza Klamana *Anaeroby*. Wykonane ze stali nierdzewnej elementy, przypominające detale architektoniczne, takie jak gzymsy czy kominki, stanowiły oprawę ekspozycji zdjęć⁹⁸ przedstawiających preparaty ludzkich płodów. Umieszczone w wykonanych z pleksi tubach zdjęcia sprawiały na tyle realistyczne wrażenie, że wywołały protesty zdeorientowanych obrońców „życia poczętego”, domagających się pochówku wystawionych w Łaźni prac. Już wcześniej Klaman był atakowany za wykorzystywanie w swoich pracach umieszczonych w formaldehydzie ludzkich organów⁹⁹, jednak w tym przypadku protestujący całkowicie nie zrozumieli wymowy działań artysty. Gdyby na wystawie pojawiły się rzeczywiste preparaty ludzkich płodów, można by ten sprzeciw jakoś starać się zrozumieć, bo jak zauważył Zygmunt Bauman: „Klaman użył w *Elementach* (1993) wytworu kultury, formaldehydu, tyle że w sposób niezgodny z załączonym doń kulturowych przepisem. Kulturowo aprobowanym sposobem stosowania formaldehydu jest konserwacja śmierci i zmarłych po to, aby utrzymywać ich w stanie martwoty – wymazując z pamięci ich przeszłe życie, do którego zakazano im powrotu. Kulturowy przekaz dołączany do formaldehydu w jego bezpiecznych laboratoryjnych użytkach poucza: mięso jest śmiertelne; mięso to śmierć; mięso widać tylko wtedy, gdy ciało umiera; jeśli zoczysz mięso, wiedz, że ciało już nieżywe; z mięsem, z jakiego jesteś, z mięsem jakie jest tobą, spotkać się możesz tylko w swojej śmierci. Klaman zaś użył formaldehydu, by przywrócić żyjącym ich przedśmiertnie zamordowane ciało. W pojemniku *Kaplicy humanizmu*, w sali *Emblematów*, w *Monumencie* (1993/4) formaldehyd przyniósł całkiem inny przekaz: popatrz, przyjrzyj się uważnie – to jest owo ciało, od jakiego skłoniono cię odwracać wzrok; ciało jak twoje, ciało jakie mogło być twoim, ciało jakie mogłoby być tobą, o czym to miałeś (lub o czym kazano ci) zapomnieć. Jest częścią ciebie, bez niego nie jesteś sobą – i obyś nigdy o tym nie poważył się raz jeszcze zapomnieć. Pogódź się ze

The photos were placed in plexiglass tubes and looked so realistically that some disoriented anti-abortion protesters demanded funerals to the works presented in Łaźnia. Klaman had already been attacked before for the use of human organs preserved in formaldehyde in his works⁹⁹, but this case was completely different, and the protesters completely failed to understand the artist's statement. Had there appeared some real human fetal specimens, the protest would make a little more sense, especially if we consider Zygmunt Bauman's words: "Klaman used a cultural artefact of formaldehyde in his *Elements* (1993), but he did so in a way that is incompatible with the cultural recipe attached. The culturally appropriate way of using formaldehyde is the conservation of death and the dead, so as to keep them in the state of lifelessness and erase their former lives from their memory and prevent them from coming back to it. The cultural meaning that is attached to formaldehyde in its safe laboratory environment is as follows: meat is mortal, meat is death, meat is visible only when the body dies; if you see meat, know that the body is dead already; you can meet the meat you are made of or the meat you are only when you die. However, Klaman, used formaldehyde to bring the living their body murdered ante-mortem. Formaldehyde conveyed a completely different meaning in the container *The Chapel of Humanism*, or in the room *Emblems* or in *Monument*: look, look closer—this is the body that you were made to look away from; a body just like yours, a body that could be yours, a body that could be you, which is exactly what you were supposed to (or forced to) forget about. It is a part of you. Without it you are not yourself, and may you never forget about it again. Come to terms with your body. Forgetting about your body harms your thoughts and maims your life”¹⁰⁰. Thanks to substituting the specimens with photographs, the interpretation of Klaman's work has been extended over one more aspect: the aestheticization of death. There are many homes with a plastic skull (or some other gadget referring directly to the sphere of death) on a desk or a bookshelf, right next to a family photo of a clock, unknowingly constituting some vanitas composition. Such a dummy of human skull can be

96 Cyt. za: www.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol (dostęp: 17.07.2016).

97 Od 8 kwietnia do 16 maja.

98 Artysta planował użycie oryginalnych preparatów, pochodzących ze zbiorów gdańskiej Akademii Medycznej, jednak ze względu na odmowę ich wypożyczenia został zmuszony do zastąpienia ich fotografiami.

99 W *Emblematkach* (1993) użył preparatów jelita, mózgu i wątroby; w *Katabasis* wykorzystał preparaty oka, ucha i języka; w *Fundamencie* (1994) pojawiły się mózdzek i jelita; w *Anatomii politycznej ciała* (1995) – jelita; w *Pamięci ciała* (1996) – oko.

99 He used specimens of bowels, brain and liver in *Emblems* (1993); in *Katabasis* he used specimens of an eye, ear and tongue; in *Foundation* (1994) there appeared: cerebellum and bowels; in *A Political Anatomy of the Body* (1995) – bowels; in *Body Memory* (1996) – an eye.

100 Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie* [Eng. *Between a Moment and Beauty. On Art in the Speeding World*], Łódź 2010, p. 106.

swym ciałem. Zapomnienie ciała szkodzi myśli i kaleczy życie¹⁰⁰. Dzięki zastąpieniu preparatów zdjęciami odczytywanie pracy Klamana rozszerzone zostało o jeszcze jeden aspekt: estetyzację śmierci. Jak wiele jest domów, gdzie na biurku, regale z książkami czy gzymsie kominka plastikowa czaszka (lub inny gadżet odnoszący się do sfery śmierci) sąsiaduje z fotografią rodzinną lub zegarem, stając się bezwiednie kompozycją wanitatywną. Taką atrakcją ludzkiej czaszki kupić dziś można wszędzie: na bazarze, w domu towarowym lub w... galerii sztuki.

1 czerwca 2007 roku w londyńskiej White Cube, w zaciemnionym pomieszczeniu, w oświetlonej szklanej gablocie, pokazano pracę *For the Love of God*¹⁰¹ autorstwa Damiena Hirsta (il. 9). Dzieło to jest platynowym odlewem ludzkiej czaszki¹⁰², pokrytym 8601 diamentami, wykonanym na zlecenie artysty przez królewską firmę jubilerską Bentley & Skinner. Parter galerii, w której *For the Love of God* była eksponowana, wypełniono pracami rzeźbiarskimi i malarskimi. Ich temat oscylował wokół sceny porodu syna Hirsta¹⁰³. Choć dzieła opatrzone sygnaturą artysty, to w rzeczywistości wykonali je jego asystenci. Wyraźnie widać było, że prace, wykonane w studio na podstawie wcześniej zrobionych zdjęć, namalowane były w sposób daleki od zadawalającego. Zestawienie mieniącej się tysiącami diamentowych okruszków czaszki z obrazami przedstawiającymi dramat narodzin mogło wprawić niektórych oglądających w stan medytacji o życiu i śmierci, jednak wielu odebrało je całkowicie odmiennie. Większość pojawiających się wówczas komentarzy trudno nazwać przychylnymi artyście. Krytykowano zarówno temat, jak i formę. Niektóre wypowiedzi negowały walory artystyczne prac Hirsta. Podkreślano, że „czaszka” jest produktem, który, wystawiony w sklepach Asprey czy Harrods, można łatwo sprzedać naiwnym, nieliczącym się z pieniędzmi, pozbawionym smaku i wiedzy o sztuce bogatym klientom z państw

100 Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadającym świecie*, Łódź 2010, s. 106.

101 *Na miłość boską*. Nazwa ta pochodzić ma od okrzyku matki artysty, która widząc wykonaną pracę, miała zawołać: „Na miłość boską, co ty jeszcze wymyślisz?”, zob. A. Włodarczyk-Kulak, M. Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Bielsko-Biała 2010, s. 364.

102 Czaszka ta należała do mężczyzny żyjącego w Europie w XVIII w. lub w początkach XIX w., zmarłego w wieku około 35 lat, zob. R. Nikkha, *Damien Hirst courts controversy with diamond-studded baby's skull*, „The Telegraph”, 09.01.2009, cyt. za: www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8247686/Damien-Hirst-courts-controversy-with-diamond-studded-babys-skull.html (dostęp: 19.07.2016).

103 W wyniku komplikacji konieczny był poród poprzez cesarskie cięcie, zob. R. Dormant, *For the Love of Art and Money*, „The Telegraph”, 01.06.2007, cyt. za: www.telegraph.co.uk/culture/art/3665529/For-the-love-of-art-and-money.html (dostęp: 19.07.2016).



il. 9 Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

Fig. 9 Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

now bought everywhere: in a bazaar, in a mall or... in an art gallery.

The work of Damien Hirst *For the Love of God*¹⁰¹ was first shown in London White Cube on 1st June 2007 (fig. 9). It was displayed in a dimly lit room in a lighted glass display case and consisted of a platinum cast of a human skull¹⁰² encrusted with 8601 diamonds manufactured for the artist by the royal jewelers Bentley & Skinner. The ground floor of the gallery where *For the Love of God* was exhibited was filled with sculptures and painterly works, which revolved

101 The name comes from the exclamation of the artist's mother, who reacted to his work with: "For the love of God, what are you going to do next?", see: A. Włodarczyk-Kulak, M. Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku* [Eng. On Modern and Contemporary Art. The Main Trends in the Art of 20th and 21st Century], Bielsko-Biała 2010, p. 364.

102 It belonged to a man living in Europe in the 18th or early 19th century, who died around the age of 35. See: R. Nikkha, *Damien Hirst courts controversy with diamond-studded baby's skull*, „The Telegraph”, 09.01.2009, cyt. za: www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8247686/Damien-Hirst-courts-controversy-with-diamond-studded-babys-skull.html (accessed: 19.07.2016).

arabskich. Równie dobrze można sobie wyobrazić to dzieło ozdabiające wypełniony zdefraudowanymi pieniędzmi skarbiec jakiegoś afrykańskiego dyktatora lub kolumbijskiego barona narkotykowego¹⁰⁴. Mimo krytycznych opinii kilka tygodni później praca sprzedana została za 50 000 000 funtów, rozpalając tym samym kolejną falę krytyki.

Rok później niezrażony negatywnymi opiniami Hirst zaprezentował pracę noszącą tytuł *For Heaven's Sake*. Podobnie jak poprzednia, tak i ta przedstawiała wykonaną z platyny czaszkę, pokrytą tym razem różowymi i białymi diamentami¹⁰⁵. Zlecenie artysty zrealizowała ta sama firma jubilerska¹⁰⁶. Jedyną różnicą w obu pracach było to, że odlewu dokonano na podstawie pochodzącej z XIX wieku czaszki niemowlęcia¹⁰⁷. Pokaz we florenckim Palazzo Vecchio wywołał natychmiast zażartą dyskusję, podsycaną przez wypowiedź artysty, który zaprezentowaną pracę określał mianem „dużej błyskotki”¹⁰⁸. W trakcie dyskusji pojawiły się takie określenia jak: „antropomorficzna kula dyskotekowa”, „kosmiczne zadziwienie”, „wulgarnie wcielenie nowoczesnego materializmu”. Praca ta, jak się można było spodziewać, wywołała liczne protesty, szczególnie ze strony rodziców, którzy stracili swoje dzieci. I na nic się zdały późniejsze tłumaczenia artysty, który wspominał o inspiracji wykorzystywaniem czaszek w sztuce azteckiej¹⁰⁹. Symbol, który przez wieki przypominał o nieuchronności śmierci, przemieniony został w drogocenny gadżet, daleki od *memento mori* naszych przodków.

Oburzenie społeczne wywołane przez prace Hirsta wynika być może z jego odmiennego stosunku do życia i śmierci. Być może twórczość Hirsta jest znakiem przemiany znaczeniowej, jaka dokonuje się we współczesnym społeczeństwie. Przykładem tego może być następująca wypowiedź artysty: „Kiedy patrzysz na czaszkę, myślisz, że reprezentuje ona koniec, ale kiedy widzisz ten koniec tak piękny, daje ci to nadzieję”¹¹⁰. Jakże dalekie jest to od stanowiska Zygmunta Bauman, który pisze, że „śmierci nie można zdefiniować, ponieważ oznacza ona pustkę, nieistnienie, które, absurdalnie, wszystkim bytom nadaje istnienie”¹¹¹. Staję tu po stronie Zygmunta

around the theme of Hirst's son's birth¹⁰³. Although the works have been signed by the artist, they were prepared by his assistants. It was clear that the works were created in studio based on photographs, but they were painted with precision that was far from satisfactory. The juxtaposition of the skull encrusted with thousands of diamond crumbs with the images of a dramatic childbirth could lead some viewers into a state of meditation on life and death, but many had a completely different opinion. Most of the reviews published at that time were not favourable. Both the subject and the form were criticized, and some went so far as to question the artistic values of Hirst's works. It was emphasized that the "skull" is a product, which could be put on display in shops like Asprey or Harrods and easily sold to some naïve, spendthrift, tasteless and untrained clients from some Arab states. We could as well imagine this work in the vault of some African dictator or Columbian drug baron¹⁰⁴. Despite the critical opinions, the work was sold a couple of weeks later for 50 000 000 pounds, attracting another wave of criticism.

A year later unabashed Hirst presented his work titled *For Heaven's Sake*. Just like the previous one this one was a skull made of platinum, but this time it was covered with pink and white diamonds¹⁰⁵. The artist's commission was delivered by the same jeweler¹⁰⁶. The only difference here was that the cast was based on a skull of a 19th century infant¹⁰⁷. The exhibition in the Florentine Palazzo Vecchio immediately sparked a heated debate, which was additionally fanned by the artists comments, who called his work a "big trinket"¹⁰⁸. During the debate the following descriptions flew around: "anthropomorphic disco ball", "cosmic surprise", "vulgar embodiment of modern materialism". Apart from that, as expected, the work led to many protests, including parents who had lost their children. The later explanations of the artist that he was inspired by skulls in Aztec art did not change much in this debate¹⁰⁹. The symbol, which for centuries reminded of the inevitability of death, had been transformed into a precious gadget, very far from *memento mori* of our ancestors.

104 Ibidem.

105 Ibidem.

106 R. Nikkhah, op. cit.

107 Jako wzór posłużyła czaszka dwutygodniowego noworodka ze zbiorów artysty, zob. R. Nikkhah, op. cit.

108 Ibidem.

109 Ibidem.

110 Ibidem.

111 Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielkości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 6.

103 Due to complications a Caesarean section was necessary. See: R. Dorment, *For the Love of Art and Money*, "The Telegraph", 01.06.2007, as quoted in: www.telegraph.co.uk/culture/art/3665529/For-the-love-of-art-and-money.html (accessed: 19.07.2016).

104 Ibidem.

105 Ibidem.

106 R. Nikkhah, Op. cit.

107 The work was based on a skull of a two-week infant from the artist's collection. See: R. Nikkhah, Op. cit.

108 Ibidem.

109 Ibidem.

Baumana, zdając sobie równocześnie sprawę z tego, że dla wchodzącego obecnie w dorosłość pokolenia bardziej przekonująca może być wizja Damiena Hirsta.

Dwie wojny światowe, zagłada Ormian i Żydów, czystki etniczne na Bałkanach i w Afryce, wojna domowa w Hiszpanii i rewolucja październikowa w Rosji uczyniły z XX wieku jeden z najokrutniejszych, najbardziej zatrważających okresów w historii ludzkości, wiek w którym ZŁO zdawało się dominować codzienność. Znamienne jest, że sztuka tworzona w czasach zła nie uciekła od odpowiedzialności określenia swojego stanowiska. W czasach rodzących się resentymentów wojennych i narastania tendencji nacjonalistycznych Otto Dix przypominał niemieckiemu społeczeństwu, czym naprawdę była wielka wojna. Kilka lat później Pablo Picasso starał się wstrząsnąć sumieniem Zachodu *Guernicą*, która genialnie oddała dramat hiszpańskiej wojny domowej. Druga wojna światowa zmieniła estetykę Zachodu. Dramatyczną tego „pamiątką” stały się miejsca pamięci zagłady Żydów. Tak powstało minimalistyczne założenie Horsta Hoheisela i Andree Knitza w Buchenwaldzie czy niezwykle emocjonalne założenie kommemoratywne Zdzisława Pideka w Bełżcu, ale też wstrząsające prace Jake i Dinos Chapmanów czy serie poświęconych zagładzie prac Anselma Kiefera. Tragicznym podsumowaniem kończącego się wieku były rzeźby na Bałkanach i w Afryce, których okrucieństwo odbiło się w chociażby sztuce Oliviera Toscaniego, Jenny Holzer czy Pietera Hugona. Jakby tego było mało, w XX wieku mamy do czynienia również ze zjawiskiem estetyzacji śmierci. Już w latach sześćdziesiątych XX wieku zwrócił uwagę na ten problem Andy Warhol, później zaś pojawił się on w twórczości między innymi takich artystów jak Grzegorz Klaman czy Damien Hirst.

The social resentment caused by Hirst works may be resulting from his different attitude towards life and death. Hirst's art might be a sign of some deeper change that our society is undergoing. The following statement could be an example here: "When you look at a skull, you think it represents the end, but when you see the end so beautiful, it gives you hope."¹¹⁰ It is very far from the position of Zygmunt Bauman, who writes that "[i]t is impossible to define death, as death stands for the final void, for that non-existence which, absurdly, gives existence to all being"¹¹¹. I am on Zygmunt Bauman's side here, even though I am aware that the generation of young people today might find Damien Hirst's stance more convincing.

Two world wars, the genocide of Armenians and Jews, ethnic cleansing in the Balkans and Africa, civil war in Spain and the October Revolution in Russia made the 20th century one of the most frightening periods in the history of mankind, when EVIL seemed to dominate the everyday. It is significant that the art that was created in the times of evil did not shy away from its responsibility of taking a stand. In times of war resentments and growing nationalism Otto Dix reminded the German public what the Great War really was. A couple of years later Pablo Picasso tried to rouse the conscience of the West with his *Guernica*, which was a great reflection of the tragedy of the civil war in Spain. World War II changed the aesthetics of the West. The places and monuments that commemorate the Holocaust are a truly dramatic memento of that fact. That is how the minimalist projects of Horst Hoheisel and Andreas Knitz in Buchenwald or the very emotional monument of Zdzisław Pidek in Bełżec came to being. This is also true of the moving works of Jake and Dinos Chapman or the series of works on the Holocaust by Anselm Kiefer. A tragic epilogue of the century was written with the massacres in the Balkans or in Africa, which have been reflected in the works of Olivier Toscani, Jenny Holzer or Pieter Hugon. Moreover, another phenomenon we dealt with in the 20th century was the aestheticization of death. Andy Warhol raised this subject in his works already in the 60s and it reappeared in the works of such artists as Grzegorz Klaman or Damien Hirst.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Z. Bauman, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Oxford 1992, p. 2.

Post scriptum

Kiedy Astrid Lindgren osiągnęła wiek, w którym jej ciało zaczęło odmawiać posłuszeństwa, zwykła każdego dnia prowadzić rozmowy telefoniczne ze swoimi siostrami Ingegerd i Stiną. Początkowo rozmawiały głównie o swoich dolegliwościach i zbliżającym się kresie życia. Aż któregoś dnia postanowiły z tym skończyć, umówiły się więc, że każda z nich na początku rozmowy wypowie to słowo¹¹², a potem będzie już można spokojnie rozmawiać o wszystkim. Tak narodziło się w kulturze szwedzkiej powiedzenie: „döden, döden”¹¹³, którym zamyka się dyskusję o śmierci. ■

pisane latem 2016 na Visingsö

Post scriptum

When Astrid Lindgren reached an age when her body was no longer as fit as it had used to be, she started to hold telephone conversation with her sisters Ingegerd and Stina every day. At first, they spent a lot of time talking about their ailments and the approaching end of life. Finally, they decided to do away with that so they agreed that they will start their conversation with that word¹¹², and then they will be able to move to other subjects. That is how the saying “döden, döden”¹¹³ was coined in Swedish culture, which is used to close a conversation about death. ■

written on Visingsö in summer 2016

112 döden (szwedz.) – śmierć

113 www.astridlindgren.se/en/annu-mer/citat-och-ursprung/livet (dostęp: 12.07.2016).

112 döden (Swedish) – death

113 www.astridlindgren.se/en/annu-mer/citat-och-ursprung/livet (accessed: 12.07.2016).

*Na marginesie
wystawy
Fête Funèbre
w Zbrojowni Sztuki.
Komentarz
do oprowadzań
kuratorskich*

*On the Margin of
the Fête Funèbre Exhibition
at the Armoury of Art.
A commentary
to curatorial tours*

MARIOLA BALIŃSKA

W DNIU 27 PAŹDZIERNIKA 2016 R. w Zbrojowni Sztuki otwarta została wystawa *Fête Funèbre*, konfrontująca różne perspektywy postrzegania śmierci we współczesnej kulturze, której byłam kuratorką wspólnie z Jackiem Kornackim. Na ekspozycji znalazły się prace, które odnosiły się nie tylko do tematu śmierci, ale również podejmowały wątek upływającego czasu oraz zmienności i kruchości ludzkiej egzystencji; autorami ich byli artystki i artyści związani z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, a także z innych środowisk artystycznych, tworzący w kraju i zagranicą: Zbigniew Bajek, Beata Ewa Białecka, Mariusz Białecki, Witosław Czerwonka (twórcami portretu dedykowanemu Wisławowi Czerwonce byli Andrzej Awsiej i Jolanta Kabala), Krzysztof Gliszczyński, Zbigniew Gorlak, Katarzyna Józefowicz, Anna Królikiewicz, Jerzy Kamrowski, Jacek Kornacki, Lech Majewski, Janusz Marciniak, Teresa Miszkin, Jacek Rykała, Marek Wrzeński oraz Jacek Zdybel. Wystawie towarzyszyła konferencja z udziałem artystek i artystów oraz teoretyczek i teoretyków sztuki, cykl wykładów oraz liczne oprowadzania kuratorskie, które miałam przyjemność wielokrotnie prowadzić dla szkół, studentów Uniwersytetu Gdańskiego, dziennikarzy, kuratorów i kolekcjonerów sztuki.

Pomysł stworzenia wystawy zrodził się kilka lat wcześniej podczas spotkań Teresy Miszkin z Jerzym Kamrowskim, malarzem, poetą, historykiem i krytykiem sztuki. Ideę tę rozwinął Jerzy Kamrowski w tekście *Fête Funèbre*, który stał się manifestem artystycznym, jak również tytułem wystawy. Kamrowski postawił filozoficzne pytanie: „Jak oddać koszmar utraty i uchwycić moment, w którym zaczynamy pojmować, skąd bierze się niewiara w odwrócenie nieuchronnego?” Artysta odszedł w 2011 roku, jednak podjęta przez niego refleksja zainicjowała potrzebę stworzenia ekspozycji, która łączyłaby różne wątki i interpretacje skupione wokół pojęcia czasu, przemijania i śmierci. Dzięki Teresie Miszkin na przestrzeni lat 2013–2015 odbyły się liczne spotkania z artystami związanymi z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, podczas których sprecyzowany został kształt wystawy i nastąpił kuratorski dobór artystek i artystów zaproszonych do udziału w projekcie.

Podczas mojego pierwszego oprowadzania kuratorskiego po wystawie *Fête Funèbre*, z Gabriellą Pewińską na potrzeby wywiadu do Dziennika Bałtyckiego, nakreślona została perspektywa postrzegania śmierci w ponowoczesnej kulturze: „Współczesna kultura nastawiona jest na konsumpcję i wygodę, na promowanie i ulepszanie swojego wizerunku, jakby upływ czasu nas nie dotyczył. Hedonizm jest

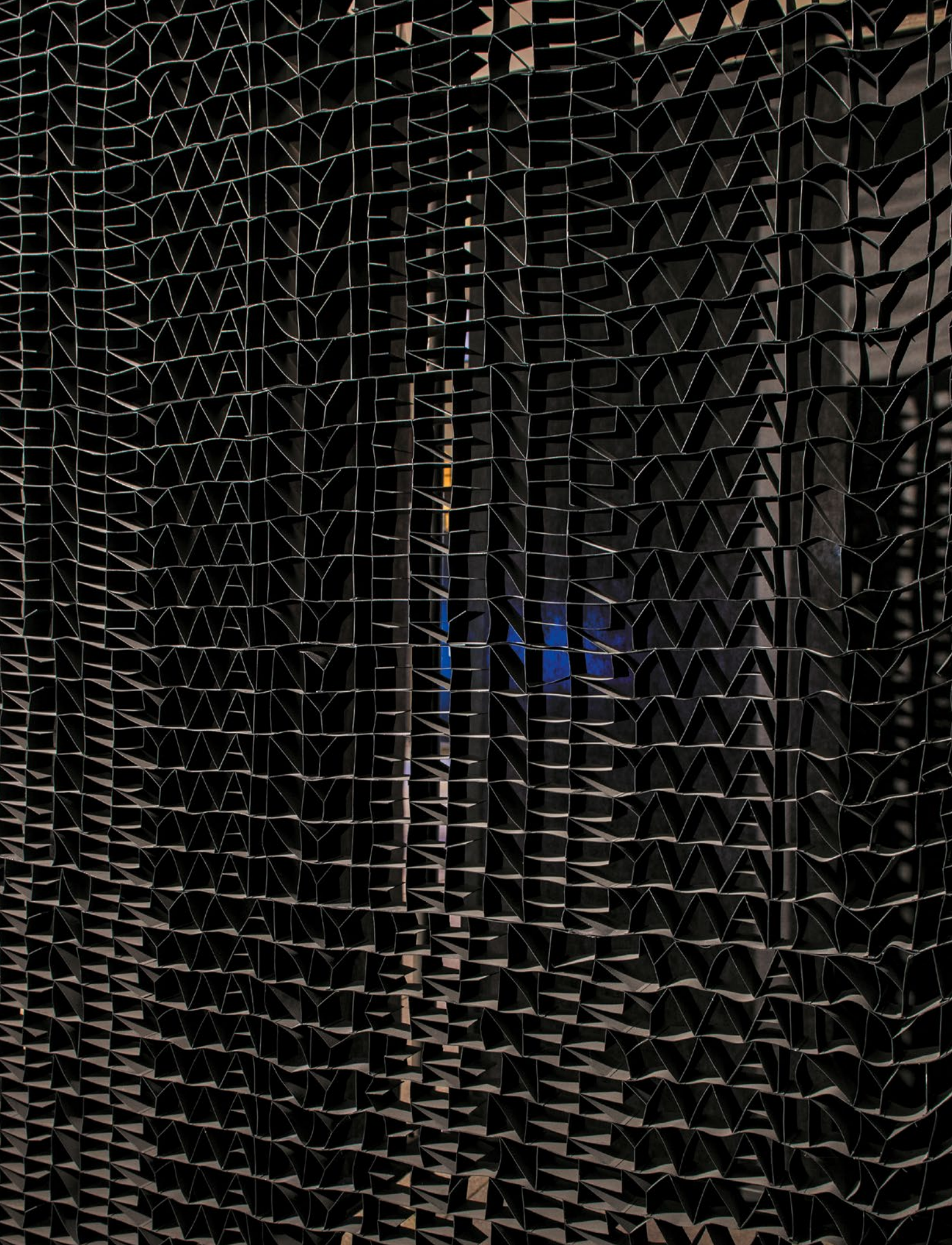
ON 27 OCTOBER 2016, the exhibition called *Fête Funèbre* opened at the Armoury of Art, confronting different perspectives on the perception of death in contemporary culture, which I curated together with Jacek Kornacki. The exhibition featured works which not only referred to the theme of death but also undertook the issue of the passing of time and the changeability and fragility of human existence; their authors were artists linked to the Academy of Fine Arts in Gdańsk, as well as those from other artistic circles, both from Poland and abroad: Zbigniew Bajek, Beata Ewa Białecka, Mariusz Białecki, Witosław Czerwonka (the portrait dedicated to Witosław Czerwonka made by Andrzej Awsiej and Jolanta Kabala), Krzysztof Gliszczyński, Zbigniew Gorlak, Katarzyna Józefowicz, Anna Królikiewicz, Jerzy Kamrowski, Jacek Kornacki, Lech Majewski, Janusz Marciniak, Teresa Miszkin, Jacek Rykała, Marek Wrzeński and Jacek Zdybel. The exhibition was accompanied by a conference in which the artists and art theoreticians participated; there was also a series of lectures and curatorial tours, which I had the pleasure to conduct many times for schools, students of the University of Gdańsk, journalists, curators and art collectors.

The idea for the exhibition had appeared a few years earlier during meetings between Teresa Miszkin and Jerzy Kamrowski – a painter, poet, art historian and critic. Kamrowski developed the idea in his text *Fête Funèbre* which became an artistic manifesto, as well as the title of the exhibition. Kamrowski posed a philosophical question: *How can you render the horror of a loss, as well as grasp the moment in which we begin to comprehend where the disbelief in the reversal of the inevitable comes from.* The artist passed away in 2011, however, the reflection he had made created the need for the exhibition which would link various trains of thought and interpretations concentrated on the notions of time, transitoriness and death. Thanks to Teresa Miszkin, numerous meetings with artists linked to the Gdańsk Academy of Fine Arts took place between 2012 and 2015 during which the shape of the exhibition was specified and the curatorial selection of artists participating in the project occurred.

During my first curatorial tour of *Fête Funèbre* with Gabriella Pewińska, done for an interview in the Dziennik Bałtycki daily, a perspective on how death is perceived in postmodern culture was outlined. *Our contemporary culture focuses on consumption and comfort, the promotion and improvement of one's own image, as if the passage of time did*









wszegobecnym. Poprzez media bombardowani jesteśmy przerażającymi informacjami o wypadkach, zamachach, wojnie. Nieobca nam jest śmierć masowa, na ekranie domowego telewizora przyglądamy się katastrofom lotniczym, trzęsieniom ziemi, atakom terrorystycznym, te obrazy nas poruszają, ale tak naprawdę dopiero jednostkowa śmierć, strata bliskiej nam osoby dotyka nas naprawdę. W czasach wizualnej nadprodukcji obrazów i przesytu informacją o katastrofach jesteśmy jako społeczeństwo poddawani nieustannej praktyce, która prowadzi do zubożenia lub znieczulenia na tragedie dziejące się w wymiarze globalnym. Oswojenie z tematem śmierci jest pozorne, ponieważ ma wymiar ogólny i dotyczy strefy publicznej. Dopiero śmierć jednostkowa, śmierć bliskiej osoby, uruchamia obszar smutku i związanej z tym żałoby, która ma prywatny i osobisty charakter. Kultura traktuje temat śmierci niemal jak strefę tabu i czyni go marginalnym. Strach powoduje, że to, co nieuchronne, jest spychane w obszar wyparcia. Jeśli nawet jesteśmy przygotowani na czyjeś odejście, to śmierć osoby bliskiej powoduje taki wymiar pustki w sferze emocjonalnej, że ból, który pozostaje jest trudny do oswojenia. Śmierć nierozzerwalnie wiąże się z cierpieniem. W czasach, w których wskazana jest minimalizacja każdego rodzaju bólu, nie ma miejsca na długotrwałe przeżywanie smutku, a tym samym żałoby. Zamysłem kuratorów było połączenie różnych wizji artystycznych dotyczących śmierci i przemijania i zestawienie ich z kontekstem współczesnego ich postrzegania. Przemysłana forma aranżacji i odpowiednio rozłożenie akcenty tematyczne poszczególnych prac spowodowały, że osiągnięty został wielowątkowy rodzaj narracji, w którym prace korespondowały ze sobą, prowadząc widza po różnych interpretacjach zagadnienia czasu, nieobecności i śmierci. Wprawdzie oprowadzania kuratorskie nadawały ekspozycji konkretną ścieżkę interpretacyjną, pozostawiały jednak zwiedzającym możliwość osobistej refleksji z przestrzenią na emocje, które wyzwalały zaprezentowane na wystawie dzieła.

Na wejściu do Zbrojowni Sztuki umieszczony został cykl prac **ZBIGNIEWA BAJKA** *Światło 1–8 Relikwiarze* (2016). Zestaw ośmiu lightboksów umieszczony został w przestrzeni wystawy na lekkim stelażu, który pod różnym kątem ustawienia eksponował obiekty nazwane przez artystkę relikwiami. Intensywna czerwień przedmiotów w podświetleniu sprawiała wrażenie procesu wywoływania fotografii, na której zarejestrowane zostały przedmioty będące zapisem śladów przeszłości. Po drugiej stronie lightboksów

not touch us. Hedonism is omnipresent. We are bombarded by the media with horrifying news about accidents, terrorist attacks and wars. We find mass death nothing strange; we watch air catastrophes, earthquakes, and terrorist assaults on the screens of our home TV sets and we are moved by these images; yet, actually, it is only a singular death, the loss of someone close to us which really touches us. In the time of the visual overproduction of images and the over-satiation with information on catastrophes, we as a society are exposed to a continual practice which makes us indifferent or insensitive to tragedies on a global scale. However, becoming familiar with the theme of death is apparent only because it has general dimension and concerns the public sphere. It is only a singular death, the death of a loved one that opens the area of sadness and mourning linked to it, having a private and personal character. Culture treats the theme of death almost like a taboo, marginalising it. Fear pushes the inevitable into the area of suppression. Even if we are prepared for someone's passing away, the death of someone dear to us causes such a void in our emotional sphere that the pain which lingers is hard to tame. Death is inevitably linked to suffering. At a time when the minimisation of any pain whatsoever is recommended there is no room for a prolonged nurturing of sadness, and therefore mourning. The curator's intention was to combine different artistic visions concerning death and passing-away and juxtapose them with the context of their contemporary perception. The well-thought-out arrangement of the whole and aptly distributed thematic accentuation of particular works created a multi-threaded narration in which the works corresponded with each other, leading the spectator through various interpretations of the issues of time, absence and death. Although curatorial tours gave a concrete interpretative path to the exhibition, they left the viewer with the option of personal reflection with space for emotional response, generated by the works in the show.

The entrance to the Armoury of Art bore the pieces of **ZBIGNIEW BAJEK'S** cycle entitled *Light 1–8 Reliquaries*, 2016. It was a set of 8 lightboxes placed in the exhibition space on a lightweight rack which exposed objects called 'reliquaries' by the artist at different angles. The objects, intensely red in the back-light, gave the impression of the process of developing a photograph, featuring objects which were recorded as traces of the past. Opposite the lightboxes was a set of collage works entitled *Passion v*, from the *Reliquaries* cycle, 2016. Box frames contained objects

umieszczony został zestaw prac w technice kolażu *Pasja v*, z cyklu *Relikwiarze* (2016). W skrzynkowych ramach zamknięte zostały przedmioty o różnym pochodzeniu i znaczeniu, umieszczone za sportretowaną ludzką twarzą, skomponowaną z naniesionych na nią nadrukiem liter. Oba cykle odnosiły się do pamięci – każdy z tych przedmiotów dotyczył określonych wspomnień, był niewątpliwym zwrotem artysty w stronę przeszłości, wynikającym z podsumowań i „rozliczania się” z życiem.

Kolejną realizacją, która odnosiła się do przeszłości i pamięci, była instalacja **JACKA RYKAŁY** *Stół* (1995). W wydzielonej i zaciemnionej przestrzeni ustawiony został wielkogabarytowy stół, który służył również jako rekwizyt w spektaklach realizowanych przez artystę. Stół stanowi ważny element ludzkiego życia, przy stole ludzie spotykają się, rozmawiają, spożywają posiłki. W zaaranżowanej scenie przy stole nie ma siedzących osób, ich obecność zastąpiły umieszczone w drewnianych ramach-objektach rodzinne fotografie nieżyjących osób, zaznaczające w ten sposób ich ponowną obecność. Jest to zwrot ku przeszłości, ku śladom pamięci, której nośnikiem jest fotografia, jak również upamiętnienie nieistniejących miejsc, których pamięć została przywołana przez ramki-objekty jako ocalone porozbiórkowe elementy. Artysta w swoich realizacjach często przywołuje pamięć o nieistniejących domach oraz śladach pozostawionych przez ich mieszkańców. Znalezionym pozostałościom porozbiórkowych kamienic artysta nadaje drugie życie, wprowadza je jako artefakty w obszar sztuki, przypisując im, jako nośnikom pamięci, wartość artystyczną. Stół, rozpatrywany w kontekście śmierci, był także miejscem, na którym składano ciało zmarłego przed wyprowadzeniem trumny z domu. To jedna z ważnych funkcji, którą mebel ten pełnił w rytuale pożegnań rodziny i wspólnoty przed ceremonią pogrzebową.

W sąsiedztwie instalacji Jacka Rykały umieszczony został portret **WITOSŁAWA CZERWONKI** i dwie fotografie wykonane przez artystę na kilka miesięcy przed śmiercią: *Ostatnia pełnia, 2 czerwca 2015* oraz *Zaćmienie słońca na Parkowej* (2015). Bezpośrednią aluzją do choroby artysty, niczym abstrakcyjna czarno-biała fotografia, są tomografie *No name*. *Ostatni portret*, ukazujące etapy choroby. Na potrzeby wystawy został również zrealizowany przez nieżyjącego już **ANDRZEJA AWSIEJA** i **JOANNĘ KABALĘ** film *Dedykowane prof. Witosławowi Czerwonce* (2016), który jest pokazem zmontowanych dokumentacji filmowych ze spotkań z artystą.

of different origin and meaning, which were placed behind the portrait of a human face, composed of letters printed on it. Both cycles referred to the issue of memory – each of the objects pertained to concrete memories and was the artist's obvious turn towards the past, resulting from his summing-up and 'settling accounts' with life.

Another piece which referred to the past and memory was **JACEK RYKAŁA'S** installation *Table*, 1995. A large-sized table was placed in a separate, darkened space; the table had formerly been used as a prop by the artist in his performances. The table is an important object in human life – people meet at the table, talk and dine there. In the table scene arranged here there are no people sitting – instead, their presence, is marked by family photographs in wooden frames-objects, featuring the deceased; in this way marking their renewed presence. The work is a return to the past, towards the traces of memory, carried by a photograph; it is also the commemoration of places, no longer existing, the memory of which is evoked by the frames – objects salvaged from a house demolition. The artist often elicits in his works the memory of houses no longer existing and the traces which their inhabitants left behind. The artists gives a second life to the objects found on demolition sites by introducing them as artefacts into the domain of art and bestowing them with artistic value as the carriers of memory. The table, viewed in the context of death, was also a place where the body of the dead was put before being taken out of the house in a coffin. This was one of the important functions which this piece of furniture played in the farewell ritual for the family and the community before the funeral ceremony.

Jacek Rykała's installation neighbours the portrait of **WITOSŁAW CZERWONKA** and the two photographs of the artist made a few months before his death: *Last Full Moon, 2 June 2015* and *Solar Eclipse in Parkowa Street*, 2015. Two tomographic images *No Name* and *The Last Portrait* make a direct reference to the artist's disease, showing its different stages. **ANDRZEJ AWSIEJ**, now dead himself, and **JOANNA KABALA** also made a film especially for the exhibition *Dedicated to Professor Witosław Czerwonka*, 2016, which features edited documentaries of filmed meetings with the artist.

The issue of illness and fear of death, combined with records of medical examinations transferred to the domain of art also appeared in **JACEK ZDYBEL'S** work *Primavera*, 2016. A head made of thin glass

Wątek choroby, lęku przed śmiercią połączony z zapisem medycznych badań przetransferowanym w obszar sztuki pojawia się także w realizacji **JACKA ZDYBLA** zatytułowanej *Primavera* (2016). Na czarnym, wąskim postumencie umieszczona została rzeźba głowy, zbudowana z nałożonych na siebie cienkich elementów szkła odwzorowanych na podstawie obrazu tomografii komputerowej głowy. Ta minimalistyczna realizacja jest niezwykle symboliczna i refleksyjna. Kształt głowy wykonany z wielu nachodzących na siebie szklanych warstw oraz ruchomy, abstrakcyjny obraz emitowany na monitorze to wspólny klucz do odczytania interpretacji zestawu prac sugerujących diagnozę choroby. *Primavera* z języka włoskiego oznacza wiosnę lub początek, co może oznaczać nowe, budzące się życie. Tytuł pracy jest zatem nadzieją, która przynosi zapowiedź wiary w zdrowie.

W głębi przestrzeni Zbrojowni Sztuki uwagę skupiał czarno-biały portret **JERZEGO KAMROWSKIEGO**, a nieopodal, na postumencie niczym muzealny eksponat, umieszczona została wykonana przez niego *Urna twarzowa*, będąca repliką urny znajdującej się w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Gdańsku. Do urny o cechach antropomorficznych składane były prochy ludzkie, które następnie w rytualny sposób wkładane były do grobu. Jest to nawiązanie do rodzaju pochówku praktykowanego na Pomorzu, a sam obiekt – replika – jest odniesieniem do wieloletniej pracy konserwatorskiej Kamrowskiego w Muzeum Archeologicznym. Na ekspozycji zostały pokazane także inne prace artysty – *Strach* (1995), *Ontologia* (1996), *Całun III* (1996), które są formą zapisu zmagania się artysty z delikatną materią sztuki.

KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI w przestrzeni wystawy umieścił wideo *Winienie* (2012), prace malarskie: *Lewitacja* (2000), *Na skraju* (2001), *Trzy przestrzenie*, (2001) oraz obiekt *Urny* (1992–2016). Zestaw tych prac i wątków w nich poruszanych jest wypadkową rozważań dotyczących czasu, obecności lub jej braku oraz sztuki, która koresponduje nierozdzielnie z życiem. Przez pryzmat sztuki można interpretować czas lub starać się go zatrzymać. Artysta prowadzi widza po wielu płaszczyznach: symbolicznej, osobistej, teoretycznej oraz materialnej, ukazując, że wypadkową procesu twórczego może być obszar idei i myśli teoretycznej lub tego, co jest poza nim – materii zamkniętej w kształcie urn.

Mocnym akcentem wystawy był zestaw obrazów zaproponowanych przez **BEATĘ EWĘ BIAŁECKĄ**. Część prac powstała specjalnie z myślą o wystawie

overlayers, representing the TC scans of the head was placed on a black, narrow pedestal. This minimalist realisation is extremely symbolic and reflective. The shape of the head, made of many overlapping glass layers and an abstract moving image on a monitor become the combined key to the interpretation of the set of works suggesting a diagnosis of the disease. *Primavera* in Italian denotes 'springtime' or 'a beginning' which may signify a new, waking life. Thus, the title of the work is the hope which brings the omen of faith in regaining health.

A black-and-white portrait of **JERZY KAMROWSKI**, hidden deep in the space of The Armoury of Art, attracted the viewer's attention. Nearby, on a pedestal, as if it were a museum exhibit, was placed a face urn of Kamrowski's authorship, a replica of an urn in the collection of the Archaeological Museum in Gdańsk. Human ashes were deposited into anthropomorphic urns to be later ritually placed in a grave. The art object alluded to the funeral practice of Pomerania, moreover, the object-replica refers to Kamrowski's long years as a conservator at the Archaeological Museum. The exhibition also showed other works by the artist: *Fear*, 1995, *Ontology*, 1996 and *Shroud III*, 1996 which formed a kind of record of the artist's grappling with the delicate matter of art.

KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI placed a video entitled *Blaming*, 2012 in the exhibition space, along with his paintings: *Leviation*, 2000, *On the Edge*, 2021, *Three Spaces*, 2001, and the object *Urns*, 1992–2016. The juxtaposition of these works and the issues which they tackle result from his ponderings on the issues of time, presence or absence, and art which inseparably corresponds to life. One can interpret time or try to halt it through the prism of art. The artist chaperones his viewer through many planes: symbolic, personal, theoretical, and material, demonstrating that the result of a creative process can be the domain of idea and theoretical thought or something which goes beyond it – matter encased in the shape of an urn.

A set of paintings proposed by **BEATA EWA BIAŁECKA** made a strong statement at the exhibition, some of them having especially been created for the *Fête Funèbre*. Białecką's art oscillates around the theme of death; however, her paintings are extraordinarily refined and do not try to dazzle with pain and suffering. The artist has worked out a masterly type of aesthetics, the form of which is restrained and remarkably symbolic. She transfers the themes from Christian iconography into our contemporary time, reinterpreting the motifs from Mediaeval religious

Fête Funèbre. Sztuka Białeckiej oscyluje wokół tematu śmierci, jednak jej malarstwo jest niezwykle wyrafinowane i nie epatuje bólem i cierpieniem. Artystka w mistrzowski sposób wypracowała taki rodzaj estetyki, który jest w swojej formie powściągliwy i niezwykle symboliczny. Zacerpnięte z ikonografii chrześcijańskiej wątki artystka przenosi do współczesności i na nowo interpretuje motywy ze średniowiecznego malarstwa religijnego jak na obrazie *Dolorosa* (2015), odwołującym się do cierpienia Marii opłakującej śmierć Chrystusa na krzyżu. W centrum obrazu znajduje się matka, która trzyma na kolanach dziecko. Kolor ciała dziecka sugeruje, że jest ono martwe. Dłonie matki ułożone są w geście wskazującym serce. Wyhaftowane serce matki ma niezwykle anatomiczną formę, a czerwone nici wyprowadzone z serca to sugestia sączącej się krwi. Siła przekazu prac Beaty Ewy Białeckiej polega również na efektownej i zjawiskowej technice łączenia malarstwa z haftem, którą praktykuje od kilku lat. Kolejny zestaw prac dotyka straty i żałoby związanej z przedwczesną śmiercią dziecka. Obrazy z cyklu *Konterfekty – Filia* (2015) to cykl przedstawień pogrążonych w wiecznym śnie dziewczynek. Martwe ciała dzieci są przystrojone w piękne suknie z pawich piór, czarnych koronek i tiuli. Położenie obrazów na postumencie sugeruje katafalk, przy którym odbywa się ostatnie pożegnanie przed złożeniem ciała do grobu. Seria *Must have* (2015) to z kolei przedstawienia stóp, dłoni oraz serca z wyszytymi aplikacjami czarnych i czerwonych róż. Interpretacja tego cyklu jest dwojaka. Jak sugeruje tytuł, cierpienie w wymiarze ludzkim może być wynikiem niezaspokojonego nigdy pragnienia posiadania rzeczy materialnych. Chrześcijańska symbolika ran na dłoniach i stopach jest nawiązaniem do ukrzyżowanego Chrystusa. W kontekście cierpienia w odniesieniu do symboliki chrześcijańskiej, *Must have* to sugestia, że pomimo różnorodnych praktyk pozytywnego myślenia, które mają doprowadzić nas do szczęśliwego i oderwanego od trosk życia, zawsze będzie nam towarzyszyć cierpienie. Cykl narodzin i życia na zawsze jest połączony z cyklem śmierci i straty. O tym również opowiada kolejna praca Białeckiej – *Narczyz*. Artystka przywołuje mitologiczną opowieść Narcyza zakochanego w swoim odbiciu w lustrze wody. Na obrazie przedstawiona jest pochylona kobieta, która zamiast własnej twarzy widzi czaszkę. Ten jeden z najpopularniejszych symboli *vanitas* przypomina o ludzkiej śmiertelności wskazując, jaki jest finał naszej egzystencji, że w obliczu końca naszej „drogi” nie ma znaczenia uroda ani zgromadzony materialny kapitał.

painting, as in the picture *Dolorosa*, 2015, where she makes references to St. Mary mourning Christ's death on a cross. The centre of the painting features a mother holding a child in her lap. The colour of the child's body suggests it is dead. The mother's hands make a gesture indicating the heart. The embroidered mother's heart has an extremely autonomous form, while red threads running from the heart make a suggestion of oozing blood. The expressive power of Beata Ewa Białeckia's works also lies in her effective and phenomenal technique, joining painting and embroidery, which she has applied for a few years. Another set of her works tackles the issues of loss and mourning linked to the premature death of a child. The paintings from the cycle *Counterfeits – Filia*, 2015, is a series of images showing girls engrossed in eternal sleep. The children's dead bodies are embellished with peacock feathers, black lace and tulle. The pictures are placed on a plinth which suggests the catafalque at which the last farewell takes place before the body is placed into the grave. The *Must Have* series, 2015, is, for a change, the representation of feet, palms and the heart with embroidered appliques of roses. This may be interpreted in two ways: On the one hand, as the title suggests, it is the suffering in the human dimension which comes from the never satiated greed for material things; on the other hand, the Christian symbolism of the wounds to palms and feet alludes to the crucified Jesus. In the view of Christian symbolism, the *Must Have* suggests that despite our various practices of positive thinking, meant to lead us towards a happy and care-free life, we will always be accompanied by suffering. The cycle of life and birth will permanently be linked to the cycle of death and loss. The same narrative is told in another of Białeckia's works – *Narcissus*. Here, the artist recalls the mythological story of Narcissus infatuated with his own reflection on the water surface. The picture features a leaning woman who sees a skull instead of her own face. This, one of the most popular symbols of *vanitas*, reminds us about human mortality, indicating what the finale of our existence is and that in the face of the end of our 'road' neither beauty nor accrued material capital have any significance.

JANUSZ MARCINIAK, in his diptych *After Richter*, 2015, undertakes 'a dialogue' with the German painter Gerhard Richter. Marciniak is fascinated with his series of paintings featuring still lifes and a burning candle. He copied Richter's *Skull and Candle* (1983) but not literally. One of Marciniak's works features a drawn skull with a candle, another – a snuffed-out





JANUSZ MARCINIAK w dyptyku *Według Richtera* (2015) podejmuje „dialog” z niemieckim malarzem Gerhardem Richterem. Artysta zafascynowany jest serią jego obrazów przedstawiających martwe natury i płonąca świecę. Marciniak skopiował *Obraz czaszką i świecą* (1983) Richtera, jednak nie w dosłowny sposób. Jedna praca przedstawia narysowaną czaszkę ze świecą, a druga zgaszoną świecę z unoszącym się dymem. Marciniak w ten sposób zakpił z patosu śmierci. Wskazuje, że w kwestii śmierci „ostatnie słowo” może należeć do nas tak jak symboliczne zdmuchnięcie płomienia świecy.

Wątek upływającego czasu był najbardziej czytelny w pracach **ZBIGNIEWA GORLAKA** *Hora melancholica/28* (2016) oraz *Czarny kwadrat* (2015). Upływ czasu jest nieodwracalny i nie da się go zatrzymać tak jak powtarzającego się rytmu cyklicznie następujących po sobie pór roku. W obu pracach pojawiają się zegarki, wskazujące jednakową godzinę – dziesięć po dziesiątej. Czas jednak się nie zatrzymał, biegnie stale i być może tym szybciej, im bardziej zanurzeni jesteśmy w konsumpcjonizmie świata. Artysta przedstawia również swoją wizję śmierci w pracy *Śmierć* z cyklu *Bio Army Lego* (2013), ukazując ją jako jeźdźca z klocków Lego. W ten sposób trywializuje jej powagę lub, przeciwnie, wskazuje „plastikowość” i powierzchowność tego świata, braku przestrzeni na refleksję i postrzeganie ludzkiej wartości na podstawie posiadania materialnych rzeczy, które w obliczu śmierci i tak nie mają żadnego znaczenia.

TERESA MISZKIN zaprezentowała obszerny cykl wielkoformatowych prac *Portrety intymne* powstałych po 2000 roku, *Przesunięcia* (2012) oraz *Uwikłania* (1997). O ile rejestracja, tak jak w przypadku prac z lat 80. i 90., obejmuje całą figurę ludzką, tak w pracach późniejszych uwaga artystki koncentruje się na twarzy. Miszkin bardzo precyzyjnie portretuje bliskie jej osoby, udaje się jej uchwycić nie tylko głębię psychologiczną, ale również zawarte w spojrzeniach doświadczenie życiowe portretowanych osób. Nie stara się idealizować rysów twarzy, widoczny upływ czasu świadczy raczej o szlachetności i dostojeństwie starości. Miszkin z fotograficzną dokładnością upamiętnia bliskich, co może być wynikiem lęku artystki przed ich stratą. Czas, jaki nam pozostał, to czas terazniejszy, jak mówi sama artystka: „Mój czas – to ludzki czas – kierunkowy i skończony. Jest podróżą w jedną stronę, ku przyszłości, ku światłu”¹. Potrzeba upamiętnienia przez

candle with smoke rising from it. In this way Marciniak mocked the pathos of death. He points out that when it comes to death, the ‘last word’ can be ours like the symbolic blowing out of a candle flame.

The theme of passing time was the most conspicuous in the works of **ZBIGNIEW GORLAK** *Hora Melancholica/28*, 2016 and *Black Square*, 2015. The passage of time is irreversible and unstoppable, so is the recurring cycle of the seasons of the year. Both of Gorlak’s works featured watches, indicating the same time of ten past ten. However, time has not stopped, it is running continually, perhaps, it is even running faster as we are sinking into worldly consumerism more and more. The artist also presents his own vision of death in his *Death* from the *Bio Army Lego* cycle, 2013. He presents death as a rider made of Lego bricks. In this way he trivialises the seriousness of death or, on the contrary, he indicates the ‘plastic-like’ character and superficiality of this world with no space for reflection, and the perception of human values based on the possession of material goods which, in the face of death, have no significance.

TERESA MISZKIN presented her big cycle of large-format works *Intimate Portraits*, made after 2000, along with *Displacements*, 2012 and *Entanglements*, 1997. If her registering of the human figure embraced the whole silhouette, as is the case of her works from the 1980s and 1990s, her later works concentrate on the face. Miszkin makes very precise portraits of people who are close to her; she manages to grasp not only their psychological depth but also life experience encapsulated in the gaze of the people whom she portrays. She does not try to idealise their facial features, so the traits of the passage of time are rather proof of their nobility and the majesty of their old age. Miszkin commemorates her loved ones with photographic precision, which may be an expression of the artist’s fear of losing them. The time which remains is the present time, as she herself says: *My time is human time – directed and finished. It is a one-way journey towards the future, towards light*¹. Teresa Miszkin’s need to commemorate her personal themes, nurtured in her memories is the result of emotions and the power of relationships with other people.

The exhibition space accommodates elaborate and exceptionally decorative forms of crosses made by

1 Teresa Miszkin, katalog wystawy *Fête Funèbre*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2016, str. 112, ISBN 978-83-65366-19-1.

1 Teresa Miszkin, catalogue of the *Fête Funèbre* exhibition, Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2016, p. 112, ISBN 978-83-65366-19-1.

Teresę Miszkini osobistych wątków pielęgowanych we wspomnieniach to wypadkowa emocji i siła relacji z drugim człowiekiem.

W przestrzeni wystawienniczej umieszczone zostały misterne i niezwykle dekoracyjne formy krzyży autorstwa **JACKA KORNACKIEGO**. Wykonane z żywicy poliestrowej i zatopione w parafinie formy są kopią krzyży ze zdewastowanych pomorskich cmentarzy. Formy krzyży przetrwały dzięki wykonanej przez artystę serii silikonowych odlewów do wystawy z cyklu *Krzyże* w ramach projektu *Archetype – Świadomość – Miejsce*, który jest realizowany od 1992 roku. Przestrzeń sztuki stała się jednocześnie wymiarem *sacrum*, w której obiekty te mogą zaistnieć, mimo że pozbawione zostały swojej pierwotnej roli uczczenia pamięci zmarłych. Materialność, kruchość i ulotność miejsc pochówku skłania do refleksji, że być może jedynym trwałym stanem pamięci jest idea niematerialnego upamiętnienia zmarłych, przekazywana następnym pokoleniom.

Opowieść o dziewczynie, która nożem do krojenia mięsa wykrwawiła kapitana (2016) – pod tym tytułem kryje się niezwykle esencjonalna i delikatna realizacja **ANNY KRÓLIKIEWICZ**. W dwóch miejscach na wystawie została usypana błękitna substancja z cukru i kurzego białka. Realizacja ta wskazuje na kruchość materii, która poprzez swoją delikatność jest sensoryczna, oddziałująca subtelnie na zmysły, poszerza percepcję widza o prawie odczuwalny smak i zapach. Jej barwa i forma wnosi w całość ekspozycji inną wartość, nowy sposób myślenia o ulotności materii, łatwości jej destrukcji i procesie rozpadu.

Instalacja **KATARZYNY JÓZEFOWICZ** *Teren prywatny* (2015–2016) to wykonana z papieru ażurowa konstrukcja krat, która wydziela ciemną, niemal kontemplacyjną przestrzeń. Układ papierowych elementów układa się w napis: „teren prywatny”. Realizacja ta celowo została nieoświetlona, aby przez swoją minimalistyczną formę mogła być przez widza niezauważona. Na powierzchni podłogi pojawia się jednak delikatny cień, który odwzorowuje wykonany przez artystkę napis. Józefowicz dyskretnie nakreśla granice i stwarza miejsce własnej izolacji od świata. Jest to sugestia potrzeby przestrzeni prywatnej, której potrzebujemy w trakcie przeżywania żałoby, kiedy w smutku jesteśmy odseparowani od zewnętrznego świata.

Zaproponowane na wystawie realizacje rzeźbiarskie **MARIUSZA BIAŁECKIEGO** to spojrzenie na czas przez pryzmat materialności związanej ze znalezionymi przedmiotami, którym nadanie ponownego znaczenia określa je jako artefakty. Instalacja

JACEK KORNACKI. Executed in polyester resin and embedded in paraffin, the pieces are copies of crosses from devastated Pomeranian cemeteries. The forms of those crosses survived thanks to a series of silicone casts made for his cycle of *Crosses* made within the framework of the *Archetype – Awareness – Place* project, which the artist has realised since 1992. Thus, the space of art also became a dimension of *sacrum* where those objects could appear despite the fact that they have been deprived of their original function to commemorate the dead. The materiality, fragility and elusiveness of burial sites makes one reflect that, perhaps, the only permanent state of memory is the idea of non-material commemoration of the dead, transmitted to subsequent generations.

The Story of the Girl Who Bled the Captain with a Meat Knife, 2016 by **ANNA KRÓLIKIEWICZ** hides an unusually essential and delicate work of the artist. She spilled a powder blue substance of sugar and egg whites in two places at the exhibition. Her realisation pinpoints the delicate nature of matter which, thanks to its delicacy, is sensory and influences our senses in a subtle way; in this way the work expands the viewer's perception with almost tangible taste and smell. The hues and form of this work bring another value to the entire exhibition, a new way of thinking about the elusiveness of matter, its being prone to destruction and the process of disintegration.

KATARZYNA JÓZEFOWICZ'S installation *Private Area*, 2015–2016, is an openwork paper construction of lattice, separating a dark, almost contemplative space. The layout of the paper elements forms the caption “private area”. This work is deliberately not lit so that a viewer may overlook it because of its minimalist form. However, a delicate shadow appears on the surface of the floor which echoes the caption made by the artist. Józefowicz discreetly draws borders and creates a place of her own isolation from the world. This is her suggestion of the need for private space which we need in mourning, when we are separated from the outside world in sorrow.

The sculptural realisations proposed for the exhibition by **MARIUSZ BIAŁECKI** are a look at time through the prism of materiality linked to found objects which, being re-ascribed a new meaning, are defined as artefacts. His installation *Columbarium II*, from the cycle *Exploration of a Place, Mounds*, 2016, is made of feathers of dead birds which the artist collected for years, arranged in the form of angel wings, encased in containers resembling glass coffins. In front of them there are bird rings strung on a thread, suggesting





Kolumbarium II (z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016) to zbierane przez lata pióra martwych ptaków ułożone w kształcie anielskich skrzydeł, które zostały umieszczone w formach przypominających przeszkolone trumny. Przed nimi znajdują się nawleczone na nitkę ptasie obrączki, sugerujące przygotowany do modlitwy różaniec. Kolejna realizacja z cyklu *Butonarium* (z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016) została skomponowana ze znalezionych guzików z ubrań należących do nieżyjących osób, podobnie jak *Repozytorium* (z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016) zbudowane z drewnianych skrzynek ze znalezionymi i zinwentaryzowanymi przedmiotami. Działania Białeckiego to obszar z pogranicza archeologii i sztuki, które nawzajem się przenikają od materii do duchowego aspektu artefaktów jako nośników pamięci. Prezentowany na wystawie zestaw instalacji ukazuje, jak bardzo twórczość artysty oparta jest na idei związanej z „archeologią pamięci”.

LECH MAJEWSKI to artysta, który doskonale porusza się w obszarze sztuki i filmu. W mistrzowski sposób operując kamerą, postanowił prowadzić działania mające na celu, po wnikliwej analizie obrazu, jego rekonstrukcję przedstawiania odegraną przez aktorów. Jest to forma artystycznego odtworzenia sceny, ożywienia postaci i stworzenia kategorii „ruchomego obrazu”. Widzowie mogli obejrzeć video-art Lecha Majewskiego *Museum – Crucifixion* (2006), w którym scena zdjęcia z krzyża została odegrana w przestrzeni muzealnej. Artysta nie ukrywa swojej fascynacji malarstwem dawnych mistrzów, stąd praca ta wprowadza jeszcze inną perspektywę ukazania śmierci za pomocą zapożyczenia wątku i performatywnego przeniesienia go w obszar sztuki współczesnej.

MAREK WRZESIŃSKI w zestawie prac malarzkich *Bez tytułu* (2012) odwołuje się do pamięci i wspomnień rodzinnych zapisanych na dawnych fotografiach, których obraz zatarł czas, podobnie jak upływający czas zaciera w pamięci kształt wspomnień. Fotografia staje się punktem wyjścia w budowaniu obrazu, a wielość obrazów nakładanych na siebie powoduje pewne zakłócenia w odbiorze, ostrości widzenia, za którą kryją się fragmentaryczne, odtworzone wspomnienia. Ceremonie rodzinne, święta, pogrzeby i sportretowane twarze są dla Wrzesińskiego punktem wyjścia w budowaniu kontekstów swojej przeszłości i rozważań nad czasem, przemijaniem i ciągłością historii rodzinnych.

Wystawa *Fête Funèbre* była wyjątkowym przedsięwzięciem, które poruszyło publiczność nie tylko

a rosary prepared for a prayer. Another realisation of his, *Butonarium*, (from the cycle *Exploration of a Place, Mounds*, 2016) uses the buttons of people who have already died, similar to the *Repository* (from the same cycle) made of wooden boxes containing found and inventoried objects. Białeckie's activities are located in the border area between archaeology and art, which permeate each other from the material to the spiritual aspects of artefacts as carriers of memory. The set of installations, presented at the exhibition, shows how much the artist's oeuvre is based on the idea of the 'archaeology of memory'.

LECH MAJEWSKI is an artist who perfectly moves in the fields of art and film. Masterfully using a camera, after making a thorough analysis of a painting, he decided to embark on the reconstruction of the picture through its enactment by actors. This is a form of artistic reconstruction of a scene, the enlivening of figures, and the creation of the category 'tableau vivant'. The viewers were able to watch Majewski's video-art piece *Museum – Crucifixion*, 2006 in which the scene of taking down the cross was performed in the museum space. The artist does not hide his fascination with the works of old painters, therefore his work introduces another perspective of showing death by means of a borrowed theme and transferring it in a performative way into the area of contemporary art.

MAREK WRZESIŃSKI, in his set of painted works *Untitled*, 2012, makes references to memory and family recollections recorded in old photographs where time has blurred images in a way similar to how it blurs the shape of memories in our heads with its passage. Photography became his starting point for the construction of the painting, and the multiplicity of overlapping images causes certain distortion in their reception and the sharpness of view, which hides fragmentary, reconstructed recollections. Family ceremonies, festivals, funerals and faces in portraits become Wrzesiński's point of departure in the construction of the contexts of his own past and his considerations on time, passing and the continuity of family history.

The *Fête Funèbre* exhibition was an exceptional undertaking which moved the public not only through its theme referring to death, generating reflection and emotions. The exceptional character of this project was also linked to the way in which the exhibits were arranged in the space of The Armoury of Art; they corresponded extraordinarily with each another and harmonised with the quite demanding

tematyką dotyczącą śmierci, odwołującą się do refleksji i emocji. Wyjątkowość tego projektu związana była także ze sposobem aranżacji prac, które, umieszczone w przestrzeni Zbrojowni Sztuki, w niezwykle sposób korespondowały ze sobą, współgrając z dość wymagającą architekturą wnętrza. Widz, wprowadzony w przestrzeń zaskakujących doznań estetycznych, podążał własnym tropem i kluczem interpretacji dzieł, wyposażony w „przeżycia” skłaniające do refleksji nad przemijaniem. Wystawa, stwarzając dowolność interpretacji, z jednej strony mogła uwidocznic brak we współczesnej kulturze wystarczającej przestrzeni na tematy związane ze śmiercią, które są spychane na margines czy wręcz traktowane jako strefa tabu, z drugiej strony, pomimo powagi tematu, skłaniała do refleksji nad upływającym czasem i nieuchronnością „końca” oraz była przyczynkiem do przewartościowań.

Czas terażniejszy jest jedyną przestrzenią, na którą mamy wpływ, dlatego przesłaniem wystawy może być także afirmacja życia, a jej motywem sentencja zaczerpnięta z *Carpe diem* Horacego, nawołująca, aby „żyć tak, jakby jutro miało nie zdarzyć się nigdy”. Pogodzeni z myślą, że „innego końca świata nie będzie”, zaczerpniętą z wiersza Czesława Miłosza, powinniśmy żyć rytmem wyznaczonym przez codzienność i rozkoszować się smakami życia, dbając o jakość relacji międzyludzkich. Jeśli ma nadejść koniec naszej podróży w tym wymiarze, to i tak nieuchronnie nadejdzie. Obawa przed nieustanną Apokalipsą i „końcem” z tej perspektywy może wydawać się niezasadna, bo odbiera radość z tego, co mamy w danej chwili. A przecież liczy się tylko dany nam w posiadanie czas terażniejszy.

Wystawa *Fête Funèbre* zdobyła uznanie publiczności, doceniona została także przez środowisko artystyczne. W 2017 roku ekspozycja otrzymała Pomorską Nagrodę Artystyczną „za łączenie różnych wizji i interpretacji upływu czasu oraz prowokowanie do refleksji nad ludzką egzystencją”. Wystawie towarzyszył folder zawierający dokumentację fotograficzną prezentowanych na ekspozycji dzieł, a następnie został wydany katalog wraz z obszernym komentarzem artystek i artystów do reprezentowanych na wystawie dzieł, tekstem Jerzego Kamrowskiego, wstępem kuratorskim oraz specjalistycznymi tekstami dotyczącymi tematu śmierci autorstwa dr Beaty Purc-Stepniak i dra Romana Nieczyporowskiego. Zgromadzony w publikacji materiał jest niezwykle cenny pod względem badawczym na pograniczu dyscyplin artystycznych i antropologicznych. ■

architecture of the site. The viewer, introduced into the space of surprising aesthetic impulses, followed their own path and interpretative key to the works, equipped with “experiences” encouraging them to reflect on transitoriness. By offering interpretative options, the exhibition may, on the one hand, emphasise the fact that our contemporary culture is missing any space for death-related themes, which are marginalised or, even, treated as taboo; on the other hand, despite the seriousness of the theme, it made the viewer reflect on the passing time and the inevitable ‘end’, stimulating re-evaluation.

The present time is the only space which we can influence, therefore, the affirmation of life can also be the message of the exhibition, while its motive is the maxim taken from Horace’s *Carpe Diem*, encouraging us to “seize the day, and put the least possible trust in tomorrow”. Reconciled with the thought that “there will be no other end of the world”, quoted from Czesław Miłosz’s poem, we should live in accordance with the rhythm determined by everyday life and find delight in the tastes of life, caring for interpersonal relationships. If the end of our journey in this dimension is going to come, it will definitely come. The fear of a continual Apocalypse and ‘the end’ viewed from its perspective may seem ungrounded because it deprives us of the joy of a given moment. Essentially, all that counts is the present time which we have been given.

The *Fête Funèbre* exhibition gained public acclaim and was also appreciated by the art community. In 2017, it received the Pomeranian Artistic Award ‘for the linking of various visions and interpretations of the passage of time and provoking reflection on human existence’. The exhibition was accompanied by a folder featuring photographic documentation of exhibited pieces, and then a catalogue with extensive commentary by artists with exhibited works, Jerzy Kamrowski’s essay, a curatorial preface, and specialist texts on the issue of death by Beata Purc-Stepniak, PhD, and Roman Nieczyporowski, PhD. The material collected in this publication is exceptionally valuable for research on the border between artistic and anthropological disciplines. ■











AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ASP w Gdańsku | Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku
Academy of Fine Arts in Gdańsk | Faculty of Painting

REDAKCJA NAUKOWA | EDITOR

prof. dr hab. Jacek Kornacki
Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku | Faculty of Painting, AFA in Gdańsk

RECENZJA NAUKOWA | REVIEWERS

prof. dr hab. Krzysztof Wróblewski, Katedra Sztuk Wizualnych Wydziału Architektury PG |
Chair of Visual Arts, Faculty of Architecture, GUT

TEKSTY | TEXTS

Marian Kwapiński, Beata Purc-Stępnia, Jacek Kornacki, Marzena Beata Guzowska,
Marek Wrzesiński, Roman Nieczyפורowski, Mariola Balińska

TLUMACZENIE | TRANSLATION

Marzena Beata Guzowska, Piotr Andrzejewski

FOTO | PHOTOS

prof. Jacek Zdybel, Bartosz Żukowski, archiwum autorów, domena publiczna |
Jacek Zdybel, Bartosz Żukowski, authors' archives, public domain

Zdjęcia z wystawy *Fête Funèbre* zawarte w publikacji przedstawiają prace |
Photos from the exhibition feature the works of:

Anny Królikiewicz, Jacka Kornackiego i Jerzego Kamrowskiego oraz portret Jerzego Kamrowskiego
(s. 8–9); Jerzego Kamrowskiego (s. 12); Jacka Kornackiego (s. 13); Mariusza Białeckiego
i Teresy Miszkin (s. 116–117); Katarzyny Józefowicz (s. 118); Marka Wrzesińskiego (s. 119);
Anny Królikiewicz i Zbigniewa Bajka (s. 124–125); Jacka Kornackiego (s. 128–129);
Krzysztofa Gliszczyńskiego (s. 132–133); Beaty Ewy Białeckiej i Mariusza Białeckiego (s. 134–135).

KOREKTA | PROOF-READING

Iwona Ziętkiewicz (Polish), Jeremy Pearman (MBGuzowska's translations)

PROJEKT GRAFICZNY | GRAPHIC DESIGN

Eurydyka Kata

DRUK | PRINTED BY

Drukarnia NORMEX, Gdańsk

NAKLAD | PRINT RUN

250 egzemplarzy | 250 copies

WYDAWCA | PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku | Academy of Fine Arts in Gdańsk
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk
www.asp.gda.pl

Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku | Faculty of Painting AFA in Gdańsk

DZIEKAN | DEAN

prof. dr hab. Jacek Kornacki

PRODZIEKAN | VICE-DEAN

prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Wydawnictwo finansowane z dotacji podmiotowej MNiSW na utrzymanie
potencjału badawczego nr Wniosku 73/WM/BN/2019, 26/WM/BN/2021.
Publication financed by a ministerial donation for R&D potential of the Faculty.

ISBN: 978-83-66271-49-4

Gdańsk 2020/2021

