

ANDRZEJ PIENKOS

Warszawa

ARS MORIENDI W „EPOCE REALIZMU”
UWAGI O STYLU XIX WIEKU*

Uważam, że malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących [...], przedmiotów widzialnych i dotykalnych dla artysty¹.

Znalazłem dobry realistyczny temat obrazu... Gdy umiera młoda dziewczyna, wydaje się [we Franche-Comté – A. P.] wieczerzę, zwaną posiłkiem pogrzebowym. Przynoszą ciało do izby, gdzie się ma odbyć festyn. Gromadzą się wszystkie przyjaciółki... Zjada się co nieco... Zrobię z tego arcydzieło. Piękne dziewczęta [...], rozgardiasz domowników, a w środku ciało zmarłej, zielonkawe, o kolorze, który pozwala wyobrazić sobie, że musi ono już brzydko pachnieć. Będzie to bardzo prawdziwe – zwierzał się Courbet².

* Szerzej rozważaliśmy sprawę obrazowania śmierci w sztuce XIX w. w rozprawie doktorskiej *Forma i tabu: dziewiętnastowieczni artyści wobec śmierci*, obronionej na Uniwersytecie Warszawskim w 1994 r. Niniejszy tekst stanowi rozwinięcie fragmentów tej pracy. Brak ogólnych opracowań tego zagadnienia w odniesieniu do sztuki XIX w. Por. fragmentaryczny, jeśli chodzi o zakres materiału, ale bogaty w ogólne diagnozy, rozdział pt. *Temat śmierci około połowy stulecia*, [w:] L. N o c h l i n, *Realizm*, tłum. W. Juszcak i T. Przestępski, Warszawa 1974. Z tych samych względów interesujący jest tekst: J.-P. G u i l l e r m, *Aux couleurs de la mort. Variations sur la peinture et la médecine dans la critique picturale à la fin du XIX siècle*, „Revue des Sciences Humaines” nr 198, 1985, avril-juin. Nie znamy, niestety, powielanej dysertacji z Uniwersytetu w Zurychu: C. W o l f, *Todesauffassung und Todesdarstellung im Realismus des 19. Jahrhunderts*, 1981, oraz pracy W. K e m p a, *Death at Work: a Case Study on Constitutive Blanks in 19th Century Painting*, „Observations” 1985, Spring, nr 10. Materiał prezentowany w niniejszym tekście ma charakter wybiórczy, a lista przykładów została ograniczona do minimum. Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi dziękuję za pomoc i rozmowy na temat problemu realizmu i ograniczeń sztuki XIX w.

¹ G. C o u r b e t, *List w sprawie otwarcia pracowni malarzkiej*, tłum. J. Guze, cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, pod red. H. Morawskiej, t. 3, Warszawa 1977, s. 9.

² Cyt. za: R. F e r n i e r, *Courbet. Catalogue raisonné*, t. 1, Lausanne–Paris 1977, s. 154.

Znajdujący się w Smith College Museum of Art w Northampton obraz Courbeta z ok. 1859 r. odsłania podejście mistrza realizmu do śmierci. Czy spór o jego właściwy temat – *Toaleta panny młodej* czy też *Toaleta zmarłej* – daje się rozstrzygnąć, i czy warto go rozstrzygać? Obraz, pomyślany przez artystę jako jedno z serii przedstawień obyczajów rodzinnego regionu, został określony tym drugim tytułem przez Hélène Touissaint i dziś uchodzi właśnie za scenę przygotowań ciała zmarłej do stypy. Zgodzić się wypadnie z Bruno Foucartem, iż ów „tragiczny i fantastyczny obraz” może przedstawiać scenę z trupem, ale nie jest to pewne i rozsądzenie sporu nie ma większego znaczenia³. Wypowiedzi Courbeta i przypadek jego obrazu potwierdzają tezy Lindy Nochlin z rozdziału o „temacie śmierci” jej książki o realizmie. Zwłaszcza tezę o odłączeniu się przedstawiania śmierci od sfery eschatycznej. Odłączenie to będziemy tu określać jako *tabu*.

Poszukiwanie postawy analogicznej do Courbeta wydaje się być kryterium realizmu. Stanowisko zbliżone do Courbeta zajmą jednak wobec fenomenu śmierci nie tylko artyści, których za Nochlin zwykliśmy uważać za typowych przedstawicieli historycznego realizmu. Okazuje się też, że postawa taka nie wyczerpuje symptomów działania kulturowego *tabu* na sztukę w „epoce realizmu”. Zawężenie pola obserwacji jedynie do wyobrażeń „na łożu śmierci”, przedstawień doświadczenia ostatecznego, prowadzi do uwypuklenia pewnych tez Nochlin, ale jednocześnie wymusza przesunięcie akcentów w podejściu do problemu realizmu.

Najwcześniejszym przejawem realistycznej, w wyżej określonym sensie, postawy wobec śmierci wydaje się dzieło Géricault. Jest ona przezeń pojmowana jako zjawisko konkretne. Każdą śmierć należy studiować osobno, w miarę możliwości z autopsji lub dokładnych relacji. „Autentyczne doświadczenie”⁴ Géricault nie jest natury metafizycznej. Jest doświadczeniem całkowicie namacalnego fenomenu, śmierci konkretnie fizycznej. Romantyk, zafascynowany „pięknem konania”? Czy realista, identyfikujący bezpośrednio postrzeganą i

³ B. F o u c a r t, *Courbet*, Paris 1977, s. 64. Argumentację H. Touissaint i przebieg całej dyskusji podają L. Nochlin i S. Faunce w katalogu wystawy: *Courbet Reconsidered*, Brooklyn Museum 1988, s. 126-128. Szczegółowy kontekst powstania obrazu rysuje R. Fernier (dz. cyt., s. 155).

⁴ Określenie L. Eitnera (*Géricault, His Life, His Work*, London 1983, s. 183) w odniesieniu do pracy nad *Tratwą Meduzy*. Por. Ch. Clementa opis pracy nad tym obrazem w pracowni, która „była rodzajem kostnicy”, cyt. w: P. C o u r t h i o n, *Géricault w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, tłum. O. Ziemilska, Warszawa 1966, s. 145; N. A t h a n a s s o g l o u - K a l l m y e r, *Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold*, „Art Bulletin” 74(1992), December, s. 599-618; T. Y a m a n a s h i, *Géricault ou la fascination de la folie et de la mort*, [w:] *Géricault*, Kyoto 1988 (katalog wystawy).

malowaną rzeczywistość z tym tylko, co można zobaczyć wokół siebie? Oba te aspekty stapiają się w przypadku Géricault w spójną postawę, która będzie charakteryzowała realistyczne podejście do „spraw ostatecznych”.

Nie dokończone próby malarskiego ujęcia samobójstwa generała Letellier, którego Géricault osobiście znał, oraz politycznego mord na radcy z Rodez, Fualdesie, uzmysławiają postawę malarza. Zwłaszcza to pierwsze zdarzenie zrodziło w 1818 r. kilka reportażyowych (wykonanych z autopsji) wizerunków o wielkiej sile wyrazu (il. 1)⁵. Projektując natomiast obraz na temat znanej mu tylko z gazet „afery Fualdesa”, Géricault „odwołał się do tradycji artystycznej i ekspresyjnej stylizacji”. Słusznie Eitner przeciwstawia sobie dwa zamysły malarza: jeden „odpowiadający na bezpośredni szok”, na doświadczenie, drugi – stanowiący kreację romantycznego „aktualizmu” i fascynacji gwałtem zarażeniem⁶. Oba jednak zaświadczenia w równym stopniu o tym samym podejściu do rzeczywistości, podejściu, które nazywamy realizmem.

Przypadkowo rzucone zwłoki w kostnicy na studiach rysunkowych Adolpha Menzla⁷ są sygnałem postawy, która anektuje „produkty uboczne” *tabu* bez żadnej sensacji, traktując śmierć jako jeden ze składników rzeczywistości obiektywnie danej, namacalnej, podobnie jak Courbet traktował trupa w swoim opisie.

Poziomo ułożone zwłoki w całunie stanowią kompozycyjny kontrast dla pionu postaci anatoma w obrazie von Maxa *Anatom* z 1869 r.⁸ Medytacja nad „martwą naturą” – uczony w czerni siedzi w zadumie nad poziomo rozciągniętymi bladymi zwłokami w całunie – jest głównym tematem tego wysoce skonceptualizowanego obrazu. Menzel, z jego pozytywistycznym odcięciem się od wymiaru eschatycznego, z jego wysoce wyrafinowanym „obiektywizmem”, i Max, z jego postromantyczną nastrojowością i anegdotą, wydają się prezentować biegunowo odmienne postawy wobec obrazowania śmierci. W istocie, pierwszy posługuje się reportażyowym brakiem konwencji, drugi – maksymalnie konwencjonalną formą, w tym samym celu. Chcą oddalić się od istoty doświadczenia ostatecznego.

Wyjąwszy miękką i jakby zmacerowaną białą tkankę nie jest to umarły; nie ma on ani jego piękności, ani jego brzydoty, ani jego charakterystycznych cech, ani jego akcentów strasznych; zobaczony jest okiem obojętnym. [...] Trup ten – nie dajmy się zmylić – jest tylko efektem

⁵ Rysunek w kolekcji Azam w Paryżu; szkice olejne we francuskiej kolekcji prywatnej i w Sammlung Reinhart w Winterthur.

⁶ E i t n e r, dz. cyt., s. 158.

⁷ Rysunki z 1866 r. (polegli pod Sadową, gdzie malarz się specjalnie wybrał), także studium zmarłego generała z 1873 r. (Berlin, Nationalgalerie).

⁸ Monachium, Neue Pinakothek; mały wariant w Ermitażu w Petersburgu.

bladawego światła w ciemnym obrazie [...]. Miał namalować śmierć, lecz zapomniał o niej szukając na swej palecie białawego tonu, który byłby światłem. [...] Śmierć została zapomniana dla gry palety.

Krytykę tę – wbrew pozorom dotyczy ona Rembrandta *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, a nie wyżej wzmiankowanego obrazu Maxa – Fromentin opierał na realistycznym „pożądaniu formy” dla wyobrażenia śmierci⁹. Realizm tutaj jawi się jako konwencja „estetyczna”, kulturowo wpajana potrzeba osiągnięcia odpowiednio wysokiego poziomu kreacyjności, formy artystycznej. Konwencja ta powinna zneutralizować wykluczony fenomen z rzeczywistości przez kulturowy zakaz.

Konwencja mogła przybierać różne maski. Nagrobek generała de Cavaignac François Rude’a z 1847 r.¹⁰, uchodzący za arcydzieło rzeźby realistycznej, arcydzieło syntezy średniowiecznej tradycji *gisant* i naturalistycznej obserwacji, ukazuje jedną z najczęściej występujących. Bezpośrednio inspirowany leżącą figurą Henryka II z renesansowego grobowca w bazylice Saint-Denis, jest niewątpliwie przedstawieniem zwłok konkretnego człowieka, bowiem rysy portretowe zawdzięcza wykorzystaniu maski pośmiertnej. Naturalizm Rude’a wspiera się jednak na dobrze we Francji znanej konwencji ikonograficznej i wchłonięty zostaje w wymowie dzieła przez historyczne odwołanie się do komemoratywnego wzorca. Wzorzec ten, zgodnie zresztą z drogą rzeźbiarzowi zasadą klasycyzmu, neutralizuje niejako symptomy agonii, nadaje heroiczną wymowę wyobrażeniu trupa¹¹. Wystarczyłoby niewielki spadek napięcia w kompozycji, zachwianie równowagi między pierwiastkiem „heroicznym” a potocznym konkretem i indywidualizacją, żeby figura straciła swą artystyczną żywotność, czerpaną z historycznego wzoru i aktualności danej śmierci zarazem¹². Realizm i historyzm solidarnie współdziałają tu w oswojeniu grozy i tajemnicy.

⁹ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 163 i 199.

¹⁰ Odsłonięty w 1856 r. na cmentarzu Montmartre w Paryżu.

¹¹ Por. interpretację tej rzeźby w: H. W. Janson, *19th Century Sculpture*, London 1985, s. 115; N. Chliń, dz. cyt., s. 81. Analogiczną interpretację podejścia do śmierci można by przeprowadzić w odniesieniu do innego arcydzieła rzeźby realizmu, nagrobka Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej L. Bartoliniego.

¹² Co widać w naśladownictwach rzeźby Rude’a, np. w nagrobku Croce-Spinello i Sivela z 1878 r. (A. Dumilâtre; Paryż, cmentarz Père-Lachaise). Dziewiętnastowieczne nagrobki, owa ogromna masa artefaktów poświęconych śmierci, również niesłychanie rzadko pokazują artystyczne zainteresowanie istotą tego granicznego doświadczenia. W paradoksalny sposób one to właśnie potwierdzają zjawisko postępującego w epoce nowoczesnej spychania śmierci w sferę *tabu*. Pokazują bowiem wielkie nakłady sił, użytych przez kulturę w celu „zagadania” śmierci.

„*Historical curiosity*”¹³, w której zdeponowana zostaje „prawda”, działa jako czynnik neutralizujący niedozwolone treści eschatyczne w setkach przedstawień śmierci w XIX w., inspirowanych historią i literaturą. Najpopularniejszą może formułą obrazowania śmierci w tym stuleciu jest „łóżko boleści”, w postaci zapożyczony z obrazów Poussina i przekształconej m.in. przez Gavina Hamiltona, Greuze’a i Davida¹⁴. Wyjątkowo często formuła ta służyła melodramatycznym przedstawieniom śmierci wielkich artystów przeszłości, tak jakby autotematyczny wątek usprawiedliwiał w romantyczno-realistycznym światopoglądzie ukazanie śmierci.

Z punktu widzenia analizy realizmu szczególnie jednak przydatne wydaje się przyjrzenie obrazom o temacie współczesnym. Co dzieje się z pojmowanym na sposób pozytywistyczny malarstwem realistycznym, gdy artysta staje wobec wizualności i konkretności tak specyficznego, jakim jest bezpośrednio obcowanie z agonią? Czy istnieje realistyczna formuła malarska *ars moriendi*?

Choroba i śmierć w ubogich rodzinach, umierający chłopcy i robotnicy to tematy „krytycznego” realizmu, powszechnego w malarstwie rosyjskim, polskim, skandynawskim. Szczególnie często asystujemy wraz z rodziną przy agonii w nędznych rosyjskich chatkach¹⁵. Jeden z najbardziej popularnych obrazów Aleksandra Kotsisa, *Matula pomarli* z 1868 r. (il. 3)¹⁶, przypomina też niektóre z mizeryalistycznych scen rosyjskich malarzy, choć wyraźniej jeszcze ujawnia wszystkie najważniejsze motywy zainteresowania „wiejskich realistów” motywem umierania. Są to: fascynacja malowniczym aspektem biedy, sentymentalne lubowanie się w patetycznych momentach prozaicznego życia, z prosto charakteryzowanym psychologizmem, oraz ważki społecznie temat.

Widok trupa, jak w rzeczywistości, tak w malowidle, zawsze należy do tego rodzaju widowisk, których człowiek nie szuka; dlatego to greccy mistrze, rozumiejący się na tym lepiej niż dzisiejsi,

¹³ Określenie A. Piglera z jego pracy *Portraying the Dead. Painting – Graphic Art*, „Acta Historiae Artium” 1956, t. IV, s. 1.

¹⁴ Na ten temat zob.: R. R o s e n b l u m, *Transformations in late 18th Century Art*, Princeton 1967, s. 28-39.

¹⁵ Por. np.: W. M. M a k s i m o w a, *Chory mąż* z 1881 r. (Moskwa, Galeria Tretiakowska). Oskarżycielski aspekt tej sytuacji silnie wydobył z pomocą obfitej prezentacji rozpacz przy łóżku N. W. Orłowa (*Umierająca* z 1894 r.; zaginiony). Równie rzeczowo obrazowana jest choroba, bez szczególnego zatrzymywania się na istocie przedstawionego stanu – poza jego społecznymi i psychologicznymi uwarunkowaniami – gdy rosyjscy realisci przenoszą nas ze wsi w mieszczańskie wnętrza. Scena *U chorego towarzysza* K. K. Kostandiego z 1884 r. (Moskwa, Galeria Tretiakowska; il. 2), ukazuje wizytę socjalistów u łóżka kolegi. Jego agonía została przedstawiona jako stan zwykły, jakby wpisany w codzienne życie.

¹⁶ Lwów, Galeria Obrazów.

unikali podobnych przedstawień, a jeżeli przyszło im koniecznie zetknąć się z trupem, to go tak osłonili, że sama śmierć była u nich piękna...¹⁷

Wbrew opinii Siemieńskiego trzeba powiedzieć, że Kotsis zrobił wiele, aby śmierć ukryć. Zdaniem krytyka, malarz naruszył *tabu*. W istocie dotknął tylko najbardziej powierzchownej warstwy fenomenu, którego obrazowania tak się obawiał krytyk.

W obrazie Jakowa W. Szarwina *U łoża chorej matki* z 1867 r. (il. 4)¹⁸ bieda ma malowniczą atrakcyjność, a artystę zdają się interesować przede wszystkim bliki światła na materiałach. Aleksander Gieryski, podobnie jak Szarwin, ujawnił mniejsze zainteresowanie krytyczno-społecznym aspektem śmierci w ubogiej rodzinie, raczej poszukując w tym temacie pretekstu dla malowniczego luminizmu i efektów nastroju (*Staruszka czuwająca przy zwłokach*, ok. 1880-1890¹⁹).

Śmierć lub choroba, nieubłagane w swej surowości, jako nieodłączne składniki „ziemskiego piekła” ubogich warstw, pojawiają się w malarstwie rodzajowym Norwegii (Adolpha Tidemanda rybacka scena *Przy łożu śmierci* z 1860 r.²⁰), Holandii (Josefa Israelsa dyptyk z lat 1878-1880 *Sama na świecie* i *Wdowiec*²¹) i Włoch (Teofilo Patiniego *Spadkobierca* z 1880 r.²²). W malarstwie niemieckim XIX w. temat ten przybiera postać po protestancku bardziej surową. Düsseldorfski i monachijski naturalizm końca stulecia celują w purystycznych niemal, w swym żalobnym nastroju, scenach opłakiwania przy łożu śmierci²³.

¹⁷ L. Siemieński, cyt. w: J. Z a n o z i ń s k i, *Aleksander Kotsis 1836-1877*, Warszawa 1953, s. 27. Por. też komentarz J. Malinowskiego *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 29 i 36. Autor analizuje psychologiczny aspekt przedstawionej przez Kotsisa sytuacji oraz odwołanie się do „mówiącej” scenografii, a także zestawia obraz z dziełem J. Israelsa *Sam na świecie*. Podobny do obrazu Kotsisa melodramat, „malowniczy w formie” a „socjalizujący w treści”, przedstawił J. Polkowski w wykonanym prawdopodobnie w tym samym czasie obrazie *Nędza w chacie chłopskiej*. I w tej rodzajowej scenie biedę symbolizuje umierająca (lub już umarła) matka przestraszonych dzieciak.

¹⁸ Moskwa, Galeria Tretiakowska.

¹⁹ Różne warianty w: Wrocław, Muzeum Narodowe (depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie) – prawdopodobnie nieco wcześniejszy; Kraków, Muzeum Narodowe.

²⁰ Oslo, Nasjonalgalleriet. Przy łożu biednego rybaka rozpacza żona; pastor obok udziela ostatniego namaszczenia.

²¹ Pierwszy w Rijksmuseum w Amsterdamie; drugi w Mesdag Museum w Hadze. Przedstawiają dwa warianty tej samej sytuacji: śmierć żony, opłakiwanej przez męża – i odwrotnie.

²² Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Obraz ten, ukazujący niemal pustą, odrapaną izbę, a w niej martwego mężczyznę w pozie *Chrystusa* Mantegni i nowo narodzone dziecko, analizowany jest w: *Il Lavoro dell'Uomo nella pittura*, Roma 1991, s. 256 (katalog wystawy).

²³ Por. przerażająco smutne obrazy W. Firla *W domu rozpaczy* z 1888 r. (zaginiony) i *Bądź*

Sceny te bywają jednak tak dalece skoncentrowane na malowniczości sytuacyjnej, że krytyczny aspekt treściowy znika całkowicie²⁴. Naturalizm o podobnej, alegorycznej, wymowie nie ominął nawet Picassa, który pierwszy sukces artystyczny odniósł w 1897 r. obrazem *Wiedza czy miłosierdzie* (il. 7)²⁵. Przy łożu umierającej asystują (jakby po obu jego stronach walczyli o jej duszę) lekarz i siostra zakonna z dzieckiem na ręku. Gdyby nie literacki koncept, obraz ten przypominałby liczne sceny tego typu w naturalizmie skandynawskim. Sentymentalizmem swoim zaś nie odbiega od takiego np. sławnego „łoża boleści” sprzed niemal pół wieku, jakim jest *Śmierć siostry miłosierdzia* Isidore Pilsa z 1850 r. (il. 8)²⁶.

Motywacje zjawiania się śmierci w omawianych obrazach były więc różne: malowniczość efektu i nastrój, psychologiczne napięcie, wydzwięk społeczno-polityczny. We wszystkich jednak przypadkach temat śmierci jest tylko pretekstem, jednym z wielu możliwych. Dostrzeżemy tu zawsze rozbudowaną akcję i akcesoria, tworzące z narracji, przedmiotowego konkretności czy uczuciowości otoczkę *tabu* – nakazu zapomnienia o tym, co istotne.

Jeden z bardziej znanych obrazów umierania w malarstwie XIX w. – *Śmierć Géricault* Ary Scheffera z 1824 r. (il. 9)²⁷ reprezentatywny jest dla specyficznie dziewiętnastowiecznej tendencji w obrazowaniu śmierci. Chodzi o przedstawianie śmierci osób bliskich. Spotykamy tu „kliniczny” przypadek realizmu, tj. sytuację bezpośredniego, „dotykalnego i konkretnego” obcowania ze śmiercią. O tym, że nie umieranie artysty, lecz bliskiego człowieka jest

wola Twoja z 1893 r. (Neue Pinakothek w Monachium; il. 5). Ponury, szary koloryt i zimne światło przyczyniają się do przemienienia rodzajowej sceny chłopskiej w alegorię beznadziejności. Podobnie – za pomocą prezentacji rozpaczających bliskich, nędznego *entourage'u* i samego trupa – obrazuje biedę F. Fleischer w obrazie pod takim właśnie tytułem (*Die Not*) z 1890 r. (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), a także inny düsseldorfczyk, O. Heichert, w obrazach z ok. 1898 r., *Kobieta rozpaczająca przy łożu śmierci* i *Wspomnienie o zmarłym* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii; drugi w Kunstmuseum w Düsseldorfie).

²⁴ Z nutą biedermeierowskiego sentymentalizmu biedę artystów ukazał M. P. Klodt w obrazie z 1859 r. *Chory muzyk* (Moskwa, Galeria Tretiakowska; il. 6). Obfitująca w rodzajowe szczegóły scena K. F. Schicka z 1862 r., *Oplakiwanie dziecka* (Karlsruhe, Kunsthalle), jest z kolei jednym z wielu przykładów rodzinnego dramatu.

²⁵ Barcelona, Museo Picasso. Do postaci lekarza pozował artyście ojciec. Zob.: C. R o d r i g u e z - A g u i l e r a, *Picasso*, tłum. T. Utzig, Warszawa 1987, s. 66.

²⁶ Paryż, Musée d'Orsay.

²⁷ Paryż, Musée du Louvre; mała replika w paryskim Musée Renan-Scheffer. Na temat okoliczności powstania obrazu zob.: M. K o l b, *Ary Scheffer et son temps*, Paris 1937, s. 410-412; E i t n e r, dz. cyt., s. 277 i n. Scheffer poświęcił scenom umierania wielką liczbę dzieł, np. *Oplakiwanie topielicy* (1823; Petersburg, Ermitaż), *Śmierć La Fayette'a* (1823; Musée w Blérancourt), *Śmierć A. Carrel'a* (1836; Rouen, Musée des Beaux-Arts), *Matka na łożu śmierci* (1839; Dordrecht, Rijksmuseum).

przedmiotem zainteresowania Scheffera, świadczy porównanie z pierwowzorem obrazu – *Śmiercią lekarza Xavier Bichata* Louis Hersenta z 1817 r.²⁸ W obu – leżący w łóżku umierający, znajdujący się w stanie agonii, co jest wyraźnie podkreślone, skupia na sobie tyleż uwagi widza, co dwie osoby: jedna – pielęgnująca go, druga – pogrążona w bólu. Tego rodzaju intymne sceny umierania należały do klasycznego repertuaru realizmu, nastawionego psychologizmie, zarówno w jego romantycznej, jak i naturalistycznej mutacji, w jednakowym stopniu poddanych konwencjom obrazowania śmierci²⁹. Sceny takie mogą być szczególnie łzawe, albo też rzeczowo beznamietne. Konwencja znika rzadko: wskazać tu można niezwykle dzieło spoza kręgu malarstwa „kulturalnego”, przykład amerykańskiego „realizmu naiwnego” – Jarvisa Hanksa *Scenę śmierci* z 1842 r. (il. 10)³⁰, w której agonია kobiety, otoczonej rodziną, jest bez artystycznego niedomówienia uwyraźniona.

Większość artystów w XIX w., jak można mniemać na podstawie pobieżnie tylko przeprowadzonych badań, rysowała bądź malowała na łożu śmierci swoich bliskich. Wiąże się to zapewne z indywidualizacją coraz bardziej intymnego stosunku do „umierania drugiego”, o której pisał m.in. Ariès³¹. Dzieła te cechuje szczególna odporność na ikonograficzne przemiany, a także rzadko spotykana neutralność stylistyczna³². *Tabu* nakazuje artystom różnego formatu

²⁸ Paryż, Faculté de Médecine. Ten głośny z Salonu 1817 r. obraz omawia R. Rosenblum (dz. cyt., s. 39).

²⁹ Bliska relacja między umierającym a żegnającą go osobą, pokazana została np. w: obrazie *Zale i wyrzuty* A. Corneta z 1866 r. (Riom, Musée Mandet); nagrobku R. Pienovi dłuta G. Villa (Genua, cmentarz Staglieno); obrazie F. A. Bronnikowa *U łoża chorego* z 1869 r. (Moskwa, Galeria Tretiakowska); obrazie *Klown u łoża umierającej żony* G. Stelli z 1863 r. (Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Zdaniem A. Ryszkiewiczza (*Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 280) ten północnowłoski malarz wzorował się zresztą na *Śmierci Barbary Radziwiłłówny* J. Simmlera.

³⁰ Marietta (Ohio), Campus Martius Museum.

³¹ Ph. Ariès, *Śmierć drugiego*, tłum. J. Lalewicz, „Teksty” 1979, nr 3, s. 121 i n.

³² Z ogromnej liczby tego rodzaju konwencjonalnych wizerunków na łożu śmierci wymienimy tylko wybrane ze względu na znane nazwiska artystów lub zmarłych. Są to przedstawienia samej tylko głowy zmarłego: rzeźbiarza F.-J. Dureta (W. B o u g u e r e a u, rys. z 1865 – kolekcja prywatna we Francji; il. 11); Napoleona III w trumnie (J.-B. C a r p e a u x, rys. z 1873 – Paryż, Musée d'Orsay); filozofa P. J. Proudhona (G. C o u r b e t, rys. z 1868, wykonany z fotografii – miejsce przechowywania nieznane; il. 12); V. Hugo (J. D a l o u, gips na podstawie maski pośmiertnej, z 1885 – Paryż, Musée d'Orsay); Beethovena (J. D a n h a u s e r, szkic olejny z 1827 – Bonn, Beethoven-Haus, a także litografia); siostry malarza (E. D e l a c r o i x, szkic olejny z ok. 1827 – Paryż, kolekcja prywatna); nieznanego chłopca (G. D o r é, rys. z 1855 – Tuluz, Musée Paul-Dupuy); G. Rossiniego (G. D o r é, rys. z natury, z 1868 – Paryż, Musée Carnavalet; il. 13); szkic olejny, Northampton, Smith College Museum of Art); ojca J. E n s o r a, rysowanego przezeń w 1887 (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; il. 14); babki E. F r o m e n t i n a, rysowanej przezeń w 1848 (kol. prywatna); P. Baudry'ego (J.-L. G é r ô-

i różnych orientacji wycofywać się z własnej stylistyki w „neutralny” właśnie w swej konwencjonalności typ obrazowania, niekiedy prawie identyczny z tego rodzaju wizerunkami z XVI i XVII w.³³ Malarze XIX w. rezygnują z własnego języka form, nie wypracowując jednak specyficznego ujęcia dla zmuszającej ich do tego sytuacji. Ich „*search for truth*” (Pigler) polega na zminimalizowaniu własnej odwagi twórczej wobec fenomenu przerastającego możliwości pozytywistycznego myślenia. Odwołują się do „realistycznej” formuły tego typu obrazów, mających za zadanie utrwalenie rysów zmarłych bliskich, niejako bez formy. Wstyd przed ekspresją albo przed stylistyką jako znamiennym „artystycznością” sprawia, że w takich „śmiertelnych portretach” trudno odróżnić rękę Courbета od ręki Bouguereau, Meissoniera od Ensora itp. Wszystkie środki zostają podporządkowane opisowi; reportaż ten jest jakby odporny, niezależny od specyfiki sytuacji „artysty wobec śmierci”. Nieliczne znane nam wypowiedzi autorów owych szczególnych konterfektów mówią o zakłopotaniu tą

m e, rys. drukowany w: „L’Illustration”, vol. 87, 1886, s. 60); F. Chopina i A. Mickiewicza (T. K w i a t k o w s k i, rysunki i obrazy z 1849; drugi z 1855, według rysunku Francuza Grandchampa – Warszawa, Muzeum Narodowe); A. Thiersa (E. M e i s s o n i e r, rys. z 1877 – miejsce przechowywania nieznane; il. 15); nieznanego mężczyzny, malowany przez G. S e g a n t i n i e g o ok. 1884-1886 (zaginiony); D. G. Rossettiego (F. S h i e l d s, rys. z 1882 – Wilmington, Delaware Art Museum); nieznaney kobiety, rysowanej przez F. W a s m a n n a ok. 1842 (Monachium, Staatliche Graphische Sammlung).

W półpostaci przedstawieni zostali np. K. Briullow (Ch. C o r g n i e n t i, szkic olejny z 1852 – Rzym, kolekcja Tittoni); mer Clermont, A. Blatin (Th. D e g e o r g e, obraz z 1846 – Clermont-Ferrand, Musée Bargoin; il. 16); nieznaną kobietą na rysunku V. v a n G o g h a (1881 – Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller); matka Ch. d e G r o u x na obrazie jego pędzla (1862; Paryż, Musée d’Orsay); A. Mickiewicz (staloryt A. O l e s z c z y ń s k i e g o z 1855); norweski profesor O. J. Broch (E. W e r e n s k i o l d, szkic olejny z 1889 – Oslo, Nasjonalgalleriet). Konwencję tego typu przedstawień przejęła również fotografia, coraz częściej wyręczająca malarzy z tego niewygodnego obowiązku. Por. np. fotografie N a d a r a, m.in. Z. Krasieńskiego na łożu śmierci.

³³ Bogaty materiał w odniesieniu do sztuki dawnej przynosi cytowany artykuł A. Piglera. Dodajmy tu nie wzmiankowane przez Piglera takie np. dzieła z XVI w.: B. Bruyna *Umierającą kobietę* (Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts), H. Baldunga Griena *Martwego Erazma* (rys.; Bazylea, Kunstmuseum), L. Cranacha st. *Lutra na łożu śmierci* (1546; Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), R. Pietersa *Zmarłą kobietę* z ok. 1600 (Brema, Kunsthalle). Z XVII w.: J. Ziarnko *Malgorzatę de Valois na łożu śmierci* (ryc. z 1615), szkoły flamandzkiej *Martwe dziecko* (Besançon, Musée des Beaux-Arts) i *Zmarłą kobietę* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), kręgu Ph. de Champaigne *Kardynała Richelieu na łożu śmierci* (1642; Paryż, Institut de France) i *Św. Franciszka Salezego na łożu śmierci* (Paryż, kościół Saint-Leu-Saint-Gilles); więziona jeszcze u Piglera z de Champaigne’em *Zmarła mniszka* (Genewa, Musée d’Art et d’Histoire) jest identyfikowana jako *Siostra van Guyulden na łożu śmierci* F. Duchatela. Z XVIII w.: I. M. N i k i t i n a, *Piotra I na łożu śmierci* (1725; Muzeum Rosyjskie w Petersburgu), D. Chodowieckiego *Ojca Lavatera w trumnie* (1775; z serii ilustracji do *Physiognomische Fragmenten* Lavatera).

niejasną sytuacją, o niemożności podjęcia artystycznej decyzji³⁴. Przypadek Meissoniera, rysującego zmarłego przyjaciela, Adolphe Thiersa (il. 15), doskonale ilustruje ten stan rozdwojenia: z jednej strony czuł się on w obowiązku ocalić jego rysy, z drugiej – obmyślał dzieło sztuki, alegoryczny obraz śmierci wielkiego polityka³⁵. Przypadek Bouguereau (il. 11) także ilustruje powyżej charakteryzowane zjawisko „zawieszenia” własnej stylistyki:

Ten wzruszający dowód „synowskiego” przywiązania ukazuje manierę prostą i bezpośrednią, za pomocą której artysta ujmuje rzeczywistość i przekłada swoje obserwacje, gdy nie jest ograniczany nieuniknionymi nakazami przy realizacji jakiegoś wielkiego projektu³⁶.

Należałoby dodać wszakże, iż owa „prosta maniera” przypomina zadziwiająco wcześniejsze o kilkaset nawet lat wyobrażenia osób na łożu śmierci.

Jak wyglądałoby „idealne” dzieło pozytywistycznego realizmu, przedstawiające śmierć? Programowa rezygnacja z ekspresyjności nie musi oznaczać braku formy. Dotyczy to jednego z najbardziej niezwykłych obrazów śmierci w malarstwie tego stulecia – Silvestro Legi *Umierającego Mazziniego* z 1872-1873 r. (il. 17)³⁷. Malowany z wyobraźni przez wielbiciela poglądów wielkiego republikanina, pod wrażeniem wiadomości o jego śmierci, obraz nie odbiega od naturalistycznej stylistyki Legi. Jej skrajnie konsekwentne zastosowanie sprawiło jednak, że w owym *exemplum* nowoczesnej *ars moriendi* można widzieć przypadek „kryzysu” naturalizmu, by odwołać się do modnego w ostatnich latach terminu. Pragnąc uniknąć pomnikowości, ale też wykazując obojętność dla fizjologicznego aspektu umierania, dla jego społecznego kontekstu, dla jakichkolwiek akcentów symbolicznych, Lega stworzył modelową formę realistycznego obrazu śmierci. Bezpośredniość, prostota i wyrozumowany chłód, tylekroć podnoszone cechy obrazu innego zmarłego rewolucjonisty, malowanego osiemdziesiąt lat wcześniej przez Davida, były też ideałem Legi. Różnica jest przecież wielka, i nie jest to tylko różnica skali talentu. Stendhalowski, chciałoby się powiedzieć, pomysł Davida w *Śmierci Marata* „zbudowania płótna z sa-

³⁴ P. Howard-Johnston, córka Helleu, podaje (*Helleu et ses modèles*, „Revue des Deux-Mondes” 1974, décembre, s. 611), że ten światowy malarz, wezwany ostatnim życzeniem Prousta, aby wykonać jego pośmiertny wizerunek, czuł się silnie skrzepowany, pracując w pokoju z leżącymi zwłokami. Może zakłopotanie takie nie wpływa tylko ze zwykłej słabości charakteru, ale również – jak by to mógł sugerować mierny rezultat wysiłku Helleu – ze świadomości artystycznej bezsilności wobec takiego doświadczenia?

³⁵ Wspomnienie malarza cyt. w: M. O. G r é a r d, *J. L. E. Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris 1897, s. 310.

³⁶ Louise d’Argencourt, w: *William Bouguereau 1825-1905*, Paris 1985, s. 167 (katalog wystawy).

³⁷ Providence, Museum of Art; olejne studium samego tylko popiersia w Museo Civico w Modigliana.

mych faktów”³⁸ nie przerodził się w idiografizm i nie zneutralizował grozy. Flaubertowskie *desintéressement* Legi nie dało syntezy, a tylko opis pewnego zewnętrznego aspektu umierania, który można analizować bez odniesień „ostatecznych”. Wzory barwnych pasów na ścianie za Mazzinim, tworzące konkretne „cywilizacyjne” tło obrazu Legi, nie dają tej perspektywy niepoznawalnej grozy, co drewniana skrzynia i pustka tła w *Śmierci Marata*. Nie miały go dawać; dają natomiast doskonałą równowagę formy.

Pod wieloma względami symptomatyczny dla tej problematyki jest obraz Moneta *Kamila na łożu śmierci* z 1879 r. (il. 18)³⁹. Znamy wypowiedzi Moneta na temat powstania obrazu⁴⁰. Malarz chciał konsekwentnie utrzymać własną metodę malarską wobec tego doświadczenia, chciał pojmować bezpośredniość przeżycia jedynie w kategoriach optycznych. Podobieństwo wizerunku Kamili do malowanych w tym samym czasie pejzaży śnieżnych z Vétheuil jest uderzające⁴¹. Jeśli Monet stawiał „znak równości między prawdą a konkretnością fizjologiczną”, to należałoby dodać, że „prawda” miała dlań charakter estetyczny: „Wizerunek zmarłej kobiety unosi się na powierzchni płótna jak nenufar na powierzchni stawu, podobnie jak na powierzchni obrazu układają się same pociągnięcia pędzla: nic więcej pod tą powierzchnią już się nie kryje”⁴². Dosadniej od Nochlin sformułowała to wobec obrazu Moneta Nicole Dubreuil-Blondin: „Ciało obrazowane umiera, aby mogło ożyć ciało malarskie [*corps pictural*]”⁴³. Forma, choć tożsama z opisem, powoli zaczyna dominować.

³⁸ Tak wyraził się o obrazie Davida I. Witz w: *Śmierć Marata*, [w:] t e n z e, *Jestem moim czasem. Twórcy i dzieła*, Warszawa 1959, s. 35.

³⁹ Paryż, Musée d’Orsay.

⁴⁰ Wypowiedź przytacza G. Clemenceau: „Pewnego dnia, gdy byłem u łoża śmierci pewnej kobiety, którą i przedtem, i wtedy bardzo kochałem, przyłapałem sam siebie na tym, że moje oczy utkwione są w jej czole tragicznym i że mechanicznie dokonują aktu analizy, że śledzą gradacje kolorów, które śmierć kładzie na jej nieruchomej twarzy. Tę niebieskie, żółte, szare, co jeszcze? Oto jaki punkt osiągnąłem! Oczywiście naturalna mogła być chęć utrwalenia ostatniego wizerunku kobiety odchodzącej na zawsze. Ale zanim jeszcze pomyślałam o tym, by uchwycić obraz tych rysów, do których tak głęboko byłem przywiązany, organizm mój zareagował automatycznie na bodźce barw i moje odruchy wciągnęły mnie wbrew woli w to nieświadome działanie, które było codzienną rutyną mego życia – zupełnie jak zwierzę chodzące w kieracie” – cyt. za: N o c h l i n, dz. cyt., s. 78.

⁴¹ Pisze o tym H. Adhémar w katalogu wystawy: *Hommage à Claude Monet*, Paris 1980, s. 200. Także: M. R o s k i l l, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, London 1971, s. 232; J. I s a a c s o n, *Claude Monet, observation et réflexion*, Neuchâtel 1978, s. 111-112. Por. też odmienne spojrzenie na ten obraz Moneta w poświęconym zasadniczo malarstwu L. Korolkiewicza tekście J. Sempolińskiego w: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo L. Korolkiewicza i K. Herling-Grudzińskiej*, Warszawa 1987, s. 5-6 (katalog wystawy).

⁴² N o c h l i n, dz. cyt., s. 79.

⁴³ N. D u b r e u i l - B l o n d i n, *Les métaphores de la critique d’art. Le „sale” et le „malade” à l’époque de l’impressionisme*, „Trois”, vol. 3, Québec 1987, nr 1, s. 5.

Na pozór alternatywa wygląda tak, jak w opisywanym przez Zolę w powieści *Dzieło* przypadku malarza Lantiera. Z jednej strony – kreacyjność syntetycznej wizji „dzieła”; z drugiej – proste, naturalistyczne odwzorowywanie, jak w obrazku zmarłego dziecka. W istocie jednak odwzorowywanie samo będzie przeważnie także kreacyjnością. Konwencją literacką – przypadek Moneta⁴⁴ – lub historyczną. Konwencją powstającą pod naciskiem *tabu*, w lęku przed poznaniem nielegalnego z punktu widzenia kultury obszaru.

Późniejsze, daleko po wygaśnięciu tzw. historycznego realizmu powstające wyobrażenia umierających bądź zmarłych osób, również bliskich twórcom tych przedstawień, nie wyróżniają się niczym szczególnym z ich *oeuvre*⁴⁵. W dziełach tych, tworzonych często z emocjonalnym zaangażowaniem, wynikającym z bliskiego stosunku do osoby zmarłej, znakomici artyści nie wykroczyli poza konwencje tego typu przedstawień, nie poszukiwali formuł adekwatnych do szczególnego charakteru doświadczenia, bardziej bezpośrednio je odzwierciedlających. Popadali albo w dekoracyjność, albo w bezwyrazową neutralność.

Tabu prowadzi do konstruowania sfery niejako zastępczej w dekoracyjności formy. Obraz Gauguina z 1892 r. *Dziecko na łożu śmierci* (il. 19)⁴⁶ oraz Hodlera z 1901 r. *Louis Duchosal na łożu śmierci*⁴⁷ są tej tendencji przykładami bodaj najdoskonalszymi. Tradycyjna konwencja (spoczywający na poduszce zmarli, bez akcentowania znamion śmierci) połączona tu została z dekoracyjną stylizacją. W sposobie malowania obrazy te nie wyróżniają się niczym w twórczości Hodlera i Gauguina z danego okresu. Pokazują sformalizowaną konwencję, której dekoracyjność zacierą prawdę przedstawienia.

⁴⁴ Jak sugeruje M. Warnke w *Monet und Nanas Neffe*, [w:] *Kunst um 1800 und die Folgen*, Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, s. 275-279. Jego zdaniem Monet mógłby malować spętany świadomością literackiego toposu „chłodnego malarza”, np. Tintoretta malującego zmarłą córkę.

⁴⁵ Dotyczy to np. olejnych studiów *P i c a s s a* z 1901, przedstawiających głowę jego zmarłego przyjaciela, Casagemasa (kolekcja prywatna); wizerunku Maxa Regera, rysowanego w 1916 w konwencjonalnej pozie i z oficjalnym „aparatem” przez M. *K l i n g e r a* (Lipsk, Museum der bildenden Künste); Liebknechta, rysowanego i przedstawionego następnie w drzeworycie o „pomnikowym” charakterze przez K. *K o l l w i t z* w 1918 r. (Lipsk, Museum der bildenden Künste); portretu Modiglianiego, rysowanego w 1920, w jego ostatnich chwilach w szpitalu, przez M. *K i s l i n g a* (dawniej: Rumunia, kolekcja C. Marbais); profilu Prousta na łożu śmierci, szkicowanego w 1922 z natury przez P. *H e l l e u* (akwaforta) oraz prawdopodobnie według fotografii przez A. *D u n o y e r d e S e g o n z a c a* (Paryż, kolekcja prywatna); zmarłego Alberta Besnard, malowanego przez M. *D e n i s a* w 1934 (Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré).

⁴⁶ Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

⁴⁷ Genève, Musée d’Art et d’Histoire.

Obfita symbolizacja śmierci, zwłaszcza w końcu stulecia, w której tworzeniu celował np. Edvard Munch⁴⁸, należy też chyba do konsekwencji takiego „sublimowania” niemocy realizmu, spętanego przez *tabu*. Najdalszy horyzont odniesień takiego obrazowania śmierci stanowić może idea: „jednostka umiera – gatunek przeżywa”, w której streszcza się nie tylko symbolika sławnej planszy Klingera *Zmarła matka* (1889) z jego serii akwafort *O śmierci – Część druga*, serii prezentującej wszystkie chyba zakresy owej zastępczej sfery.

Realisci [...] świadomie i celowo zaniechali napuszonego i podniosłego stylu obrazowania, tradycyjnie związanego z przedstawianiem śmierci, by stworzyć nowy jego typ, bardziej odpowiadający prostej, przyziemnej, doświadczalnej rzeczywistości umierania. Postępowi artyści z połowy stulecia wyraźnie zdawali sobie sprawę z wielkiej przemiany, jaka za ich czasów nastąpiła w pojmowaniu śmierci. Próbowali zatem uchwycić i przekazać w swych dziełach ziemską prawdę o śmierci – nagą prawdę, odartą z transcendentnych znaczeń i implikacji metafizycznych, ale bogatą we wszystkie towarzyszące temu faktowi szczegółowo wyliczane okoliczności psychologiczne, fizyczne i społeczne⁴⁹.

Dla Lindy Nochlin wyróżnikiem realizmu, pojmowanego historycznie, jest więc podporządkowanie się przez „postępowych artystów” kulturze, z jej *tabu* śmierci.

Podobne podporządkowanie ujawniały przytaczane przez nas wyżej przykłady sztuki odległej od realistycznego, w rozumieniu Nochlin, kanonu. Menzel i Bouguereau, Gauguin i Géricault byliby tu przedstawicielami jednego „stylu”. Realizm pojmowany tradycyjnie, tożsamy na przyjętym tu poziomie z historyzmem, można bowiem uznać za „styl” XIX w.⁵⁰, styl złożony z różnorodnych stylistyk, spełniający jednak warunek zgodności sztuki z kulturą. W jego obrębie natomiast można niewątpliwie wyróżnić tendencję, narastającą w naturalizmie i potem w symbolizmie, zmierzającą do „autoprezentacji” formy (Courbet, Manet, Monet, Lega⁵¹) czy nawet prowadzącą do przerostu formy, mającego „zastępczy” charakter (Klinger, Gauguin itp.).

⁴⁸ Por. na ten temat: H. H o f f s t ä t t e r, *Symbolizm*, tłum. S. Blaut, Warszawa 1987, s. 198 i n.; A. P i e ń k o s, *Edvarda Muncha studium do arcydzieła. Kryzys naturalizmu w malarstwie skandynawskim końca XIX w.*, „Ikonotheka” 1994, nr 8.

⁴⁹ N o c h l i n, dz. cyt., s. 73.

⁵⁰ Oczywiście nie chodzi nam tu o wykreowanie istotnie jakiegoś totalnego stylu stulecia; raczej o wytrącenie pojęcia „realizm” z tradycyjnie mu wyznaczonych w historii sztuki kolein.

⁵¹ Por. prowokacyjne porównanie dwóch realizmów: XVII i XIX w. w: S. A l p e r s, *Describe or Narrate? A Problem of Realistic Representation*, „New Literary History”, vol. 8, Autumn 1976, nr 1. Autorka wskazuje na „utrącenie niewinności” wobec rzeczywistości czy – inaczej mówiąc – „przerost świadomości” realizmu w XIX w. Zjawisko, które określamy tu estetyzacją śmierci, mieściłoby się może w ramach tego procesu, prowadzącego ostatecznie do przewagi przedstawiania nad przedstawianym i autonomizacji tego pierwszego. Por. też tezy M. Brötje (*Obraz jako parabola. O pejzażach G. Courbeta*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, VI 1993), który podkreśla świadome manipulowanie konwencjonalnością przez Courbeta.

Pod historycznymi schematami interpretacyjnymi sztuki XIX i XX w. dałyby się zapewne odnaleźć nieliczne próby wyrażenia innego od pozytywistycznej jasności „zaniepokojenia prawdą”⁵². Takie, nie mieszczące się w realistycznym stylu, próby to dzieła na swój sposób kalekie, z punktu widzenia kultury niedoskonale (Muncha *Chore dziecko* – pierwsza, przepracowywana i nie dokończona wersja tego tematu⁵³) lub marginalne (drobne, nagrobkowe medaliony Préalault⁵⁴), przeoczone przez historię sztuki ze względu na odmienny od pozostałego *oeuvre* tych artystów charakter.

Ich realizm jest w relacji konfliktowej z kulturą. Podobnie realizm Hodlera, w serii prac poświęconych umieraniu Valentine Godé-Darel (1915), oznaczałyby krańcową oszczędność środków, niemal rezygnację ze środków (marzył o czymś takim Courbet, tyle że wypowiedział to w sposób chyba sprzeczny w własnymi intencjami), rezygnację z kreacjonizmu w imię pokory wobec doświadczenia granicznego. Hodler wychodzi poza realizm pojmowany jako sztuczna konwencja estetyczna obrazowania rzeczywistości w stronę – nie mieszczącą się w granicach „sztuki” – notatki⁵⁵.

Twierdzenia historyków kultury o istnieniu swoistego *tabu* śmierci w cywilizacji europejskiej po Oświeceniu zostały już przyjęte za pewnik. Trup jako „przedmiot”, choroba jako zjawisko medyczne lub społeczne niekoniecznie jednak muszą stanowić *tabu*; jest nim tak naprawdę doświadczenie śmierci, i jeżeli od jego kontekstu przedstawienie zwłok i rozkładu zostanie odłączone, mieści się ono w akceptowanej przez kulturę sferze. Po zredukowaniu rzeczywistości o „rzeczy ostateczne” wzrasta zainteresowanie produktami „ubocznymi” owej zakazanej sfery: zwłokami, kontekstem fizjologicznym lub społecznym

⁵² Pojęcie urobione z celowo niezbyt wiernego przełożenia formuły Duranty’ego „*la nevrose du vrai*”. Nie dokonujemy tu jasnego określenia pola semantycznego terminu „realizm”, odwołując się raczej tylko do ewokatywnej siły tego słowa, przy założeniu, że gdy niektóre rejestry jego zastosowań wykluczemy, dać ono może pewne badawcze pożytki. Raz po raz podejmowane wysiłki w celu sprecyzowania pojęcia realizmu kończą się fiaskiem, chyba że zostaje ono ograniczone do zakresu niezbyt przydatnego, tj. realizmu w sensie społecznym, jak to czyni w cennej próbie wydzielenia „realizmu” i „naturalizmu” J. A. Schmoll gen. E i s e n w e r t h, *Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe*, [w:] t e n z e, *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte*, München 1985, s. 263-288.

⁵³ Oslo, Nasjonalgalleriet. Analizę tego obrazu przeprowadziliśmy w *Edvarda Muncha studium do arcydzieła...*

⁵⁴ Dziełami bezprecedensowymi w rzeźbie XIX w. są pod względem oddania agonii jego tonda z nagrobków wielkiego aktora, Ph. Rouvière’a z 1866 r. (cmentarz Montmartre w Paryżu), oraz Mickiewicza z 1867 r. (cmentarz w Montmorency). Medalionom tym zamierzamy poświęcić osobne studium.

⁵⁵ Nawiązujemy tu do interpretacji tej serii Hodlera, którą przeprowadziliśmy w *O pierwiastku szkieletowym w sztuce. Przykład Hodlera*, [w:] *Projekt, szkic, bozzetto. Materiały seminarium SHS*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1993.

umierania itd. *Tabu* działa formotwórczo. Zobowiązuje do szukania konwencji, która eliminuje wszelkie aluzje do niewytłumaczalnego, oddala obraz od doświadczenia ostatecznego i coraz wyraźniej czyni zeń „przede wszystkim płaską powierzchnię pokrytą farbami w określonym porządku”⁵⁶.

Czy istotnie estetyczna fascynacja chorobą, rozkładem itp. jest składnikiem wielkiego kryzysu w obrazowaniu człowieka⁵⁷. Czy sztuka XIX w., poza potwierdzającymi regułę wyjątkami, na zawsze oddzielona już była od eschatycznej sfery? Zdaje się ona niekiedy przebijać do niej, ale jakby mimochodem, może nawet przypadkiem; jest to często uboczny efekt. Monet swojego obrazu śmierci się wstydził, może nie tylko ze względu na osobistą postawę, ale i na poczucie artystycznej znikomości dzieła. Śmierć jako taka w ramach realizmu nie daje się wyartykułować. Chyba że będą to próby, obrazy-porażki, świadectwa niepokodzenia z coraz bardziej pętającą sztukę kulturą. Próby rozszerzenia zredukowanej przez „epokę realizmu” rzeczywistości i oddania jej przewagi nad przymusem formy. Próby rozszerzenia realizmu.

ARS MORIENDI À L'ÉPOQUE DU RÉALISME. DU „STYLE” DU XIX SIÈCLE

R é s u m é

L'attitude de Courbet montre une indifférence à l'égard de la mort typique pour le réalisme, défini dans le livre célèbre de Linda Nochlin. Le tableau intitulé *Toilette d'une femme morte* présente, peut-être, une *Toilette d'une jeune mariée*. Le niveau eschatologique, caché par le tabou de culture moderne, ne pénètre pas dans la représentation de la mort.

Or, le cas analogique nous observons non seulement chez Courbet, mais aussi chez Géricault, non seulement chez Menzel mais aussi chez G. C. von Max. La mort apparait comme un phénomène concret, physique. L'objectivisme du reportage et les conventions de la forme très sophistiquée sont les deux faces d'une même attitude. L'obsession de la forme, très souvent transposition des clichés iconographiques d'autrefois (le gisant, le lit de mort, etc.), devrait neutraliser „les choses ultimes”, exclust de la réalité par la culture moderne. Dans cet effort le historicisme et le réalisme, deux produits de la conscience européenne post-Lumières, collaborent solidairement. Le contenu eschatologique disparaît sous la „curiosité historique” (le terme est du à A. Pigler), sous le mélodrame, etc. Dans les tableaux à sujet „moderne” (par ex. les agonies chez les paysans ou les ouvriers dans la peinture polonaise, russe, allemande, scandinave), cette curiosité sublime dans le pittoresque du décor, dans la sentimentalité psychologique, dans la critique de la situation

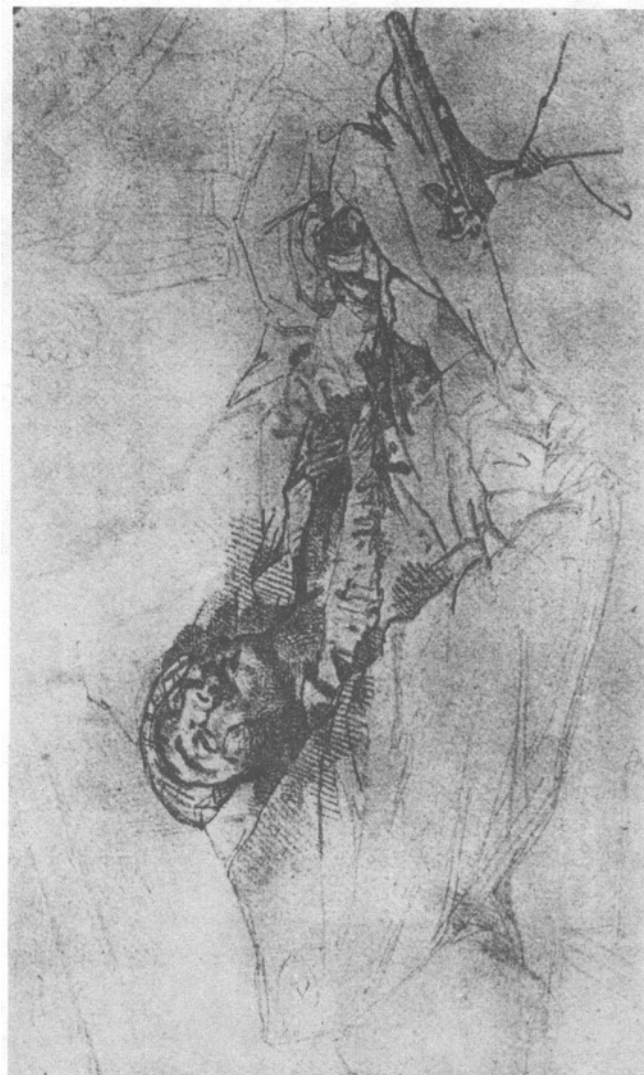
⁵⁶ Sławną definicję obrazu M. Denisa z 1890 r. cytuję w przekładzie H. Morawskiej za: *Artyści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70.

⁵⁷ Taką tezę zdaje się wyprowadzać z refleksji nad terminologią krytyki XIX w. Nicole Dubreuil-Blondin (dz. cyt., s. 1).

sociale et économique. La situation et non le fait essentiel est analysée par les artistes du réalisme. Une scène de jeunesse de Picasso, *La science ou la charité*, est parmi les meilleurs exemples, avec – un demi-siècle auparavant – le tableau par Pils, *La mort d'une soeur de charité*.

Peindre la mort „sur le vif”, en direct, c'est le cas où le réalisme devient démasqué. Pour éviter la pénétration défendue de l'aspect profond de l'agonie, les artistes du XIX siècle fuient dans la tradition ancienne des représentations du visage mort, ou cachent leur gêne (les propos de Meissonier et de Helleu, ainsi que le cas de Monet, sont cités ici) derrière la forme trop conceptualisée ou décorative pour qu'elle puisse porter encore le sens. Ce dernier procédé culmine dans la création du „corps pictural” (N. Dubreuil-Blondin), de la forme autonome du tableau impressionniste, expressionniste etc., où la mort n'est plus dangereuse pour la culture. Cette forme, esclave de la culture, naît de la crise du réalisme. De ce point de vue, toutes les variantes du symbolisme de la fin-de-siècle apparaissent comme la conséquence immédiate de l'objectivisme positive du réalisme et constituent avec lui le „style” couvrant la plupart de phénomènes artistiques du XIX siècle. Les oeuvres qui n'y s'adaptent pas, les images de la réalité de la mort, non réduite à l'aspect séculaire, sont rares. Leur caractère semble marginal, en dehors de l'esthétique „officielle” (les esquisses sur la mort de Valentine Godé-Darel par Hodler), ou même non-acceptable à la peinture (*L'enfant malade* de Munch dans sa première version, non finie et retravaillée). A ces oeuvres „scandaleuses” l'auteur a consacré ses autres études.

Thum. Andrzej Pieńkos



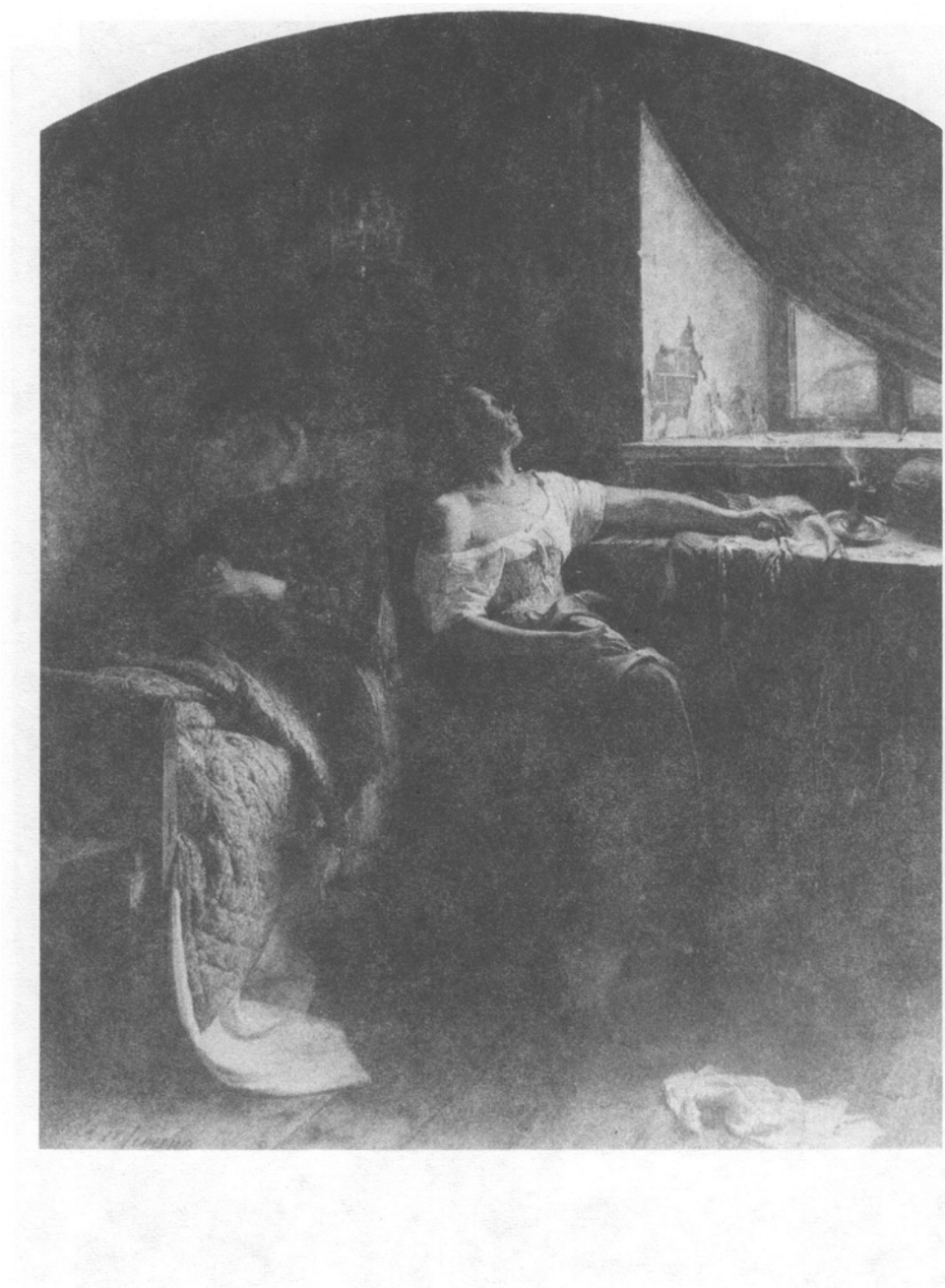
I. Th. G é r i c a u l t, *Generał Letellier na łożu śmierci*, rys./pap., 1818, kol. pryw.



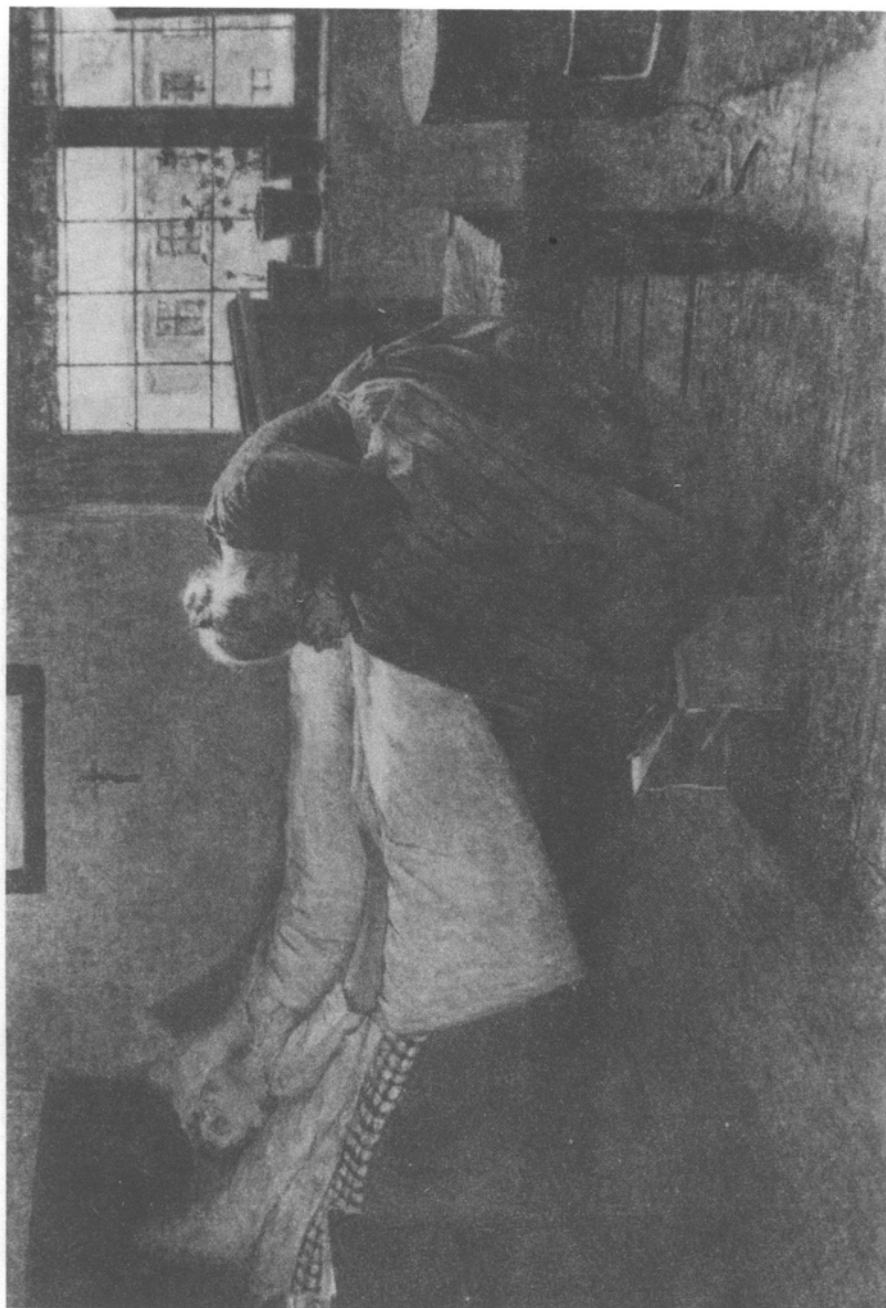
Z. K. K o s t a n d i, *U chorego towarzysza*, ol./pl., 1884, Moskwa, Galeria Tretiakowska



3. A. K o t ł o w s i, *Matula pomarii*, ol./pł., 1868, Lwów, Galeria Obrazów



4. J. W. S z a r w i n, *U łóżka chorej matki*, ol./pł., 1867, Moskwa, Galeria Tretiakowska



S. W. F i r l e, *Bądź wola Twoja*, ol./pl., 1893, Monachium, Neue Pinakothek



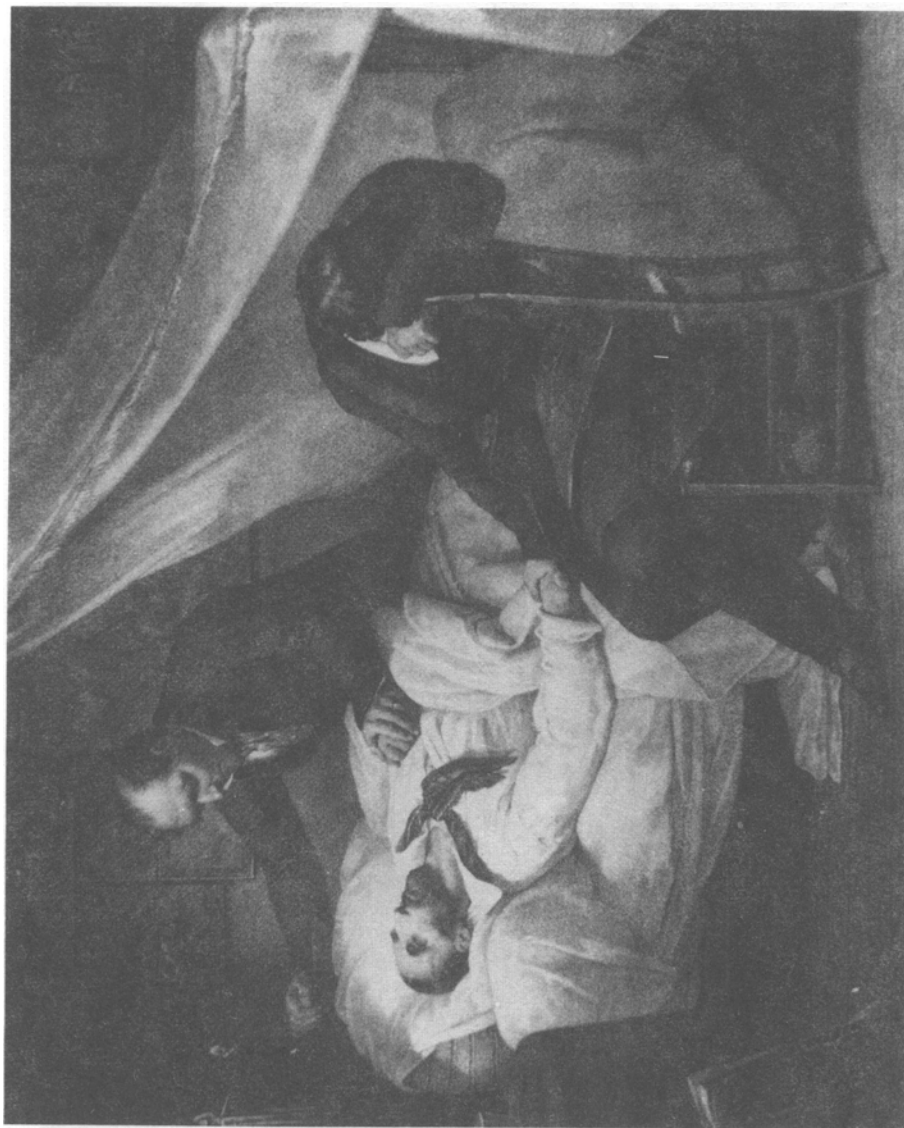
6. M. P. K l o t, *Chory muzyk*, ol./pl., 1859, Moskwa, Galeria Tretiakowska



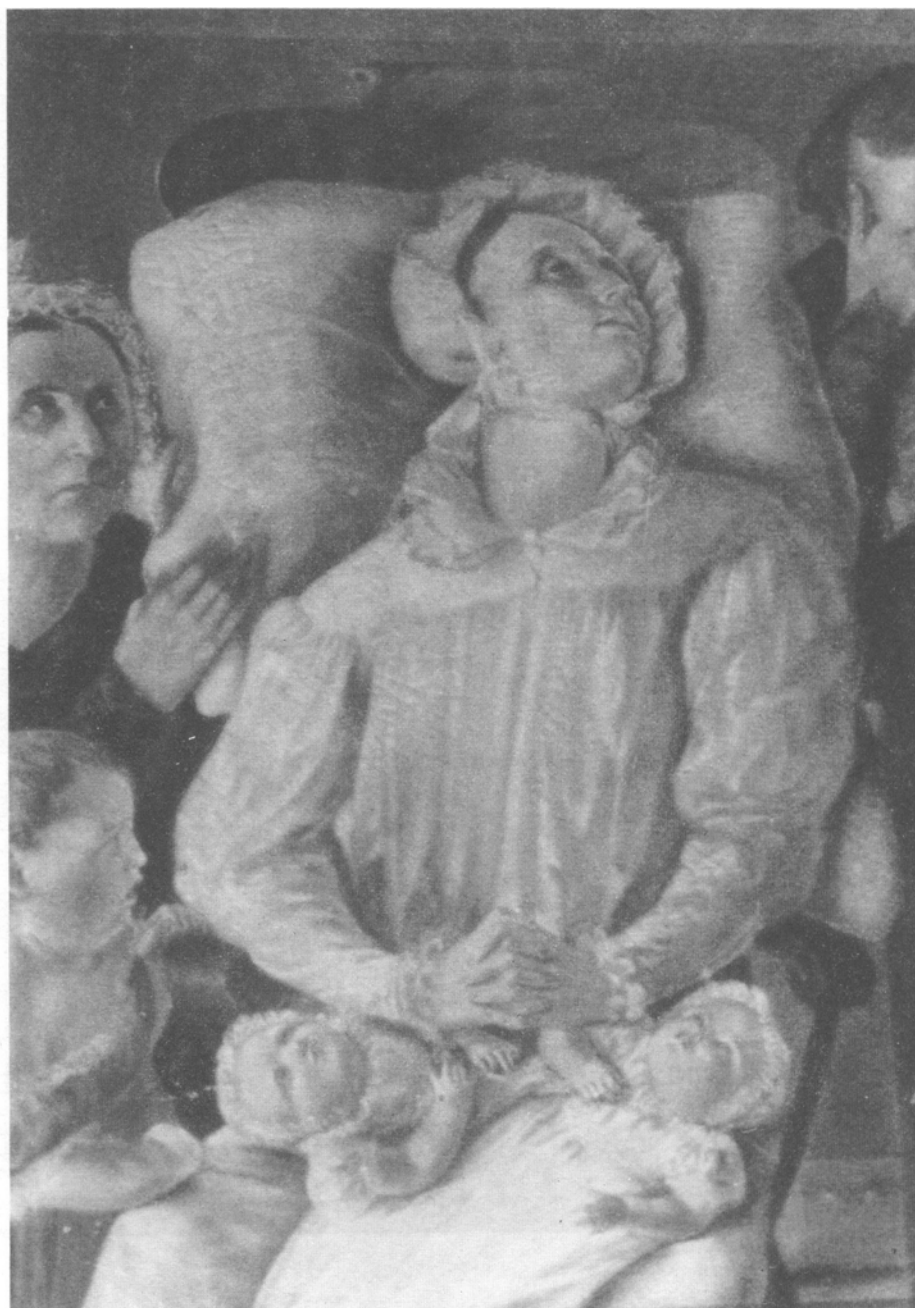
7. P. P i c a s s o, *Wiedza czy mitosierdzie*, ol./pl., 1897, Barcelona, Museo Picasso



8. I. P i i s, *Śmierć siostry miłosterdzia*, ol./pt., 1850, Paryż, Musée d'Orsay



9. A. S c h e f f e r, Śmierć Géricault, ol./pl., 1824, wg litografii



10. J. H a n k s, *Scena śmierci*, ol./pł., 1842, Marietta (Ohio), Campus Martius Museum



11. W. Bouguereau, *Duret na łóżu śmierci*, rys./pap., 1865, kol. prywat.



12. G. C o u r b e t, *Proudhon na łożu śmierci*, rys./pap., 1868, zaginiony



13. G. D o r é, *Rossini na łóżu śmierci*, rys./pap., 1868, Paryż, Musée Carnavalet



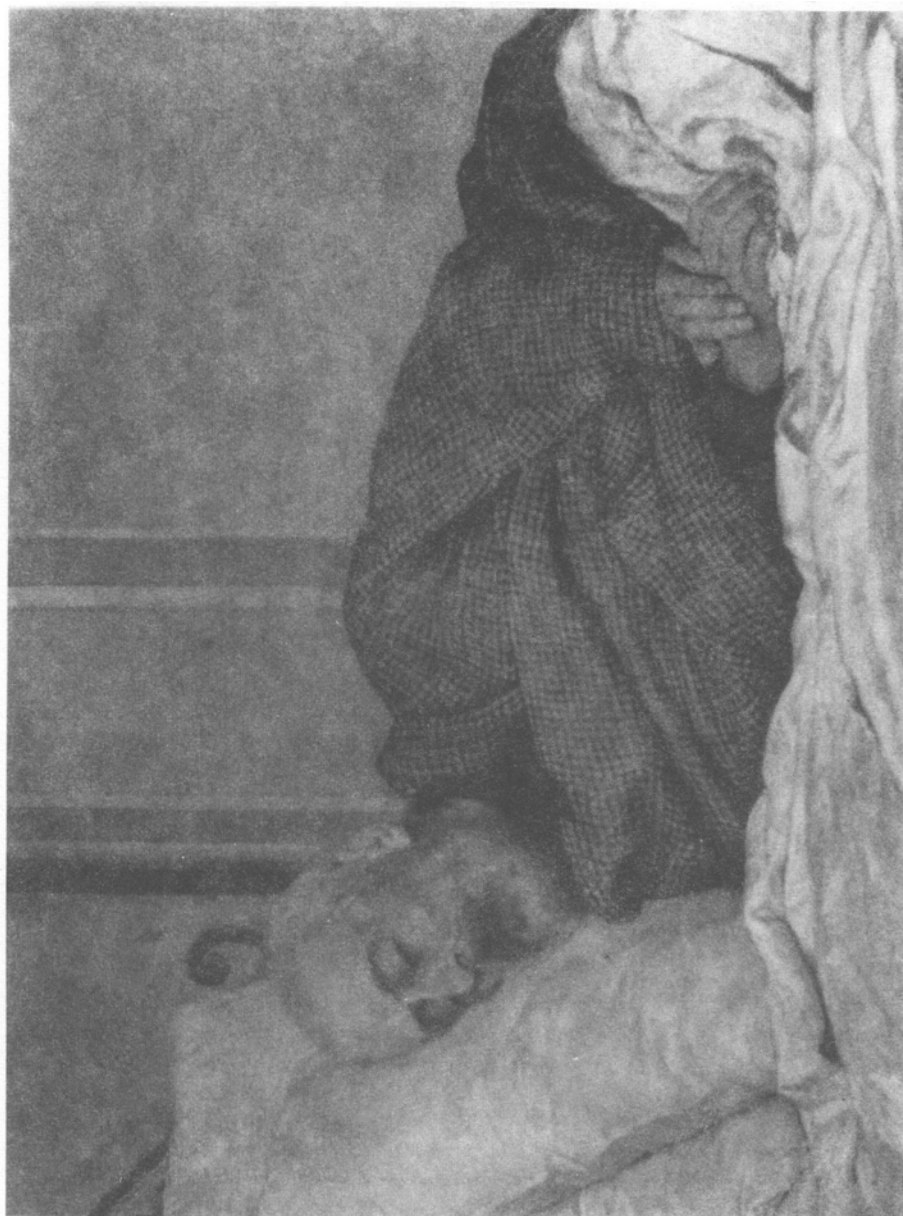
14. J. E n s o r, *Ojciec na tożu śmierci*, rys./pap., 1887, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



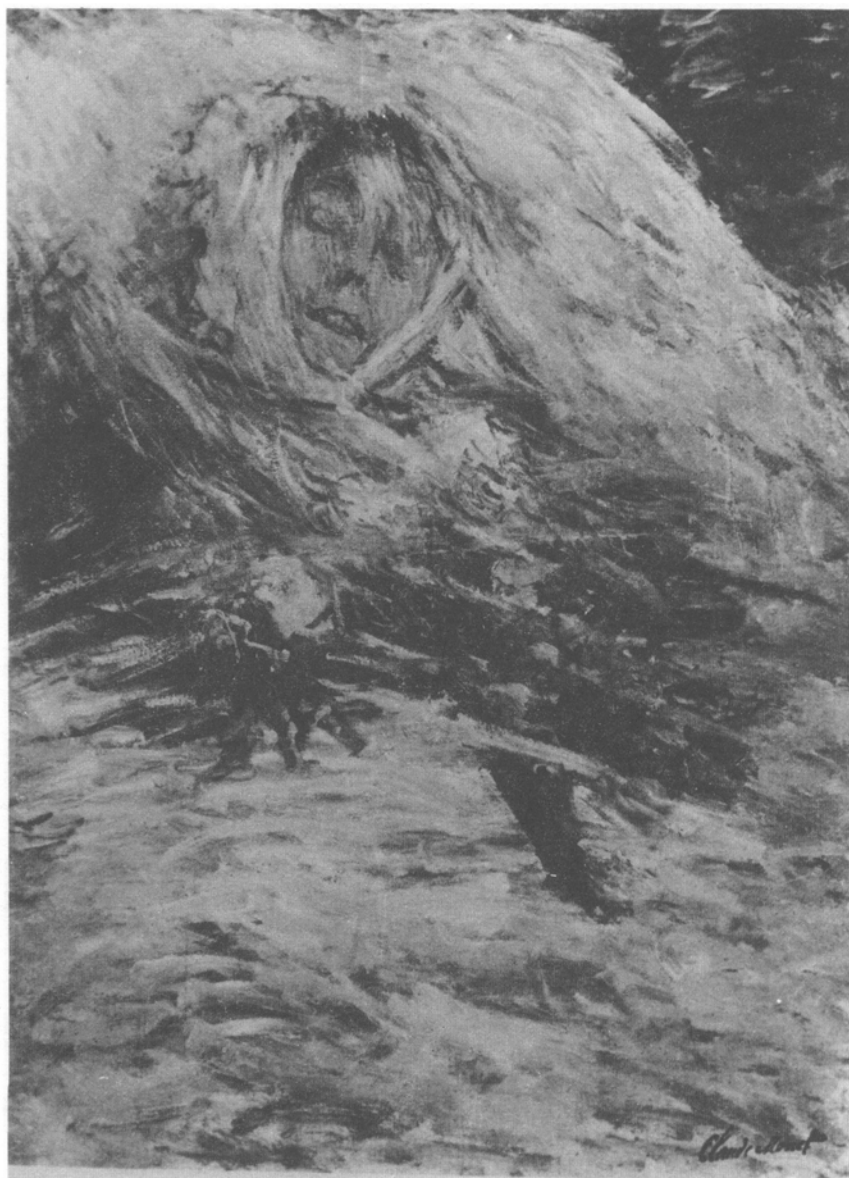
15. E. Meissonier, *Thiers na łożu śmierci*, rys./pap., 1877, zaginiony



16. Th. D e g e o r g e, *Blatin na łóżu śmierci*, ol./pł., 1846, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin



17. S. L e g a, *Umierający Mazzini*, ol./pl., 1872-73, Providence Museum of Art



18. C. M o n e t, *Kamila na łożu śmierci*, ol./pl., 1879, Paryż, Musée d'Orsay



19. P. G a u g u i n, *Zmarłe dziecko*, ol./pł., 1892, Otterlo Rijksmuseum Kröller-Müller