

ŁUKASZ HUCULAK

Sarkofag

Wirtualne istnienie i realne nieistnienie

[...] śmierć stanowi nieodwracalny proces, którego kulminacją są zwłoki; z naukowego punktu widzenia jest sumą kryteriów służących do jej stwierdzenia [...]. Zwłoki stają się, jak wiadomo, na powrót materią¹.

W jednym ze swych wierszy Josif Brodski napisał: raj każdej rzeczy jest na jej końcu². Koniec. Co zrobić z tą myślą? Antyczny stoicyzm pocieszał: *Póki żyjemy śmierci nie ma, kiedy przychodzi – nie ma już nas*. Inaczej eschatologia chrześcijańska – *Anim tu żywy, ani tam martwy*³. Społeczna użyteczność tych pocieszeń byłaby jednak nikła, gdyby w istocie swej nie usiłowały zagłuszyć intuicji znacznie bardziej okrutnej – koniec to koniec. Lęk wybrzmiewający w uniwersalnym i niezaprzeczalnym: *vulnerant omnes, ultima necat*⁴ jest podsumowaniem doświadczenia jak najbardziej realnego – utraty ciała, którego bezwład każe podejrzewać szkodę znacznie bardziej dotkliwą: nieuchronną demencję całej naszej psychiki, jedynej, niepowtarzalnej i długie lata gromadzonej świadomości.

Lęk przed śmiercią wydaje się być czymś absolutnie naturalnym, trudno tylko rozsądzić, czy bardziej przeraża nas utrata siebie, czy perspektywa utraty innych. Być może strachem najbardziej pierwotnym i realnym jest zniknięcie bliskich – rodziców i rodzeństwa. Potem przychodzi dziecinny strach przed nagłym ściszeniem nieustannego potoku świadomości, który odczuwamy jako dowód naszego istnienia. Ten znika, gdy odkrywamy sposoby na zagęszczenie czasu, intensywność formuły *Live Fast, Die Young* zwielokrotniającej naszą biografię w setkach nieznanych doznań, stanów i mieszanek hormonalnych. Z czasem jednak fobia wraca i narasta, z tą może różnicą, że lęk o własne zniknięcie zastępuje lęk o to, co będzie potem – z losem i uczuciami osób, które „osierocimy”. Czy równie mocno jak śmierć własna nie przeraża nas rozpacz tych, którzy doświadczą naszej nieobecności? Epikurejskie *póki ja jestem – nie ma śmierci, kiedy ona przyjdzie – mnie już tu nie będzie* – zachowuje swą moc tylko w pierwszej osobie. Skrywa jednak także istotną wskazówkę – śmierć jest straszna wyłącznie w perspektywie poznania,

doświadczenia. O ile jej nie znamy, pozostaje niegroźna. Część antropologów uznaje, że to świadomość naszej przestrzennej i czasowej skończoności czyni nas ludźmi – istotami o specjalnym statusie, zwierzętami autoświadomymi, za pomocą kultury „wiążącymi czas”, jak powiedziała by Alfred Korzybski. Początki cywilizacji wiążą się z obyczajami grzebalnymi i potrzebą upamiętnienia przodków: społeczności datujemy wedle pierwszych pochówków, uznając stosunek do niedołączonych i „zużytych” za wyznacznik socjalizacji, a stosunek do zmarłych za źródło myślenia symbolicznego, a zatem – objaw kultury wysokiej.

Na tle epok, w których ta obyczajowość kształtowała się, a potem utrzymywała, współczesność wydaje się wyróżniać pewną pogodą: udało się perspektywę końca zamaskować higieną i kosmetyką, a moment konania oddalić medycyną i rozrywką. Śmierć realna zyskała więc akceptowalną aparycję, a resztki jej grozy tępi powszechność umierania wirtualnego – kino, gry, serwisy informacyjne. W eseju tym chciałbym przywołać wagę tematyki wanitatywnej w sztukach wizualnych, a przede wszystkim – rozważyć jej problematyczny status we współczesnej kulturze.

OBECNOŚĆ ŚMIERCI

Śmierć to wciąż problem, być może – największy. Człowiek – istota, byt, żyjątko (od życia), lecz także, a może przede wszystkim – **śmiertelnik** – przysłowiowy „zwykły śmiertelnik”. Nawet jeśli problem ten wypiera demografia (niska śmiertelność) i technologia (coraz skuteczniejsza, halucynogenna rozrywka), zwycięstwo to jest raczej „objawowe”, a na pewno okupione zbiorowym wysiłkiem nauki i polityki. Jeśli zbadać intencje tych dwóch najsilniejszych dziś instrumentów sprawowania kontroli, u ich podwalin trafimy zasadniczo na dwa motywy: uniknąć śmierci lub – zadać ją. Jak twierdził Michel Foucault – wszelka refleksja o władzy jest refleksją o śmierci, a państwo opiera swe istnienie na szantażowaniu życiem i śmiercią. Choć nie zawsze jawnie, śmierć wydaje się pozostawać centralną osią wielu ludzkich aktywności. Do lęku przed przemijaniem w jakimś sensie odwołują się wszystkie

1 L.V. Thomas, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 366.

2 J. Brodski, *Kołysanka Dorszowego Przylądka*, [w:] *Poezje wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 133.

3 Napis na nagrobku Giovanniego Battisty Gisleniego w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo.

4 *Vulnerant omnes, ultima necat* (łac.) wszystkie ranią, ostatnia zabija – napis umieszczany na dawnych zegarach wieżowych.

najistotniejsze struktury kulturowe i zdobycze techniczne człowieka: wiara i psychologia zwalczają go jako zaburzenie mentalne, nauka próbuje opanować, zwiększając naszą zdolność do pokonywania ograniczeń czasu i przestrzeni, jakim podlegamy. Choć większość religii zakłada istnienie życia pozagrobowego, medycyna usiłuje na wszelki wypadek przedłużyć doczesne, technika zaś stara się je urozmaicić tak, aby przy ograniczonym terminie użyteczności naszych ciał doświadczyły one jak najwięcej wrażeń. Z drugiej zaś strony armia i zdolność do skutecznego odbierania życia wciąż pozostają najbardziej użytecznym narzędziem geopolityki. Rywalizacja militarna, napędzając rozwój technologiczny naszej cywilizacji, od wieków realizowana jest za pośrednictwem urządzeń, których zasadniczym celem jest skuteczność przemocy. Jak zauważa Michel Guiomar *...ostatecznie to nie Śmierć jest absurdalna, lecz Życie, które byłoby trwałą nekrozą nabywaną przy każdych narodzinach (...). Dlatego jego zdaniem sztukę należałoby badać przez pryzmat jej związków ze śmiercią, nie zaś arbitralnej więzi z życiem*⁵. Śmierć wydaje się wydarzeniem konstytutywnym także w obszarze sztuki – to ona sprawia, że zatrudniamy nasze życiowe i intelektualne moce w celu organizacji czasu, a pośrednio – także danej nam przestrzeni. Symbol, jako kondensat kontekstów i emocji, to jeden z najskuteczniejszych pocisków, jakimi godzimy w przemijanie. **Grobowiec** i **cmentarz** stanowią tradycyjnie centralne punkty wielu cywilizacji – parafrazując lekko Regisa Debray, niektóre społeczeństwa składają się bardziej z umarłych niż z żywych⁶. Nie tylko tumulusy, menhiry i piramidy – również kościoły, nasze świątynie – były początkowo głównie miejscami upamiętniającymi męczeńską śmierć apologetów Chrystusa, przechowującymi szczątki zamordowanych naśladowców jego dobrowolnej kaźni, fundamentu nowej religii. Dla zapewnienia odpowiedniej liczby świętych zwłok często rozczłonkowywano je na relikwie. Bazyliki i kościoły są więc w istocie komorami grobowymi, a od starożytnych poprzedników różni je obrzędowa funkcjonalność i teatralność: *grobowiec egipski zwrócony jest cały do wewnątrz, ku duszy zmarłego*⁷. Regis Debray zwraca uwagę, że chrześcijaństwo jako pierwsza kultura europejska wprowadza zwłoki do świątyni, opiera swą świętość na zwłokach i ikonografii wanitatywnej. Cmentarze – zewnętrzne połacie mogił – aż do XVII wieku gromadziły głównie zwłoki ubogich, stanowiąc rodzaj pośmiertnego „blokowiska”, podczas gdy ciała możnych lokowano w pobliżu miejsc spoczynku świętych, w okazałych rezydencjach kościelnych kaplic. Cmentarne nagrobki (jakież poniżenie w tym zdrobnieniu – nie grobowiec, tylko grobek nad...), formujące ulokowane pośrodku osiedla żywych miasto umarłych, zyskują ostateczną przewagę nad kościelnym epitafium wraz ze zmianami społecznymi. Przejmująca

władzę burżuazja, w przeciwieństwie do szlachty, umiera niechętnie, a czaszki unika. Celem tej społeczności jest zdobyć życie – za cenę wyrzeczenia się śmierci, której szlachetność (np. skon w walce) w dawnej kulturze rycerskiej była



Łukasz Huculak, *Czaszka*, 2015, olej na desce, 30 × 21 cm, fot. z archiwum autora

tytułem najcenniejszym. Czaszka od tego momentu stopniowo przesuwano się z grobowców, coraz mniej wyrazistych i bardziej egalitarnych, w kierunku garderoby, także tej dziecięcej, i staje się bardziej ornamentem niż orężem.

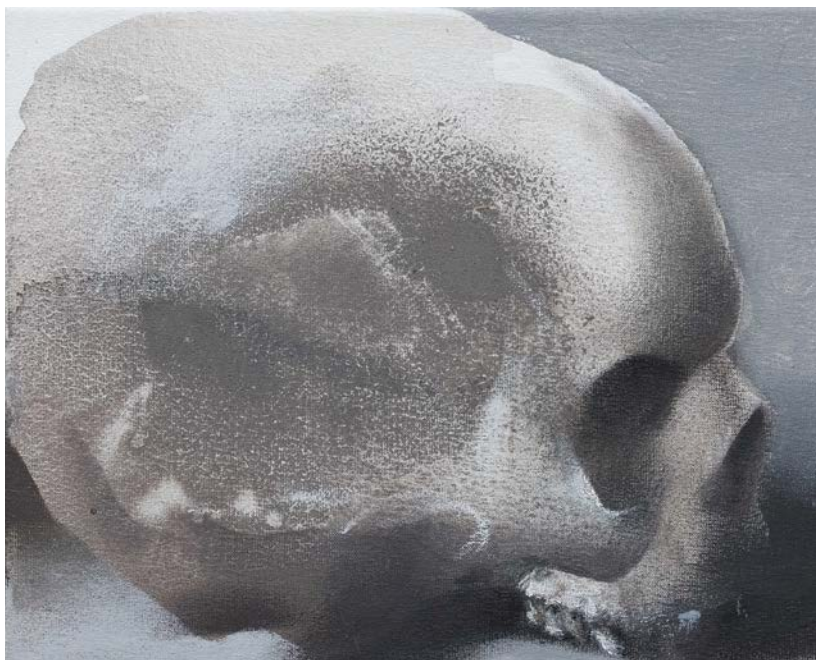
Ludzkie społeczności od starożytności współistniały ze swoimi zmarłymi, nawet bezpośrednio przez podłogę, lecz nigdy nie była to zażyłość tak poufale lekceważąca. Niegdyś nasi „pochowani” byli najsolidniejszą polisą: stanowili wzór do naśladowania i pośredniczyli w kontaktach z zaświatem. Chrześcijaństwo w postaci świętych patronów przejęło tę tradycję, szczególną skuteczność przypisując męczennikom patronującym wybranym parafiom. Trudno nie zauważyć ofiarniczej formuły chrześcijaństwa – Jean Baudrillard mówi

⁵ *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 84.

⁶ Tamże, s. 253.

⁷ Tamże, s. 248.

o chrześcijańskiej predylekcji do cierpienia, samotności, śmierci⁸ – objawiającej pewne niezdecydowanie względem wartościowania życia doczesnego – czym jest ono właściwie wobec perspektywy pośmiertnej? Przypomnijmy dyskusję, jaka w średniowieczu toczyła się wokół potencjalnie samobójczej –



Łukasz Huculak, *Czaszka*, 2016, tempera na płótnie, 70 x 80 cm, fot. z archiwum autora

a więc przestępczej – natury męczeństwa. Czy duch życia monastycznego, fascynacja postawą tych, którzy pogrzebali się za życia – rozmaitych anachoretów, ascetów i stylitów, którzy pokutując za wyolbrzymione grzechy wypatrywali z utęsknieniem zagłady swych ciał, aby dostąpić wiecznego utrwalenia swych dusz – nie była, poprzez pogardę dla zmysłowości życia, formą kultuwowania śmierci? Oficjalnie napiętnowane, samobójstwo w chrześcijaństwie jest poniekąd obecne pośrednio, kryjąc się w samej hierarchii doczesności i wieczności – czy nie tak podnoszą nas na duchu kapłani w pogrzebowych kazaniach: nasza siostra, nasz brat, cieszą się już życiem wiecznym? Owa samobójcza dialektyka polega tylko na tym, że nie wolno samowolnie brać tego, co nie nasze – życia, wolno jedynie skorzystać z nadarzającej się okazji i przysługującą nam śmierć odebrać z rąk losu. Nie zmienia to jednak faktu, iż zasadniczym obowiązkiem skupionej w zakonach chrześcijańskiej awangardy jest **umartwienie się – czynienie ciała „martwym”**. Jak wynikałoby z kultu relikwii – tylko teoretycznie mniej istotnego, jako materialnego aspektu obecności świętych pośród nas. Stosunek do ciała w chrześcijaństwie nie jest całkiem konsekwentny, a jego problematyczność ukazuje zderzenie powabu św. Magdaleny z nagością czaszki, którą gładzi. Wielu proboszczów wciąż z trudem godzi się na odprawienie egzekwii nad urną z prochami miast ciała zmarłego, a kiedy spoglądamy na skrawki

świętobliwych zwłok, pieczołowicie opakowane w kosztowne relikwiarze, uświadamiamy sobie, jak bardzo religijna obrzędowość chrześcijaństwa zakorzeniona jest na Bliskim Wschodzie, gdzie zmarłych balsamowano, a czaszki bliskich przechowywano w fundamentach domostw.

Czaszka. Dla sztuk wizualnych motyw niemal założycielski. Pojawia się na długo przed oficjalną „historią sztuki”, kiedy antropomorficzny artefakt ramię w ramię z wierzeniami stanowi główne narzędzie osławiania śmierci – widzialne i „cielesne” uobecnienie duchów zmarłych. Upowszechniła się nieodwracalnie w nowożytnej ikonografii baroku i romantyzmu. Odnosząc się do renesansu, Hans Belting zauważa, że za wynalazkiem portretu krył się protest przeciwko cmentarzowi, czaszkę zaś uznaje on za jego rewers – życie skrywa śmierć, jak twarz skrywa czaszkę, dopóki ta nie wyłoni się, manifestując pragnienie wiary w nieśmiertelną duszę, której nie da się zobrazować inaczej niż czaszką, podobnie jak nie sposób zobrazować jaźni, ulegającej rozpadowi w momencie śmierci⁹. Czy ma rację twierdząc, że dziś nie ma filozoficznego kultu śmierci? Medialne wyparcie zgonu Belting uznaje za konsekwencję wyparcia życia: widzimy żywych nie wiedząc, czy wciąż jeszcze żyją. „Społeczeństwo facjalne” uległo inflacji medialnej – portret jest w dzisiejszej kulturze uważany za sprawę już przegraną¹⁰, uobecniając się tylko pośrednio, w multiplikacji swoich wirtualnych reprezentacji, które stanowią być może jedynie rodzaj kolejnej powłoki, oddalając nas proporcjonalnie do ich ilości od samej czaszki. O ile twarz w chwili śmierci opada z nas na podobieństwo maski, która spełniła swój obowiązek, ukazując śmierć – czaszkę kryjącą się nieustannie pod chwilową zasłoną skóry – to zapośredniczenie medialne, paradoksalnie dzięki swej niematerialności, okazuje się znacznie trwalsze. Znane są już przypadki realnego kultu całkowicie wirtualnych gwiazd – pozbawionych ciał i biografii hologramów, którego nadejście wieszczył Stanisław Lem w *Kongresie futurologicznym*.

Jak architektura sepulkralna, niegdyś monumentalna, formalnie postępową i spektakularną, spauperyzowała się, tak motyw czaszki został zawłaszczony przez młodzieżową popkulturę, szermującą dewizą „żyj szybko, umieraj młodo”. Miast okazałych kaplic, bogatych epitafiów, szlacheckich *pompa funebris* i magnackich *castrum doloris*, kultu relikwii uśmierających lęk przed śmiercią, a wręcz dowodzących jej użyteczności, mamy dziś: kremację, regał z urnami i numer telefoniczny w komórce. Nowoczesny kult zmarłych to nie groby, ale muzea: śmierć unaukowiona, przykład dla potomnych, archiwum dla badaczy, dane biograficzne wyświetlone na ekranie LCD. Regis Debray, pytając: dlaczego raczej obraz niż nic, zauważa jednak, że właśnie

8 Tamże, s. 61.

9 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 137.

10 Tamże, s. 118.

grobowce wielkich tego świata były naszymi pierwszymi muzeami, a nasze muzea w istocie są grobowcami cywilizacji. W słabnącym działaniu malarstwa widzi bezpośrednią konsekwencję zwycięstwa demografii i tabuizacji śmierci: *narodziny obrazu wiążą się ze śmiercią [...] w miarę jak śmierć znika z życia społecznego [...] czujemy coraz mniejszą potrzebę obrazów. Sztuka rodzi się na grobach, a gdy zamiera, śmierć z powrotem budzi ją do życia*¹¹. Renesans, barok, modernizm – wielkie artystyczne ożywienia następowały w istocie w odpowiedzi na krwawe łaźnie czarnej śmierci, wojen religijnych i konfliktów światowych.

Bez spektakularnego uśmiercania nie byłoby jednak także nowoczesnej rozrywki. Mimo medykalizacji umierania (śmierć jako „uleczalna” choroba) i nieobecności realnej śmierci (pokonanej przez względnie wysoką stopę życia), a może dzięki niej właśnie, pozycja śmierci wydaje się niezagrożona. Rośnie statystyczna liczba prób samobójczych, a w psychiatrii ukonstytuowała się dedykowana tej problematyce osobna dziedzina – suicydologia. Zesztywnieć, być nikim, niczym, obiektem – jest to zjawisko tyleż przerażające, co fascynujące; ludzie skwapliwie i z uwagą korzystają z okazji, by spojrzeć na egzekucję (ostatnie publiczne dekapitacje odbywały się jeszcze w ubiegłym wieku) lub zwłoki. Sarkofagi, mumie i tzw. bagienne pochówki to często najbardziej eksploatowane promocyjnie obiekty muzealnych kolekcji. Podziwiając w dublińskim Muzeum Narodowym szerniałe i pokurczone zwłoki ludzkie datowane na ok. 2000 lat p.n.e., malownicze resztki realnie istniejących ludzi wyglądające jak rekwizyty z wysokobudżetowego horroru, kątem oka w tle obserwujemy ludzi beztrudno popijających kawę. Czy to nie dziwne – cmentarz ze zwłokami w gablocie, tuż obok muzealnej kafeiterii? Zainteresowanie grobowcami i miejscami spektakularnych pochówków jest jednym z motorów turystyki – w samym Palermo sukces Krypty Kapucynów spowodował upublicznienie kolejnych (Santa Maria dell’Itria na via Alloro), podobne możemy zobaczyć w dublińskim Saint Michan, czeskim Brnie (Kapucyni), tolekańskim San Andres, austriackim Hallstatt i Paryżu (podziemia Montparnasse), a w Polsce – choćby w Czeremnej na Dolnym Śląsku.

Postawmy tezę – zgadzając się ogólnie z Hansem Beltingiem, że zmiany, jakie zachodzą w naszym stosunku do śmierci, są pochodną zmian, jakie zachodzą w stosunku do naszego życia. Kiedy życie służy akumulacji (wrażeń), śmierć staje się „terminem płatności”¹² (Jean Baudrillard). Kiedyś ludziom nie zdawało się tak mocno, iż mogą dysponować swym czasem. Życie było służbą, na ołtarzu śmierci, i to swoją pośmiertnością człowiek dysponował pełniej niż doczesnością. Dziś środki płyną nie na grobowce i pomniki, ale na skuteczne zabezpieczenie zwrotu kapitału w przyszłych pokoleniach. Nie budujemy okazałych kaplic, ale powiększamy i dywersyfikujemy portfel. Baudrillard w akumulacji wartości widzi

bezpośrednio chęć wyeliminowania śmierci, nieskończoność kapitału identyfikując z nieskończonością czasu. Więcej życia za pieniądze – racjonalna ekonomia kapitalizmu to w istocie walka ze śmiercią, podczas gdy feudalizm był z nią pogodzony: więcej pieniędzy za umieranie. Nie chodzi już o to, aby być na tarczy *clipeusa* – dawać, również swoje życie, ale by zaistnieć w logotypie jednego z licznych funduszy inwestycyjnych – akumulować. Zabawne, że pieniądze, władza – środki do zdobycia czasu, zamiast wolności często przynoszą skrupowanie. Mniej zabawne, że reprivatyzacja życia utowarowiła także emblematy śmierci, w tym – czaszkę. *Śmierć Boga była tylko epizodem, śmierć człowieka już poważniejszą sprawą. Cóż tych dwóch zgonów – śmierć śmierci – zada ostateczny cios wyobraźni*¹³. Dzisiejsza kultura wizualna, za sprawą perfekcji mimetycznej swych mediów, staje się coraz bardziej bezpośrednia. Malarstwo ze względu na swoją materialność ma przewagę nad innymi mediami w odniesieniu do obrazowania prawd egzystencjalnych, jednak przewaga ta staje się stopniowo mniej istotna wobec malejącej obecności samej śmierci. Żyjąc na niby, nie umieramy.

REPRYWATYZACJA ŻYCIA

Wraz z zanikiem idei zbawienia, stało się ono, wobec ekspansji *materialistycznego rozsądku* elementem samego życia¹⁴. Zostało objęte władzą państwową pod szyldem „przetrwania”, już nawet nie społeczności, ale masy biologicznej (narodu). Oświeceniowy rozsądek zmierzając do zniwelowania tego, co stanowi fundament istnienia instytucji Kościoła – wyraźnego podziału na życie doczesne i wieczne – likwiduje owo odroczenie wieczności, organizując raj tu i teraz – docześnie. Nie tylko socjalizm, także franciszkanizm, a nawet kapitalizm i współczesny posthumanizm wydają się celować w skrócenie dystansu dzielącego nas od Królestwa Bożego – w kapitalizmie zbawić trzeba się samemu, w socjalizmie – wedle umowy społecznej. Ekonomia dla demokracji jawi się tym, czym chrześcijaństwo było dla feudalizmu – narzędziem „zarządzania śmiercią” determinującym społeczną dyscyplinę i wobec imperatywu ochrony przed śmiercią postulującym stałe doskonalenie wewnętrzne.

Uwłaszczeni na doczesności, skoncentrowani na wykupie życia, skwapliwie zapominamy o śmierci – niegdyś jedynej trwałej własności człowieka. Czym było życie przed Oświeceniem? Służbą, dzierżawą, krótkotrwałym leasingiem, niepewną lokatą, nieledwie urojeniem. Śmierć – oto na czym można było polegać. A jej jakość zawsze była odwrotnie proporcjonalna do jakości życia – im kto surowiej i z większym żył poświęceniem, tym wystawniejszy pogrzeb go czekał, a i zaświat godniejszy zapewne. Kiedy życie było tylko łaskawą pożyczką i należało do losu lub Boga, a umrzeć można było w każdej chwili – samemu lub stracić kogoś bliskiego – *savoir*

11 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 244.

12 Tamże, s. 64.

13 Tamże, s. 256.

14 Tamże, s. 59.

vivre posiadał poważną konkurencję w postaci *savoir-mourir*. Łukasz Modelski w tekście zamieszczonym w katalogu *Śmierć: poważnej wystawy* przywołuje traktat Jana Gersona *De arte moriendi*, przypisywane m.in. Mateuszowi z Krakowa *Ars moriendi*, czy nieznanego autorstwa *Speculum artis bene moriendi*, przypomniane ostatnio w publikacji Macieja Włodarskiego *Trzy traktaty o sztuce umierania*¹⁵. Podręczniki przygotowujące ludzi do dobrej śmierci stanowiły gwarancję udanego przejścia ze stanu *moribunda* w stan godnego zaświatów nieboszczyka. Żyć, to nauczyć się, że się umiera – nie da się zjeść ciasteczka i mieć go nadal, pośród życia jesteśmy w śmierci (antyfona z VIII wieku), a *żyjąc tracimy życie* (Maria Janion). Jeszcze Martin Heidegger uważał, że życie pozbawione perspektywy śmierci natychmiast traci swój sens – bez ryzyka nie ma zabawy, a bez przestrzennych i czasowych ograniczeń nie byłoby przyczyn dla konstruowania rozmaitych kulturowych i technologicznych protez wieczności. Jean-Pierre Vernant zauważa, że aby uporządkować przestrzeń, Grecy wypracowali ideał architektoniczny, tak jak stworzyli ideał zgonu, aby uspołecnić czas – *ucywilizować śmierć, to znaczy zneutralizować ją, robiąc z niej ideał życia*¹⁶. Dla antycznego Greka istnieć to być godnym pamięci, poprzez dokonanie czynów sprzeciwiających się chaosowi i bełładowi, ulokować swe nazwisko w pieśni (*Iliada*).

Wzór – ideał to jednostkowość rozciągnięta na społeczność, i śmierć taki wzorzec w wielu kulturach definiowała najbardziej jednoznacznie. Jedno z apogeów popularności czaszki przypada na okres barokowego kultu „śmierci chrześcijańskiej”¹⁷, a ówczesna erupcja ikonografii wanitatywnej wydaje się wyrazem strachu odczuwanego nie tyle w wersji pierwszoosobowej, co upustem rozpaczających, co zostają. Ten kto umierał – rycerz, władca, pasterz – był bohaterem, męczennikiem, szczęśliwcem, który dostąpił zbawienia. Była to epoka, w której śmierć stanowiła zasłużoną nagrodę i ukoronowanie. Palermitańska Krypta Kapucynów – śmierć absolutnie publiczna, dziś powiedzielibyśmy wręcz, że obraźliwie obsceniczne wyeksponowanie nietrwałości ciał naszych i naszych bliskich (dlaczego chcieli być na wieki na zewnątrz, pochowani na wystawie i wyeksponowani w swym rozkładzie?) wydaje się być egzemplifikacją średniowiecznego podziału czasu, w którym majętność pozwala umierać do woli (powoli...). Dziś zdecydowanie wolimy żyć, wyrzucając śmierć w niewiedzę. Kiedy oburzamy się na terroryzm, ten właśnie aspekt motywacji napastników ze zgrozą podkreślamy – zabierają nasze życie za cenę własnej, wyimaginowanej nieśmiertelności. Pierwsze symptomy tego oburzenia na śmierć kryją się w ikonografii Oświecenia (grobowiec Newtona), kiedy polityka nastawiona na pokonanie religii usuwa śmierć i milczy o niej.

Jak owa egzystencjalna wrażliwość uobecnia się w dzisiejszym społeczeństwie medialnym, w którym wszystko wydaje się być skutecznie zapośredniczone, a przez to zdematerializowane? Czy dziś, wraz z rozwojem cywilizacyjnym, nieśmiertelność pozostaje naszym naczelnym mitem, a jeśli tak, to czy nie stała się miast pieśni „impregnacją mięsa”? Wraz z „upadkiem wyobraźni religijnej” (Miłosz) imperatyw, aby nasze życie „podobą się Bogu”, nie jest już tak kategoryczny. Wobec wyższej żywotności i niższej dietności śmierć staje się mniej widoczna, w istocie jednak bardziej tragiczna – często samotna, pod wpływem środków farmakologicznych, zgodna z procedurą wyspecjalizowanych ośrodków, a czasem nawet – na życzenie. Edgar Morin twierdzi, że celem naszym jest *dzięki zdobyczom nauki osiągnąć nie nieśmiertelność, lecz aśmiertelność długiego życia, które kończyłoby się bez bólu, i jakby z naszej woli*¹⁸. Zawłaszczyliśmy życie i wydaje nam się, że możemy decydować o śmierci. Mając już *Życie – instrukcję obsługi*, zamówić wypadałoby u Georges’a Pereca, w zaświatach już przecież, stosowną instrukcję obsługi współczesnej śmierci.

Jeden z przywołanych przez Stanisława Rośka w jego antologii tanatologów, Michel Vovelle, twierdząc, że społeczeństwa wolno sądzić po ich stosunku do śmierci, zauważa: *śmierć jakby oddaliła się od nas...*¹⁹ Tak, jest odizolowana przez medializację (to „śmierć przeżywana”) oraz medykaliczację („śmierć doznawana”). Jeśli istotnie chcielibyśmy oceniać wedle obecności refleksji eschatologicznej stosunek do śmierci dzisiejszych społeczeństw, zadajmy pytanie o aktualność ikonografii wanitatywnej – o przemysł rozrywkowy i odzieżowy – jej zbanalizowaną nadprodukcję zbudowaną na kanwie współczesnej kultury samobójczej (*Live Fast, Die Young*), przy jednoczesnym upadku kultury pogrzebowej i architektury epitafijnej. Śmierć w świetle wirtualizacji jej objawów zdaje się zaledwie krótkim przeblaskiem dyskomfortu, który uśmierzamy, zanurzając się ponownie w strumień wirtualnych wrażeń, dostarczanych przez multimedialne aplikacje, lub nie szczczędzając środków na medycynę estetyczną. Czy w zlaicyzowanym, egalitarnym społeczeństwie, w którym obecność śmierci wydaje się być mocno zapośredniczona (media, gry FPS) i utowarowiona, a symbol czaszki wszechobecny w postaci wyestetyzowanej jako nieodłączny element hardrockowej identyfikacji, ikonografia wanitatywna może znaczyć to, co znaczyła kiedyś?

Ale co znaczyła kiedyś? Michel Guiomar, zastrzegając, że jego *estetyka śmierci* nie polega na podziale na kategorie, ale na założeniu o decydującej obecności śmierci w *samym centrum artystycznych działań*²⁰, wymienia rodzaje wizualnej obecności śmierci: obrazy chwili, czyli przejścia z życia w wieczny spoczynek, personifikacje śmierci, wizje zaświatów, a przede wszystkim – nieboszczycy: dusza zmarłego, widmo oraz

15 *Trzy traktaty o sztuce umierania*, przekład i opracowanie M. Włodarski, Kraków 2015.

16 Tamże, s. 277.

17 Tamże, s. 39.

18 Tamże, s. 50.

19 Tamże, s. 35.

20 Tamże, s. 83.

ciało-trup, w tym szkielet i czaszka. Czaszka: czy ktokolwiek dziś jeszcze jest w stanie zasępić się nad pośmiertnym losem swojej jednostkowej świadomości, owej płataniny stanów emocjonalnych i strumienia myśli, która jako nasze „życie wewnętrzne” zdaje się być „nami” jeszcze bardziej niż nietrwała skóra, a których czaszka – przedmiot tyleż piękny, co żałosny – stanowi ostatnie, jakże wymowne schronienie? Jeśli kościelne nagrobki i epitafia zastąpiły tablice pamiątkowe i ekspozycje muzealne, a cmentarze i wielogodzinne pogrzeby kremacja i regał z urnami, nie mamy już do czynienia ze zmarłymi, z ich wymownymi truchłami, ale z historyzowanymi biografiami, sterylnymi i użytecznymi narracjami. A jeszcze Giuseppe Tomassi di Lampedusa, w drugiej połowie dwudziestego wieku, marzył, by w całej swej struchlałej okazałości być wystawionym po śmierci na wieczny widok publiczny w palermitańskiej Krypcie Kapucynów. Książę Salina, bohater jego *Lamparta*, umierając stwierdza: *to uczucie ustawicznego zatracania po odrobinie własnej osobowości, połączone z mglistą nadzieją przekształcenia się tejże osobowości (za sprawą Boga) w inną, mniej świadomą, lecz nieporównanie szerzej pojętą – nie było bynajmniej przykre. Gdzie indziej wyrывa mu się myśl: nie godzi się nienawidzić niczego, oprócz wieczności, dopóki jest śmierć, jest nadzieja*²¹. Martin Heidegger by przytaknął.

UDOMOWIENIE CZASZKI

*Dopóki istnieje piekło, dopóty istnieje przyjemność*²²

Jean Baudrillard

Nie ukrywajmy – jest piękna. Czaszka (*cranium*) jest najbardziej skomplikowaną strukturą szkieletową kręgowców. Jest to puszka kostna tworząca pomieszczenie lub rusztowanie dla narządów głowy [...]. Czaszka wykazuje dużą zależność pomiędzy budową a przydatnością funkcjonalną. Części miękkie rzeźbią kości i decydują o ich ostatecznym wyglądzie. Naczynia i nerwy pozostawiają w czaszce liczne otwory [...] w ukształtowanej czaszce wyróżnia się dwie części: mózgowiczaszkę i trzewiowiczaszkę (z podręcznika do anatomii)²³.

Piękna, jak wiele innych mineralnych tworów natury, jak muszle, poroża, wapienne skały. Czaszka – zwieńczenie całego szkieletu, ludzkiego zrębu, schematu i rdzenia, skalistej opoki będącej fundamentem akcydentalnej i zmiennej w czasie organicznej okładziny, a zarazem najjaskrawszy dowód jej nietrwałości. Jest w **szkielecie** wizualne, funkcjonalne, a także metaforyczne podobieństwo do gotyckiej ruiny, **szkieletowej** konstrukcji, z której opadła warstwa dekoru, ukazując puste wnęki, nagie absydy i zwieńczenia łuków. Czaszka pociąga estetycznie: jej kształt, faktura, subtelne szarości, rozmieszczenie ażurów i przejścia światłocienia. Służyła medytacji, robiono z niej inne piękne przedmioty, pojawiała się

w obrazach jako rekwizyt, a w końcu także w roli głównej. Korona martwej natury, gładka i lśniąca, miejscami delikatnie porowata powierzchnia, pokryta siecią naprzemiennie symetrycznych ażurów, wypukłości i wklęśnięć, dająca pole dla nieoczywistej gry światła. Łącząca najwyższą powagę z nieuchronną groteską, egzystencjalny ciężar z chłodnym konstruktywizmem, czaszka Jorika dowodzi, jak niewyczerpany potencjał ekspresji tkwi w tym przedmiocie – jedynym w swoim rodzaju. Jeśli wolno szkielet nazwać abstraktem człowieka, tym, co zostaje, kiedy dokonamy jego formalnej redukcji, cała miękka, dynamiczna i akcydentalna reszta byłaby przedustawnym chaosem *informel*. Wyszukana geometria szkieletu i czaszki odsłania logiczność struktury, na której tylko chwilowo udrapowane są niedbale mięśnie, żyły i skóra. Na to oblicze esesmańskiego kultu śmierci pojmowanej jako pożądany stan uporządkowania ludzkiej niestałości i płynności – czynność niemal higieniczną – zwraca uwagę Jonathan Littell. Czaszka jako człowiek *par excellence*, a śmierć jako redukcja – egzystencjalne *epoché*.

Portret żywego to tylko akcydens. Portret zmarłego – pośmiertna maska, a zwłaszcza czaszka – oto prawdziwy konterfekt. Portret duszy i świadomości. Namalowanie czaszki jest manifestacją nietrwałości twarzy, która, nie będąc czymś wiecznym, niesie przy tym pytanie być może istotniejsze: czy nie należałoby również wątpić w wieczność naszej świadomości? Czy to możliwe, że wraz ze śmiercią cała nasza skomplikowana struktura mentalna idzie na marne? Hans Belting: *Życie skrywało śmierć dopóki ta nie wychynęła spoza owej twarzy na światło dzienne. Pytanie o niegdyśszego jej nosiciela nie znajdowało żadnej odpowiedzi w anonimowym widoku czaszki [...] podobnie jak w nowoczesności nie sposób zobrazować „jaźni” ulegającej rozpadowi w momencie śmierci*²⁴. Mniejsza więc o ciało. Ważniejsze, czy równie tymczasowe jest to, co wypełnia czaszkę – elektrochemiczna aktywność umysłu, z którą tak jednoznacznie się identyfikujemy – nasza psychika. Czyżby świadomość kryjąca się w czaszce zniknęła w jednym momencie tak całkowicie i bezpowrotnie? Książę Salina, pogodzony z narastającą „nieszczelnością” swojego starczego ciała wierzył, że przetrwa gdzieś na podobieństwo chmury danych, w której kopie zapasowe myśli i wspomnień zsynchronizują się w jedną strukturę logiczną z osobowościami innych nieboszczyków: *to uczucie ustawicznego zatracania po odrobinie własnej osobowości, połączone z mglistą nadzieją przekształcenia się tejże osobowości (za sprawą Boga) w inną, mniej świadomą, lecz nieporównanie szerzej pojętą. (...) Czasami dziwił się nawet że po tylu latach ten zbiornik życiowy zawierał jeszcze cokolwiek*²⁵.

A więc ażury – szczeliny, przez które nasza dusza wydobywa się na wolność. Kiedyś o jakości procesu, w którym duch ulatniał się z ciała, dbano bardzo pieczołowicie. Sarkofag znaczący *sarcophagus* – to „pożeracz ciała”. Niegdyś umieranie

21 G.T. di Lampedusa, *Leopard*, przeł. Z. Ernestowa, Warszawa 1963, s. 75.

22 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 62.

23 A. Dziedzińska, *Zarys anatomii dla plastyków*, Kraków 1985.

24 H. Belting, dz. cyt., s. 137.

25 G.T. di Lampedusa, dz. cyt., s. 248.

kończyło się nie wyzionieniem ducha, lecz anihilacją tkanki miękkiej. Z mauzoleum w królewskim Escorialu bezpośrednio sąsiaduje *puddero*, w którym szlachetne szczątki zmarłych poddawane są gniciu, by dopiero po około pięćdziesięciu latach, kiedy ciało ulegnie już kompletnemu rozkładowi, spocząć w krypcie obok. Podobną funkcjonalność sugeruje nazwa naszych kostnic, i niegdysiejsza popularność tych wszystkich krypt, w których ciało ulegało naturalnej impregnacji. Nagrobne przedstawienia *transi*, spośród których rodzimy egzemplarz z Końskowoli jest jednym z najdelikatniejszych przykładów, są namacalnym świadectwem lęku i obrzydzenia, jakim napawało pochowanie wraz z ciałem. Ciało to śliska, labilna i bezkształtna masa. Szkielet to konstrukt – struktura, to zmarły, jakiego chcemy znać – czysty i logiczny.

Czy nie tak należałoby patrzeć na motywy wanitatywne w sztuce europejskiej? Czaszki – sarkofagi naszej świadomości, i obrazy – sarkofagi naszych ciał (które czeka niechybny rozpad) przypominają nam o z dawna ustalonej, manichejskiej hierarchii martwej materii i ożywiającego ją ducha. Czaszka i śmierć, którą ona symbolizuje, eksponuje złożoną kwestię relacji „ja” z własnym ciałem. Michel de M'Uzan pyta: czy na pewno jestem żywy – może jestem martwy? Czy „ja” bez mojego ciała to „ja”? Na ile idea duszy, fenomen świadomości, jest tożsama z ciałem? A jeśli jestem martwy, to czy jestem już kimś innym?²⁶ Zakładane przez twórców posthumanizmu podważenie tradycyjnej separacji materii i ducha (a zatem może również materii i formy, którą ona przyjmuje) rozszerza pojęcie witalności na wszelką fizyczność: podstawowym założeniem nowego materializmu jest odrzucenie opozycji materii i życia²⁷. Pociągająca i zgodna z emancypacyjnymi trendami, jakie ogarnęły kulturę europejską w XIX wieku, koncepcja, tak jaskrawie sprzeczna z idealistyczną i hierarchiczną wizją świata chrześcijańskiego (George Berkeley), odrzucając koncepcję „materii nieożywionej” jako nieuzasadnioną (relaksacja fotonów to dość, aby sądzić, że życie jest wszędzie), a dalej – podziału na materię naturalną i sztuczną, ma oczywiście motywacje głównie etyczne. Płyną z niej jednak także konsekwencje estetyczne. Magdalena Hoły-Łuczaj pisze, że każdej postaci materii właściwa jest swojego rodzaju sprawczość. Odnosi się to nie tylko do bytów naturalnych (np. kamieni), lecz także do artefaktów (przedmiotów

użytkowych, maszyn). Nowy materializm znosi więc podział na materię „naturalną” i „sztuczną”, twierdząc, że jest to niczym nieuzasadniony konstrukt (...). Artefaktom, co podkreślają nowi materialści, również bowiem przysługuje moc oddziaływania, kształtowania rzeczywistości, a ludzka egzystencja jest zależna od rzeczy bardziej niż kiedykolwiek wcześniej w historii²⁸. Podczas gdy w antropocentrycznym humanizmie życie człowieka jest cenniejsze niż życie zwierząt (ciał pozbawionych duszy), posthumanizm definiuje nowe ujęcie śmierci, atakując ją już nie od strony duszy, ale ciała właśnie – materii. Zagładę ciała zrównuje ze śmiercią duszy nie w sensie horacjańskim – *mors ultima linea rerum*²⁹, ale obejmując materię niewidzialną aktywnością, dotąd zarezerwowaną tylko dla duszy. W nowym świetle stawia to przedstawienia śmierci eksponujące cielesną wrażliwość: Chrystus Champaigne'a, Grünewalda, Holbeina, człowiek zużyty do cna, żałosna „reszta” manifestująca nieuchronność rozpadu, bezwzględność mechanizmu odzierającego nas z wszystkiego, czego obietnicę stanowi Zmartwychwstanie. Nie ma chwały, nawet nadziei: *śmierć jest tak okropna, a prawa natury tak silne*³⁰, że kolejna, nieuchronna transfiguracja naszej obecności powinna być rozumiana tak, jak prozaiczna zmiana pogody.

Śmierć jako temat w sztuce wczesnochrześcijańskiej oraz średniowiecznej, i w kolejnych okresach wzrostu zainteresowania makabrą: baroku, rewolucji francuskiej, *belle époque* i dekadencji, była czymś innym niż dziś, proporcjonalnie do tego, jak znaczną część kultury tamtych okresów obejmowały czynności związane z obrzędowością pogrzebową. Jeszcze w XVIII wieku śmiertelność jest wszechobecna, przy zmienności akcentów z chlubnej śmierci ofiarnej i chrześcijańskiej (feudalizm) na bardziej ludzką, bolesną utratę bliskich (nowoczesność). Aktualnie, jak zauważa Michel Vovelle, śmierć stanowi tabu naszych czasów, wręcz – nową kategorię obsceniczności³¹. Koresponduje z tym spostrzeżeniem odnowiona przez amorfizm taszyzmu i *informel* wrażliwość estetyczna na bezkształt, kompensująca niejako straty poniesione w wyniku powszechnie już uzgodnionego kryzysu wyobraźni religijnej. Donald Kuspit, zarzucając antywniosłym, demistyfikującym nurtom sztuki nowoczesnej zagubienie wiary w nieśmiertelność, zauważa, że to na niej opierała się dawna transcendencja teoretycznie i estetycznie dopełnionej sztuki, i to jej właśnie zniszczenie przejawia się w masochistycznym niejako zainteresowaniu tym, co niezakończone, fragmentaryczne, poranione. Sztuka nowoczesna demonstruje prowizoryczne transformacje śmierci w życie, których powierzchowność nieuchronnie demaskuje niewiara w pośmiertność. Powszechność depresji jest niejako dowodem niepewności, z jaką ludzie traktują swoje

26 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 65–76.

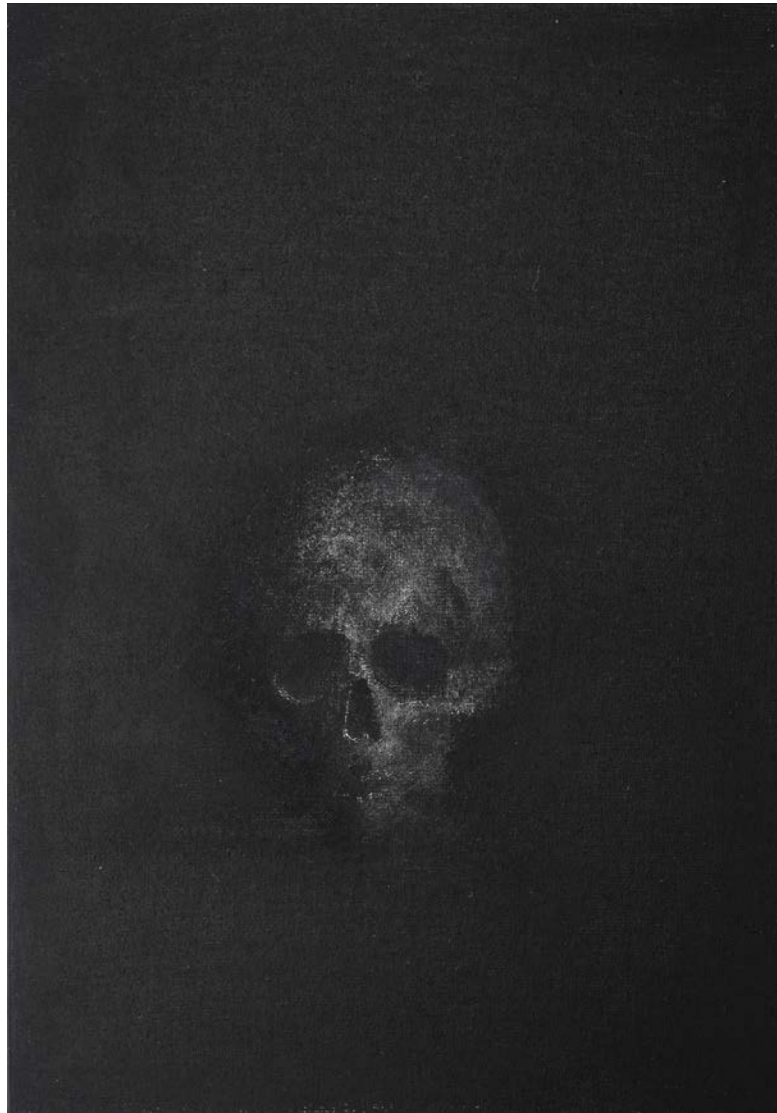
27 M. Hoły-Łuczaj, Posthumanizm. Między metafizyką a etyką, [w:] „Kultura i Wartości”, nr 1(11)/ 2015, s. 45–61: Przykładem takiej metafizyki miałby być „nowy materializm” (new materialism). Pod pojęciem „nowy materializm” (używany zamiennie z określeniami „neomaterializm” i „radikalny materializm”) występują projekty filozoficzne, które zaczęły kształtować się w pierwszej dekadzie XXI wieku. Do jego najważniejszych reprezentantów należą: Rosi Braidotti, Jane Bennett, Manuel De Landa, Diane Coole oraz Samantha Frost. Nowy materializm stawia zatem sobie za cel zmianę wyobrażeń dotyczących rzeczywistości. Bennett mówi o życiu jako o „aktywności, która nigdy nie może zostać wyczerpana, będąc mglistą istotą (vague essence) materii”. W gruncie rzeczy, nowy materializm odnośnie do życia i materii stwierdza tylko tyle, że są one jednym fenomenem. Mówi więc zamiennie o witalności materii oraz materialności życia.

28 Tamże, s. 26–27.

29 *Mors ultima linea rerum* (łac.) śmierć ostatnią granicą każdej rzeczy.

30 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 286.

31 Tamże, s. 41.



Łukasz Huculak, *Czaszka*, 2015, olej na desce, 30 x 21 cm, fot. z archiwum autora

istnienie, czując się nieustannie „jak zmarli”. Doświadczenie siebie na granicy życia i śmierci manifestuje się w twórczości Francisa Bacona, Jerzego Nowosielskiego, wiedeńskich akcjonistów i u „nowych dzikich”, a także w nowym malarstwie, które perfekcję obrazów medialnych kontruje materialnym tu i teraz – obnażeniem struktury użytych materiałów, obfitym narzutem oleistych impastów lub zdecydowanym cięciem w głąb narosłych w trakcie malowania warstw. We współczesnych praktykach artystycznych obserwować można wysyp form wizualnych nawiązujących do estetyki szkicu, destruktu i *non finito*, których zasadniczym aspektem jest wysycenie „cielesności” artefaktu, jego nerwowej wrażliwości na zranienia, czy wręcz zaczątki rozkładu ukazujące spodnią tkankę gruntów (szkoły malarskie z Cluj i Lipska) czy szkielet szkicu i krosna (Wilhelm Sasnal), a nawet pewne aluzje do autopsji (Nicola Samori). Jest to być może objaw diagnozowanej przez Andrzeja Kostołowskiego recydywy śmierci, która odpychana

z powodu kryzysu wiary w nieśmiertelność nieustannie wraca do sztuki bocznymi drzwiami³².

Dawno minęły przecież czasy, w których można było ukazywać śmierć z pełną godnością, a nawet patosem, obleczonej w majestat wiecznej wędrówki ducha: walka (*Grupa Laokoona*, *Bitwa Herakliusza*), męczeństwo i ukrzyżowanie, egzekucje (3 maja 1808 *Goi* i *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana Maneta*). Teraz musi być dobrze skryta za „gazetowym krzykiem” *Guerniki*, ekspresją Człowieka z wydartym sercem Ossipa Zadkina czy *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. Najczęściej jednak lokuje się ją, jak zauważa Kostołowski, właśnie w rozwiązaniach formalnych – nie w narracji i kontekstach, ale w fizycznych właściwościach powierzchni obrazu, zabiegach malarskich ujawniających raczej niewiarę w nieśmiertelność niż jej obietnicę. Dywersyfikacja zainteresowań

32 A. Kostołowski, *Eros i Tanatos w uścisku*, [w:] *Śmiertelnie poważna wystawa*, Lublin 2017, s. 31.

(materialność figuracji kontra wizualność abstrakcji) pokrywa się zresztą do pewnego stopnia z granicami ustalonymi przez wojny religijne. Holbein i Champaigne malowali swe obrazy w epoce Zwingliego i Lutera, którzy zwalczając każdą ekspresję opartą o mimetyzm (poza słowem lub dźwiękiem) dali w istocie teoretyczne podstawy dla ikonoklazmu dwudziestowiecznej abstrakcji. Analogie ikonograficzne pomiędzy rozbudowanym kultem śmierci w barokowej Polsce (portret trumienny, *castrum doloris* i *pompa funebris*), Hiszpanii i południowych Włoszech (Palermo, Neapol – bractwa czyśćcowe, Kapucyni, itp.) oraz na rozległych terenach byłego Cesarstwa Austrii, kontrastują z ikonoklastyczną powściągliwością wizualizacji *vanitas* w praktycznych społecznościach północnoeuropejskich. Różnice teologiczne odbijają się więc nie tylko w rytualnej spektakularności, z jaką śmierć ciała jest traktowana na obszarach cywilizacyjnie feudalnych, ale także na stosunku do tworzywa, ujawniając wewnętrzny konflikt ikonografii katolickiej na styku pozytywnego programu teologicznego (życie pośmiertne) i estetycznej skłonności do turpizmu. Szczególnie zajadle wydaje się być ona demistyfikowana w obrazoburczych akcjach wiedeńskich. Autodestrukcyjne praktyki Rudolfa Schwarzkoglera i Hermana Nitscha, ukazując życie jako niepowstrzymany gwałt, ciało jako jego ofiarę, a akty autoagresji jako manifestację wolności – radykalną reakcję na zawłość świata (zerwać kontakt), były krańcowym ujęciem całej teologii ofiary, na której zbudowano barokowy gmach chrześcijaństwa katolickiego.

Trudno wyobrazić sobie podobne manifestacje na północy, gdzie tego rodzaju dramaty sublimuje się, najpierw skupiając uwagę artystów na perspektywie i mimetyzmie oddania powierzchni przedmiotów, a ostatecznie na szerokim zainteresowaniu obrazową strukturą (jego szkieletem) jako nośnikiem duchowości (neoplastycyzm). Czaszka i kośćce wydają się być w tej perspektywie uogólnieniem cielesności analogicznym do tego, jakim dla naturalizmu jest pomijająca wszelką akcydentalność abstrakcja, odsłaniająca niezmienniki, skupiona nie tyle na perswazyjności przekazu, co na jego intelektualnym wyrafinowaniu. W tej perspektywie *vanitas* okaże się zarówno odwróconym obrazem Cornelisa Gijsbrechtsa, odpowiadającym mu kompozycyjnie pustym kwadratem Kazimierza Malewicza, ale także przynależącym do tej ikonoklastycznej konwencji dorobkiem Romana Opalki.

Hans Belting, definiując ogólnie cele awangardy jako: *pozbawić świat jego antropomorficznej powierzchowności i wynieść piękno mechaniczne ponad sentymentalną twarz*³³, nie wskazuje na zauważalną asymetrię. Dewaluacja dotyka portretu i czaszki w stopniu nierównym. Podczas gdy zdjęcie twarzy, a zwłaszcza śmierci, bywa potężnym środkiem wyrazu, fotografia nie dorównuje siłą mediom tradycyjnym, gdy traktuje o samej czaszce, czy też o pustce, którą ona okala. Jako motyw

malarski i rzeźbiarski czaszka ma się stosunkowo dobrze, regularnie pojawiając się w twórczości Gabriela Orozco, Marlene Dumas czy Victora Mana. Wokół motywu śmierci nieustannie grawituje zafascynowany socjotechnicznym potencjałem nauki Damien Hirst (autor *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle istoty żyjącej*), deklarujący się jako demistyfikator metafizycznych ambicji medycyny, podkradającej religii wiarę w zbawczą „moc” leku, który pozwoli nam wraz z ciałem uchronić duszę. Kuratorzy gdańskiej wystawy *New Religion* anonowali ją jako *kaplicę poświęconą pragnieniu poskromienia śmiertelności, które jednocześnie jest jednak zmuszone do konfrontacji ze śmiercią*. Powracającą popularność czaszki poświadczają także: niedawna wystawa *Les Vanites* w paryskim Musée Maillol, właśnie zamknięta *Death – The Human Experience* w Bristol Museum, krakowska *Tempus Fugit* czy tarnowskie *Ars Moriendi*.

Widzialna obecność zmarłych, zarazem – oznaka ich cielesnej nieobecności. Miejsce ducha – mózgu, którego elektrochemiczna aktywność konstituuje naszą świadomość. Czy czaszka to jedynie *skostniała własność ducha*, jak mawiał Hegel, opuszczona przez niego, pusta i martwa? Wspomniany już Wiedeń, miejsce przechowywania jednej z najbogatszych kolekcji masek pośmiertnych (Wien Museum), w którym zlokalizowane są liczne sanktuaria sepulkralne (Stephansdom, Krypta Kapucynów), był także ojczyzną twórcy kranioskopii, frenologa Franza Josepha Galla. Jego specyficzne zainteresowanie czaszką zapoczątkowało badania nad fizjologicznymi podstawami procesów psychicznych, stając się niejako przednaukową wersją dzisiejszej kognitywistyki i neuronauk. Hans Belting podkreśla, że *ogląd czaszki był studium pośrednim między fizjonomiką a badaniami nad mózgiem*, nazywa Galla pierwszym „neuroanatomem”: *obmacywał czaszki, aby dociekać z ich kształtu form mózgu*. W przeciwieństwie do fizjonomiki Johanna Caspara Lavatera (twarz-zmienna, odbija chwilowe emocje), frenologia badała niezmienną czaszkę-miejsce ducha-mózgu: pozbawiona twarzy czaszka dawała nadzieję lepszemu wglądu w charakter³⁴. „Macanie głów” było przez jakiś czas podstawą diagnostyki psychiatrycznej. Dziś jego teorie, jakkolwiek zasadniczo błędne, uważa się za pierwsze próby badania fizykalnych podstaw procesów psychicznych, w których, być może tylko z braku odpowiednich narzędzi do badania mózgowych synaps, oględzinom podlegała jego ostoja – czaszka.

Jej kult rozwijał Carl Gustaw Carus, autor *Atlasu kranioskopii*, którego *Symbolikę postaci ludzkiej* uznać można za triumf romantycznego sensualizmu – był on częścią ideologii dowodzącej uduchowienia materii. Przedstawienie osoby pozostanie odtąd niepełne bez opisu czaszki, a kontemplacja ducha ułomna bez elementów filozofii przyrody Goethego i anatomii. W to właśnie uderzała krytyka Hegla – rzeczywistością człowieka jest czyn, a nie twarz, a widoczną niewidocznością ducha słowo i język (Platon), nie zaś organy, które dają

33 H. Belting, dz. cyt., s. 113.

34 Tamże, s. 83.

im ekspresję, lub choćby nawet ich pozostałości zamienione w artefakt. Trzeba jednak przyznać, że nawet dziś, oswoje- ni z czaszką jako popkulturowym gadżetem lub naukowym eksponatem, ulegamy dziwnej hipnozie: czaszka pokazuje jasno, jak nieuchronne jest to, co wydaje się niemożliwe – że umrzemy. Zmiana społecznego stosunku do śmierci, jej try- wializacja, wirtualizacja, medykalizacja, modyfikuje wpraw- dzie nasz stosunek do czaszki, ale magnetyzm jej wizerunku jest niezmienny. Zapewne nigdy nie osiągniemy już diapazo- nu kontrreformacji, z jej kultem męczeństwa i relikwii, dowo- dzących namacalnej pożyteczności śmierci. Daleko nam także do romantyzmu zafascynowanego śmiercią jako *widzialnym dopełnieniem życia*³⁵, epoki maski pośmiertnej, która oddzie- liła się od twarzy, by nigdy już do niej nie powrócić, budu- jąc *kult twarzy ponadczasowo prawdziwej*³⁶. Są jednak, przy wszystkich jakościowych różnicach, pewne analogie w śmier- telnym zauroczeniu współczesności i tamtych apogeów. Błogi wyraz twarzy, jaki nadawano gipsowym negatywom (niezna- joma z Sekwany), miał nas oswajać ze śmiercią dokładnie tak samo, jak chrześcijańskie relikwie wzbudzać pożądanie ży- cia wiecznego. Wydaje się, że dziś, paradoksalnie, zadanie jest wykonane – granica pomiędzy życiem i śmiercią zatarta. Pośród nas żyją zombie, którzy wyrzekli się życia, zamknęci przez całe tygodnie w swoim wirtualnym świecie lub ogarnię- ci depresją i melancholią. Odwieczny strach przed „śmiercią pozorną” i pogrzebaniem za życia (da Venosa, historia pana Lackobreath E.A. Poe, kinowe *Memento*, itp.) jest wielokrot- nie i bezkarnie testowany każdego dnia w świecie wirtualnym. W rzeczywistości awatarów kryje się sekretny urok zaświa- tów. Wirtualna intensywność istnienia wiąże się najczęściej z nieistnieniem w „realu”. Choć swoje istnienie odczuwamy najsilniej, kiedy świadomość jest najbardziej aktywna, dobro- wolnie rezygnujemy z tego stanu na rzecz snienia – śmierci pozornej. Absorbujące gry wideo, sny z automatu, odsuwając perspektywę naszej skończoności, uśmierzają zarazem poc- zucie obecności. Wyrugowanie śmierci z dzisiejszych spo- łeczeństw jest pochodną nie tyle długości życia, jak sądził Pierre Chaunu, co, postulatycznej chociaż, ich egalitaryzacji – każdy może zabrać głos, a także zostać rycerzem, co więcej – umrzeć, dowolną ilość razy.

Tymczasem człowiek istnieje tylko raz i tylko na chwilę – jest rzadki i cenny. Śmierć pomaga uświadomić sobie *darmo- wość i głęboką dziwność życia*, którego wartość podkreślał Se- neka: przeżyć świadomie każdą godzinę upływającego czasu, jakby była ona ostatnią³⁷. Nie byłoby tak, gdyby nie śmierć, i ta jej nieoczywista właściwość, na którą zwraca uwagę Vla- dimir Jankélévitch – śmierć anuluje życie, ale nie unicestwia faktu, że się żyło, to pozostaje już na wieczność: *to co było,*

*nie może utracić faktu, że było*³⁸. Czaszka, manifestując: **byłem**, obrazowała by więc bardziej niż strach przed samą śmier- cią lęk przed całkowitym zniknięciem, którego groźbę nie- sie ewentualność zniknięcia śmierci. Jankélévitch pisze, że *najlepszym sposobem na to by nie umrzeć, jest nie żyć*³⁹ – ska- ła nie umiera. Życie rzeczy wiecznych jest śmiercią: *piekło to niemożliwość śmierci*, a to co żywe, umrzeć może tylko dzięki swej cielesności – na swoje ciało. Co leżało u sedna ascezy? Co jest istotą buddyzmu? *Pewien rodzaj wieczności jest już obecny w naszym psychosomatycznym życiu, które śmierć w niepojęty sposób unicestwi*⁴⁰. *Dlaczego coś, co się zaczęło, nie miałoby się ciągnąć w nieskończoność? Nie ma powodu, dla którego byt miał- by przestać być*⁴¹... Zbyt łatwo bierzemy na siebie ciężar udo- wodnienia realności nieśmiertelności. Czaszka odsyła nas do wieczności, wskazując – tam w głębi, pod miękką nietrwałą skórą, jak pod płynnym życiem, jest coś trwałego, co się wy- łoni dzięki naszej skończoności.

CZYŚCIEC

To co nie umiera, nie żyje⁴²

Vladimir Jankélévitch

Eros czy Thanatos? W wielu miejscach (choćby pizańskie Campo Santo) Triumf Śmierci przegląda się w przedsta- wieniach Ogrodu Miłości. Dwa punkty graniczne naszej eg- zystencji różni przede wszystkim to, że o ile narodzinom naszym nie towarzyszy świadomość życia, potem zawsze już towarzyszy nam świadomość śmierci, a jej samej – świado- mość życia. Narodziny są sporządzone przez kogoś innego. Śmierć zaś, ów „termin spłaty”, o ile nie spotka nas niespo- dziewany wypadek, obecna jest w naszej przytomności już za- wsze, choćby jako świadomość zawodności mechanizmu ciała i statystycznie przybliżonego terminu jego zużycia. Albo się do niej szykujemy poinstruowani *memento mori*, albo – zgod- nie z *carpe diem* – ostentacyjnie zaniedbujemy. Nawet to wy- parcie apofatycznie potwierdza jednak podskórny lęk przed otchłanią, którym, jak twierdził Ernest Becker⁴³, wyjaśnić można wszystkie nasze życiowe wybory.

Trwogę (ang. *terror*) za podstawowe ludzkie doświadczenie uważał także jeden z najbardziej eschatologicznie nastawio- nych polskich malarzy. Jerzy Nowosielski w jednym z wywia- dów przekonywał: *lęk przed śmiercią jest podstawą wszelkiej refleksji, myślenia religijnego*.

A na dalsze pytania dziennikarza: *Chrześcijanin chyba nie powinien bać się śmierci?* odpowiadał:

To takie gadanie młodych księży. Póki jest młody, to się nie boi śmierci, ale jak mu przyjdzie leżeć w łóżku i cierpieć, to on się już trochę boi. Chrystus w Ogrójcu też bał się śmierci. I dalej:

35 Tamże, s. 100.

36 Tamże, s. 103.

37 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 350.

38 Tamże, s. 361.

39 Tamże, s. 345.

40 Tamże, s. 347.

41 Tamże, s. 348.

42 Tamże, s. 343.

43 E. Becker, *Zaprzeczanie śmierci*, przeł. A. Trąbka, Kraków 2015.

Co Pan, jako awangardzista, myśli o prawie artysty do wolności wypowiedzi?

Jestem szalenie tradycyjalistycznym artystą, proszę pana, maluję ikony i żaden ze mnie awangardzista. Bo z czego artysta ma się dzisiaj wyzwalać, proszę pana. Im bardziej się wyzwala, tym bardziej jest niewolny. Wyzwalać można się w sytuacji, kiedy



Sarkofag z wyobrażeniem vanitas w krypcie północnej Kościoła Farnego w Końskowoli, dzięki uprzejmości księdza proboszcza Konrada Piłata, fot. Łukasz Huculak

człowiek jest absolutnie zniewolony. Kiedy jednak odrzuci wszelkie bariery ograniczające jego świadomość, to już nie ma się z czego wyzwalać⁴⁴.

Wypada więc obawiać się owego wyzwolenia od śmierci, które paradoksalnie okazać się może nieledwie tym samym, co sama śmierć, a może zgoła i czymś gorszym. Kto nie

umiera, ten nie żyje. Ale na szczęście ludzie nadal jeszcze umierają. Wy i ja. Zawsze przedwcześnie. Toteż wciąż jest miejsce dla Baco-
na, Balthusa i Cremoniniego⁴⁵ – pociesza w swym tekście Regis Debray. Świadomość końca, przeświadczenie o nieodwołalnie limitowanej obecności naszych myśli w naszych ciałach, zdaje się działać na ludzką kreatywność niczym korek zwiększający ciśnienie, które uwieszone w ograniczonej przestrzeni rozpaczliwie pożąda ujęcia. Kulturową wszechobecność śmierci podkreślają wszyscy tanatolodzy: wszystkie dzieła sztuki można określić na podstawie ich stosunku do kategorii Śmierci (...) tradycyjne definicje klasycyzmu, baroku, romantyzmu, archaiczności, realizmu, malowniczości i tak dalej musiałyby zostać ponownie rozpatrzone. Nawet kategoria Piękna odstąpiłaby nowe problemy⁴⁶. Bóg jest światłem, wobec którego człowiek chciałby stać się choć fotografem. Współczesna gorączka dokumentacyjna, będąc pośrednio efektem dostępu do efektywnych, cyfrowych narzędzi, dowodzi generalnie czegoś więcej – zaświeciliśmy własną nietrwałość, zaślepiliśmy nasz strach, powielamy i reprodukowujemy nasze wizerunki, wierząc, że pozwoli nam to zmnożyć nasze życie: *Figuracja jest reakcją obronną przed śmiercią (...) unieruchomieniem czasu w przestrzeni*⁴⁷. Gaston Bachelard stawia tezę, że *gdyby nie lęk przed nietrwałością, nie potrzebowalibyśmy pomników (...), śmierć jego zdaniem jest przede wszystkim obrazem i obrazem pozostaje*⁴⁸. Tak jak idol (religia) odsłania przed nami nieskończoność, nauka – kontrolowane przez nas otoczenie, tak sztuka – *naszą własną skończoność*⁴⁹. W takiej optyce czaszka staje się koroną tematów, motywem w najwyższym stopniu „klasycznym” – nie tylko ze względu na swój monochromatyzm (jak zauważa Jean Claire u podstaw klasycyzmu leży daltonizm, zresztą – tępota zmysłów dla wielu potwierdzała lotność umysłu), ale przede wszystkim ze względu na fundamentalność kwestii, które ewokuje.

Lecz czy na pewno jest to strach przed końcem? Skoro początkiem obrazu jest śmierć, to zrozumiałe, że nie ma on końca⁵⁰. Może więc wręcz przeciwnie – to nie końca się boimy, ale nieskończoności, która, jak można się obawiać, byłaby kompletną zaturą osobności w efekcie nieskończonego powielenia. Czy ktoś próbował to sobie wyobrazić: że nie ma końca? Czy wobec nieskończoności jakiegokolwiek wyróżniki (indywidualność) zachowują swą aktualność?

Otóż trup podwaja zmarłego, jak obraz podwaja pierwowzór – ale nie tak jak portret, który jest „wyobrażeniem”, a raczej jak wirtualny awatar: jest już dwóch, ten zmarły tutaj – przedmiot, pozornie on, lecz w istocie obcy, i ten żyjący w naszej pamięci, taki, jakim znaliśmy go, kiedy był z nami „naprawdę”. Jest coś nieprzyzwoitego

⁴⁵ *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 259.

⁴⁶ Tamże, s. 93.

⁴⁷ Tamże, s. 252.

⁴⁸ Tamże, s. 248–249.

⁴⁹ Tamże, s. 259.

⁵⁰ Tamże, s. 259–260.

⁴⁴ Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Dariusz Suska http://wyborcza.pl/1,76842,9144450,Rozmowa_z_Jerzym_Nowosielskim_Czy_Bog_sie_wycofal_.html

w zwłokach, i to chyba właśnie jest najbardziej skandaliczne w śmierci – zamienia ciało w rzecz, w kłoc, sztywny i pusty kształt, wizualnie podobny, ale jakże obcy. Wiemy, że to nie ten, nie on, nie prawdziwy on, nie ów „śmiertelnik”, którego znaliśmy, ale ktoś nowy – „nieboszczyk”. Jeśli ciało w śmierci wydaje się znacznie bardziej obsceniczne niż efekt sarkofagu, owej kwarantanny, z której wyłania się zmarły w trzeciej swej postaci, to właśnie przez całkowite podobieństwo zmarłego (czy na wieki?) ciała, do żyjącego (chwilowo?) zmarłego. Czaszka przywraca paradoksalnie to, kim był zmarły przed śmiercią, a kim przestał być w swym martwym ciele. Przez swoje wizualne niepodobieństwo przywołuje dokładnie tego, kim był on w swym ciele, zanim ono znieruchomiało. Czaszka to szlachetny i idealny obraz, przywołujący nie zwłoki nieboszczyka, ale jego ducha – świadomość.

Na pokrewieństwo słów *sculpture* (rzeźba, posąg) i *sepulture* (pochówek, mogiła)⁵¹ uwagę zwraca Jean-Didier Urbain. Zwłoki to rzecz, jak kamień. Trup jest kopią. Ale nie czaszka. W czaszce, mimo powierzchownego niepodobieństwa, wraca oryginał – pierwowzór – znowu piękny, gładki i stabilny, nienadpsuty. O ile zwłoki łączy z ich pierwowzorem wizualne podobieństwo, rozdziela je dramatycznie nieruchomość, podczas gdy czaszka, będąc podobnie jak truchło nieporuszo- nym przedmiotem, ze swym pierwowzorem złączona jest na powrót właśnie dzięki całkowitej odmienności wyglądu. Czy zdarza się nam wyobrażać siebie jako przedmiot, patrzeć na nas jak na czystą powierzchnię, pozbawioną życia wewnętrznego, na siebie, jak na coś obcego? Wielu myślicieli śmierć wprost nazywa skandalem – siądźmy i pomyślmy sekundę – czy można żyć spokojnie, mając absolutną pewność, że w każdej chwili może nadejść moment, kiedy w jednej sekundzie pogrążymy się w całkowitej, nieusuwalnej niemocy i izolacji? Świat zmarłych to świat przedmiotów, podmiotów zredukowanych do formy. Zmarły to zaledwie reprezentacja swojego żyjącego, rzeźba swojego pierwowzoru, oryginału, który bezpowrotnie zniknął.

Zdaniem Régis Debray’a od wstrząsu na widok zwłok zaczyna się człowieczeństwo: *pierwszym metafizycznym doświadczeniem ludzkiego zwierzęcia, nierozzerwanie estetycznym i religijnym była ta bulwersująca zagadka: przejście istoty ludzkiej w stan anonimowej galarety*⁵². Jak podaje, w języku liturgicznym „**reprezentacja**” to pusta trumna nakryta całunem, a wedle słownika Emile Littré zdjęta pośmiertnie maska „zastępująca” zmarłego w czasie pogrzebu. Pamiętajmy, że portrety fajumskie uznawane za pierwowzór ikony, a pośrednio całego malarstwa sztalugowego, były portretami trumiennymi, najczęściej umieszczanymi na zabalsamowanych zwłokach dokładnie w tym miejscu, gdzie znajdowała się twarz. Niemal wszystko, co nam zostało z figuralnej rzeźby średniowiecznej, to nagrobki. Możemy się tylko domyślać, że pierwotnie

były po prostu trwalszymi ekwiwalentami zabalsamowanych zwłok i prowizorycznych manekinów pośmiertnych, które już po śmierci władców wykonywały ich obowiązki i reprezentowały ich majestat, niczym hologramowe kopie aktorów z *Kongresu futurologicznego* Lema, lub we współczesnej Japonii, gdzie wirtualne gwiazdy popkultury traktuje się równie poważnie, a może poważniej, niż oryginalne. Kopia to coś więcej niż oryginał – mówi Debray – reprezentuje ciało mistyczne, wieczne: *obraz to żywy człowiek wysokiej jakości [...] nie utleniający się*⁵³.

Tak więc jedyne, co w czaszce wydawać się może zaprzeczeniem śmierci – jej piękno własne i kunsztowność obrazów, które ją przedstawiają (pieczołowitość wydaje się być atakiem na rozkład śmierci), jest w istocie śmierci tej potwierdzeniem. Sztuka w założeniach swych miała być produktem wysoko cennym, czaszka zaś jest reliktem najcenniejszym: tym, co się pojawia jedynie w efekcie zniknięcia osoby, produktem (i dowodem) jej śmierci i sublimacji. Nie sposób otrzymać czaszkę inaczej, niż tracąc jej właściciela. Cena jest więc najwyższa – to ostateczne unicestwienie. Piękno czaszki wynika z jej pustki, tej samej, wobec której stajemy, chcąc zrozumieć czym jest śmierć – nie wiemy o tym nic, chwila, w której jej doświadczymy, będzie zarazem momentem, w którym stracimy świadomość i zdolność formułowania myśli, a przynajmniej zdolność ich komunikowania – zostaniemy oddzieleni od innych otaczających nas istnień bezkresną ciszą i pustynią. Czy zdarzenie tak doniosłe w naszym życiu, tak nieuchronne, a tak niewyjaśnione zarazem, prawdziwe i niewiarygodne, może nie być istotą tego, czego jest zaprzeczeniem – życia? Istnienia, dla którego jest magnetycznym punktem odniesienia, tak jak skończoność jest niezbędnym i wobec „nieskończoności” pierwotnym odsyłaczem? Nie mamy przecież słowa, które określałoby nieskończoność inaczej niż przez relację do jej zaprzeczenia – nie ma zatem ani prawdziwych twierdzeń o śmierci, ani adekwatnego jej pojęcia, jest tylko absolutnie prekonceptualny fakt, który można nazwać – w opozycji do tego co istnieje – nieistnieniem, mówi Gilles Ernst⁵⁴.

Mówienie o śmierci zawiera więc jakąś nieusuwalną nieporadność – wobec niej język rozpada się na wrzask – lament lub ciszę – niemoc. Słowo traci zdolność wyrażania, a mowa okazuje się czymś na podobieństwo ciała, miękkim i podatnym na kwestionowanie luźnym związkiem znaczonego ze znaczącym. Język sprowadza się do upamiętnienia – pełni w obliczu śmierci funkcje społeczne i polityczne. Kiedy chcemy jednak na serio, osobiście oddać cześć zmarłym, najczęściej uciekamy się do ciszy – do cichej minuty akcentującej nieadekwatność mowy, a wręcz, jak pisze Jean-Thierry Maertens, jej perwersję, kłamliwość⁵⁵.

51 Tamże, s. 310.

52 Tamże, s. 250.

53 Tamże, s. 247.

54 Tamże, s. 230.

55 Tamże, s. 273.

Claude Lévi-Strauss twierdził, że symbole są bardziej realne niż to, co symbolizują⁵⁶. Symultaniczny rozkład mowy i zwłok odsyła nas do płynącej z milczenia siły obrazów. Zapomniana już przez nas etymologia słowa sarkofag – *ten, który pożera ciało*, kulturowa popularność obrazu – *imago* – pierwotnie woskowego odlewu pośmiertnej twarzy, a także idola – terminu zaczerpniętego z greckiego *eidolon*, znaczącego: zjawia, umownie – portret, na wielu poziomach poświadcza pokrewieństwo sztuki i zaświatów. Chcąc w pełni żyć, pragniemy poznać dogłębnie także i śmierć: jak to jest umrzeć? Czy to nie straszne, że ten fascynujący moment jest nam dany tylko raz? Wobec faktu, że ani razu się jeszcze nie umarło, jest się skazanym na domysły – celem *vanitas* jest nadać intensywność nieistnieniu, przybliżyć nam ten niedostępny moment – stworzyć wrażenie podwojenia i bycia przedmiotem, mogiłą-rzeźbą. To właśnie daje przewagę mediom klasycznym: obraz pozostaje czymś więcej w stosunku do śmierci niż film, ponieważ sam jest nieżywy, jest rzeczą, nie zaś narracją lub procesem, których rozciągłość czasowa stwarza raczej wrażenie istnienia niż – pożądanego w tym wypadku – nieistnienia.

*Skończoność jest nieskończenie cenna*⁵⁷ – poucza Władimir Jankélévitch. Wydaje się, że śmierć i *vanitas* stają w optyce społecznej w okresach nasilenia walk ideologicznych i kryzysów elit. Schyłek feudalnego średniowiecza, rewolucyjne oświecenie, schyłek burżuazyjnej *belle époque* i okres powojenny. Michele Vovelle, dostrzegając aktualny renesans zainteresowania śmiercią, uznaje, że jest on wyrazem kryzysu społeczeństw liberalnych, atakujących tabu, które same wprowadziły. Wydaje się, że motywy wanitatywne wychodzą dziś śmiało z wizualnego czyścica – miejsca, do którego przez wieki trafiały nasze dusze, aby przygotować się do łaski zbawienia, dokładnie tak, jak ciała udoskonalały się przed właściwym pochówkiem, gnijąc w sarkofagu. Nie jest to miejsce nieestosowne – przypomnijmy, że kiedyś niemożliwością było dostać się do raju z marszu. Czyściec był przystankiem obowiązkowym, perspektywą niechybną i pożądaną, z której salwować mogły na wyższe kondygnacje tylko żarliwe modlitwy bliskich lub wyspecjalizowanych bractw czyścicowych. Malowanie czaszki uznać można za ekspiację, mające na celu wydobyć śmierć z czyścica „fałszywego ja” popkultury na poziom „ja prawdziwego”, nieumykającego świadomości własnej przestrzennej i czasowej skończoności⁵⁸. Wbrew roszczeniom współczesności, która wyrzeka się śmiertelności na rzecz swobodnego dysponowania „aśmiertelnym” życiem, przywołajmy na koniec słowa Josifa Brodskiego: *w miejscu, w którym przedmiot ma swój*

*czubek / właśnie tam jest raj tego przedmiotu / raj za życia osiągalny, choć nie duży: / fakt, iż rzeczy nie da się przedłużyć*⁵⁹.

Bibliografia

- Antropologia Śmierci. Myśl francuska*, wybór S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Becker E., *Zaprzeczanie śmierci*, przeł. A. Trąbka, Nomos, Kraków 2015.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Chrościcki J. A., *Pompa Funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, PWN, Warszawa 1974.
- Śmiertelnie poważna wystawa*, katalog wystawy, ASP Wrocław, UMCS Lublin 2016.
- Trzy traktaty o sztuce umierania*, przekład i opracowanie M. Włodarski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.
- Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

słowa kluczowe: epitańum, czaszka, śmierć, pogrzeb, nagrobek, klepsydra, sarkofag, *vanitas*

ŁUKASZ HUCULAK

Sarcophagus. Virtual being and real non-being

Abstract

The article deals with the significance of the *vanitas* theme in visual arts and considers its controversial status in contemporary culture. The beginnings of civilization are connected with burying rituals and the need to commemorate the ancestors: we date particular communities according to the first burials, regarding their attitude towards the infirm as an indicator of socialization and the attitude towards the dead as a source of symbolic thinking, i. e. a manifestation of high culture. Compared with the periods during which those customs developed and consolidated, the present era seems to be distinguished by a certain serenity: we have managed to camouflage the prospect of the end with hygiene and cosmetics and postpone the moment of dying by means of medicine and entertainment. Real death has therefore gained an acceptable look and the remains of the terror vanish with the universality of virtual dying (films, games, news bulletins).

Keywords: epitańum, skull, death, burying rituals, virtual dying, camouflaging death, hourglass, sarcophagus, *vanitas*

⁵⁶ Tamże, s. 323.

⁵⁷ Tamże, s. 58.

⁵⁸ Donald Woods Winnicott: prawdziwe ja – życie wewnętrzne, fałszywe ja – bodźce zewnętrzne.

⁵⁹ J. Brodski, dz. cyt., s. 84.