

Eleonora Jedlińska

**IKONOGRAFIA ŚMIERCI
W POLSKIM MALARSTWIE FANTAZJI I BAŚNI
W WIEKU XIX**

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w. powstał w malarstwie polskim nurt sztuki fantastycznej, wywodzący się z zainteresowań badaniami etnograficznymi, religioznawczymi, historiografią, archeologią. W przeciwieństwie do fascynacji tym prądem w sztuce francuskiej, niemieckiej czy belgijskiej (przypomnieć tu można artystów tej miary co: Alfred Rethel, Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Max Klinger, James Ensor) sztuką fantastyczną zajmowało się tylko trzech malarzy: Ignacy Gierdziejewski, Artur Grottger i Witold Pruszkowski. Pod koniec XIX w. włączyli się Władysław Podkowiński i Jacek Malczewski.

Jakkolwiek sztuka fantastyczna była w Polsce zjawiskiem marginesowym, miała ona istotne znaczenie dla postaw ideowo-artystycznych, kształtujących świat wyobraźni twórców sztuki ok. 1900 r. Motyw śmierci w malarstwie fantastycznym, tzn. „obrazującym to, czego nie można włączyć w ogólnie przyjęte ramy prawdopodobieństwa, obecny jest w dziełach odwołujących się do literatury popularnej czerpiącej tematy z baśni i podań ludowych”¹. Jak zauważa J. Malinowski, w literaturze i sztuce schyłku XIX w. „tylko takie motywy ikonograficzne znajdowały akceptację u szerszego kręgu odbiorców, które wydawały się zgodne z tradycją religijną lub ludową”². Były to zatem przede wszystkim kompozycje, w których akcja rozgrywała się na pograniczu życia i śmierci, w świecie pozagrobowym, wizyjnym, świecie demonów, fantazji, wierzeń ludowych i zabobonów.

Ważnym dziełem nawiązującym swą treścią do fantastyczno-alegorycznych przedstawień barokowych jest obraz **Ignacego Gierdziejewskiego** (1826–1860)

¹ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 99.

² *Ibidem*, s. 100.

Od powietrza, wojny, głodu i naglej śmierci zachowaj nas, Panie, który powstał w latach 1854–1855. Płótno zbudowane jest z dwóch horyzontalnych stref: strefa dolna, ziemską, przedstawia świat realny – śmierć, choroby, wojny, rozpacz, egzekucje, głód; strefa górna to świat fantazji, wizyjności. Widzimy tu demony, jeźdźców na rozszalałych koniach. Strefa ziemi jest czarna i brunatna, strefa biała – kolor symbolizujący śmierć – wypełnia górną część obrazu. Niczym w nawias, orszak lecący w powietrzu ujęty został szubienicą z lewej strony na tle kłębiących się czarnych chmur i z prawej monumentalnym, sięgającym nieba krzyżem, do którego modlą się ci, co pozostali przy życiu. Grupa unoszących się w powietrzu alegorycznych postaci na koniach nawiązuje do tradycyjnego tematu chrześcijańskiego czterech jeźdźców Apokalipsy, niewątpliwie inspirowana znaną powszechnie grafiką Dürera. Obraz Gierdziejewskiego ukazuje wszystkie nieszczęścia, które niczym plagi spadają na ludzkość. Mamy tu alegorię Wojny i Śmierci, Morowe Powietrze (kobieta z czerwoną chustą), Ogień (mężczyzna trzymający płonącą pochodnię), Głód (mężczyzna z pustymi kłosami, który dosiadł ryczącą krowę). Przypomnijmy tu, że śmierć z obrazu Böcklina *Zaraza* także ubrana jest w krwawoczerwoną szatę. Słowa dobrze znanej modlitwy odmawianej w chwilach wielkiej trwogi, ostatecznych, zostały tu przełożone na język znaków obrazowych: alegoryczność przedstawienia osiągnęła tu szczególną dramaturgię dzięki zestawieniu obrazu nieszczęść (zwłoki ludzkie leżące w bezładzie, nie pochowane w ziemi, szubienica, dymiące zgliszcza domostwa) ze sceną pocieszenia (wierni modlący się u stóp krzyża). Górujący monumentalny krzyż zwycięża zło, stanowi tu symboliczne wyniesienie życia nad śmiercią, dobra nad złem.

„Dla Gierdziejewskiego śmierć, którą przedstawił, była nienaturalna – niepewność istnienia, zwłaszcza w warunkach miedzipowstaniowej Polski epidemie, choroby, głód, pożary, uważane były za plagi, które zsyła Bóg na ludzkość, by poprzez nie mogła się odradzać i doskonalić moralnie”³ – pisze J. Malinowski w rozdziale o fantastyce w malarstwie polskim połowy XIX w. w swej książce *Imitacje świata*. Śmierć w obrazie Gierdziejewskiego wyobrażona została przez mężczyznę w mnisim habicie z kosą, zgodnie z późnośredniowieczną tradycją ikonograficzną Tańca Śmierci, tak żywą w dziewiętnastowiecznej symbolice znikomości.

Także obraz Grottgera *Alegoria Wojny* z roku 1866 podzielony został na dwie strefy: dolną prezentującą świat rzeczywisty i górną, będącą przeciwstawieniem tego co realne i przedstawiającą świat fantastyczny. Nad spustoszoną, jałową ziemią, po której Muza prowadzi Artystę, przeciąga makabryczny orszak alegorycznych postaci kobiecych: Nędzy, Śmierci, Rozpacz i Morowego Powietrza. Towarzyszą one personifikacji Wojny,

³ *Ibidem*, s. 103.

reprezentowanej tu przez kobietę pędzącą na koniu, z mieczem i pochodnią, w zbroi, z twarzą zasłoniętą przyłbicą. Postać Śmierci z kosą na ramieniu, podążająca tuż za Wojną, unosi się w powietrzu, gnana jakimś nadnaturalnym, ślepym pędem. Pod czarną mnisią szatą zaledwie dostrzegamy zarys jej kształtów, głowa, twarz przysłonięte są kapturem, tylko kościotrupia ręka trzymająca kosę sugeruje obecność rozkładającej się materii.

W obrazach o tematyce fantastycznej stale obecne są motywy cmentarne, znamienne dla ikonografii romantycznej: czaszki, piszczele, mogiły, krzyże nagrobne, rozpadające się mury, półotwarte bramy. Obrazy Gierdziejewskiego mieszczą się w znacznej mierze w orbicie wpływów niemieckich malarzy okresu romantycznego. Jego kompozycje o tematyce religijnej niewątpliwie inspirowane są, z jednej strony, idyllicznymi przedstawieniami nazareńczyków, z drugiej zaś, drapieżną, krytyczną w pewnym stopniu sztuką Rethela.

Lata 1856–1860 są dla Gierdziejewskiego okresem silnego zwrotu ku romantycznej literaturze pięknej. Bohaterami jego obrazów, wedle kanonów romantyzmu, staje się samotny rycerz – szlachetny młodzieniec o bohaterskich porywach i często towarzysząca mu piękna dziewczica-kochanka. Powstałe wówczas sceny alegoryczne osnute są nutą pesymizmu i rezygnacji. Artysta wskazuje na krótkowzroczność i ulotność ziemskiego szczęścia, na wieczną w owo szczęście ingerencję śmierci. Jego liczne szkice wykonane na kolorowych kartonach głównie piórkiem i tonowane tuszem lub akwarelą, z bardzo silnym kontrastem światła i cienia, inspirowane były głównie legendami ludowymi bądź balladami romantycznymi Adama Mickiewicza, którego był wielkim admiratorem.

Szkic *Dzwon i topielec* (1853–1854), wykonany piórkiem i ołówkiem na brązowym kartonie, przedstawia przepływającego czołnem przez rzekę, wieśniaka. Czyni on pobożny gest ku niebu, na którego tle wznosi się wielki dzwon wprawiony w ruch przez unoszących się w powietrzu wokół niego chłopów. Rysunek u góry zamknięty jest półkolem. Nastrój ponurej grozy, tajemniczości i tragicznego napięcia chwili, gdy ważą się czy też dopełniają losy ludzkiego życia, dominuje także w szkicach, w których Gierdziejewski zwraca się ku ludowym legendom i poezji polskich romantyków.

Rusalki wabiące flisaka, *Topielice wabiące flisaka* (1859) to dwa szkice powstałe najpewniej z inspiracji poezją balladową Mickiewicza. Rysunek *Rusalki wabiące flisaka* przedstawia grupę nimf tańczących nad wodą. Swą urodą, śpiewem, tańcem wabia flisaka, który niczym somnambulik przestępuje burtę łodzi, widoczną na pierwszym planie, podążając za ulotnym czarem nimf wodnych. Flisak staje się ofiarą wodnych demonów rzucających czar na wędrowców. Unoszące się w powietrzu rusalki symbolizują tu potęgę tajemnych mocy, wobec których bezradny i bezwolny jest ludzki umysł.

Około roku 1856 powstała grupa kompozycji Gierdziejewskiego niewielkiego formatu, o tematyce zaczerpniętej głównie z legend oraz obrazy o charakterze alegorycznym i symbolicznym.

Obraz *Śmierć Bekwarka* ukazuje sklepioną komnatę, w której stary mistrz w czarnym stroju renesansowym zмага się samotnie z demonami śmierci. Przerazenie, wyrażone w gorączkowym spojrzeniu, gwałtowny upadek w tył, wyciągnięte ręce próbujące odgonić pojawiającą się zmorę mężczyzny w powłóczystych szatach, grającą na lutni, której towarzyszy inne widziadło. Oto kolejna postać męska niczym kamienny posąg opiekuńczym gestem ujmuje ramię Bekwarka, próbuje opanować jego strach, wskazując w milczeniu na zjawę grającą na lutni. Owa postać zwracająca uwagę umierającemu kompozytorowi na „muzykę sfer” nasuwa porównanie z bóstwami towarzyszącymi umierającym w wierzeniach starożytnego Egiptu, później Grecji. Pojawia się ona tutaj niczym Terminus z *Uśmiechniętego Rembrandta*, ostatniego autoportretu mistrza holenderskiego. Niespokojną atmosferę obrazu, wypełnioną lękiem przed zbliżającą się śmiercią, demonami, zjawami wkraczającymi w byt lutnisty z Siedmiogrodu, pogłębiają kolory ponurej szarości, rdzawych ugrów, metalicznej poświaty – wszystko to dopełnia wrażenie grozy i samotności człowieka wobec śmierci.

Ilustracja wykonana przez Gierdziejewskiego do ballady Mickiewicza *Lilie* zatytułowana *Pani zabiła pana* (1856) przedstawia młodą kobietę z rozwianymi włosami, w długiej powiewnej szacie, z nieprzytomnym wyrazem twarzy, biegnącą skrajem lasu wzdłuż rzeczki. Gestem rozpaczki unosi prawą rękę do czoła, lewą przyciska sztylet do piersi. W powietrzu, jako zjawy unosi się rycerz w uskrzydłonym kapeluszu niczym mitologiczny Hermes – bóg odprowadzający dusze zmarłych w zaświaty; chce dogonić zabójczynię, wyciąga ku niej ręce, nie zważając na rosnący obok krzew lilii. Ponad rycerzem – Hermesem – jakby wplątana w gałęzie dramatycznie powyginanych drzew, widoczna jest inna, półnaga postać mężczyzny trzymającego w ręku pochodnię. Obraz malowany szaro-stalowymi kolorami wypełnia atmosfera grozy i tajemniczości. Treść dzieła mówi o odwiecznym porządku rzeczy, winie i karze, niemożności zaznania spokoju w obliczu ciężaru zbrodni, o zemście i strachu.

Także balladą Mickiewicza inspirowany jest olejny obraz Gierdziejewskiego *Ucieczka* (1856). Rycerz, czy też duch rycerza, z młodą dziewczyną dosiedli konia; w wielkiej trwodze przeskakują rozpadający się mur cmentarny. Nad jeźdźcem i jego ukochaną unosi się sfera goniących ich demonów ze śmiercią na czele. Śmierć-kościotrup, ubrana w mnisi habit, podnosi w górę ręce w geście triumfu nad człowiekiem, nad życiem. W tle równina, na horyzoncie zachodzące słońce nad pochylonym krzyżem z lewej strony obrazu. Gierdziejewski przedstawiając tu scenę przekraczania murów cmentarnych posłużył się tradycyjnym motywem ikonograficznym, rozpowszechnionym przez romantyków niemieckich, symbolizujący przejście granicy między życiem i śmiercią.

Fantastyczny świat obrazów Gierdziejewskiego daleki jest od sielankowo-sentymentalnych przedstawień romantyków niemieckich Schwinda i Richtera. To od nich jednakże zaczerpnął nasz artysta wzór kompozycji obrazu, w którym występowały alegoryczne i symboliczne postacie, unoszące się w powietrzu, ale idylliczny świat baśni zastąpiły posępne, demoniczne, graniczące z halucynacyjnymi wizjami przedstawienia mrocznych, skąpanych w trupim świetle księżyca równin mazowieckich, gdzie królują tajemnicze moce wymykające się prawom nauki.

W malarstwie **Witolda Pruszkowskiego** (1846–1896) motyw śmierci przeniknięty jest obecnością pierwiastka fantastycznego. Fantastyka jego obrazów zamyka się jednakże w konwencji realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, pewnej estetyzacji, które wykluczają element grozy czy upiorności.

Pierwszy obraz Pruszkowskiego, którego tematem jest romantyczna tajemniczość sił natury, to *Rusałki* z roku 1877. Rusałki zostały tu przedstawione jako młode dziewczyny w ludowych strojach ukraińskich – ten sposób realistycznego obrazowania zjawisk fantastycznych odpowiadał tendencji uprawdopodobniania nierzeczywistości. Dzięki temu, że obraz jest dużego formatu, podporządkowany kompozycyjnie wydłużonemu w pionie kształtowi płótna, a postaci dziewcząt ujęte jednoplanowo, artysta mógł zróżnicować ich wygląd i psychologiczną charakterystykę, a dzieło osiągnęło tym samym nastrój tajemniczości, subtelnej wizyjności. Nocne zjawy pojawiają się wśród szuwarów, wodnych kwiatów, plusku bagien, oświetlone emanującym z nich światłem. Trup młodzieńca zwabionego przez rusałki jest prawie niewidoczny – widzimy zaledwie zarys jego twarzy i ramienia. Kontrastowe oświetlenie wydobywa z tajemniczego mroku jasnym światłem postaci rusałek, które jawią się tu jako rzeczywiste osoby w strojach ukraińskich, ze sznurami koralu, w wiankach we włosach. Tylko wyraz ich twarzy jakby upojonych, nieobecnych, napiętnowanych namiętnościami, których ofiarą padają nocni wędrowcy, mówi o zjawiskowości tych istot. Śmierć młodzieńca potraktowana jest tu w kategoriach estetycznych, niemal niezauważalna, zaledwie zaznaczona. Granica między fantastyką, światem nadprzyrodzonym, a rzeczywistością jest tu ulotna. Jednakże nastrój obrazu ukształtowany przez blade, tajemnicze światło księżyca, ciemną gęstwinę piętrzących się zarośli, majaczące w tle rozłożyste wierzby, wreszcie tajemnicza, zacieniona dalsza część obrazu i kontrastowo jasne postaci rusałek nadają dziełu charakter zjawiska z pogranicza marzenia sennego czy halucynacji.

Malarstwo fantastyczne Witolda Pruszkowskiego zapoczątkowało polski symbolizm, który czerpał ze źródeł literatury romantycznej, a także sztuki Arnolda Böcklina i Anselma Feuerbacha. Artyści symbolistyczni pojmowali sztukę w powiązaniu z metafizyką, która stworzyła nową koncepcję piękna i kreacji twórczej, będącej wedle symbolistów duchowym przekazem kondycji twórczej artysty, wyrażonej za pomocą symboli.

W krąg obrazów, których tematyka dotyczy problemu śmierci, wpisać należy tryptyk *Zaduszki* powstały ok. 1888 r. Pruszkowski sięgnął tu do znanego od czasów pogańskich ludowego wierzenia, że dusze zmarłych powracają w dniu swego święta (2 listopada) na ziemię, by spotkać drogich sobie ludzi. Zapalano wówczas lampkę, by dusze nie błądziły w obcym im świecie.

Forma tryptyku, pozwalająca na rozbudowanie narracji, zakorzeniła się później w malarstwie symbolistycznym, nawiązywała też do tradycji malarstwa sakralnego. Tutaj umożliwiła zestrojenie w formalną jedność zespół trzech scen: *Z tamtego świata*, *Dzień zaduszny*, *Sierota*⁴. Lewa strona tryptyku (jedyna zachowana) – *Zaduszki* to wizja cmentarna, moment, gdy duch zmarłej dziewczyny opuszcza grób, by wyjść na spotkanie tym, którzy spodziewają się jej przybycia. Mgławicowa postać zjawy w świetlistej szacie wyraża bezmiar lęku: jest zapewne metaforą praw natury, których człowiek nie powinien zakłócać. Jaskrawe światło lampki, którą postawiono na mogile, wzbudziło (wedle wierzeń ludu) „życie” w umarłej. Pruszkowski przedstawiając zatrwożoną twarz dziewczyny-ducha wywołanego z zaświatów, odwołał się do dziewiętnastowiecznej filozofii Schopenhauera objaśniającej bezwyjściowość ludzkiej egzystencji, izolację człowieka w każdej przestrzeni, mówiącej o braku świata, który mógłby jednoczyć ludzi lub umożliwić im spotkanie. Filozofii głoszącej zdeterminowanie przez los dany każdemu życiu, które musi obrócić się w śmierć.

Środkowa część tryptyku przedstawia wnętrze chłopskiej izby, w której siedzi samotna kobieta pogrążona w półśnie, może rozmawia z duchem zmarłej dziewczyny przybyłej do swego rodzinnego domu w *Zaduszki*. Postać matki rzeczywista, bardzo materialna, kontrastuje z widmowym, mglistym obrazem dziewczyny. Dwa światy: ziemski i duchowy nie mogą nawiązać z sobą kontaktu, nie rozumieją odmienności swej egzystencji.

„Scena powrotu do grobu staje się obrazem egzystencjalnej walki przeciw biologicznym prawom życia, wynikającej z rozdzwisku między uczuciem a koniecznością”⁵. Prawa strona tryptyku ukazuje zanikającą, skąpaną w mgławicowym, rozproszonym świetle marę wracającą w świat niebytu. Widać światło pozostawione przez najbliższych wypaliło się.

Pierwszym obszernym omówieniem ideologii symbolizmu, jakie pojawiło się na łamach prasy polskiej, było studium Zenona Przesmyckiego o Maurycym Maeterlincku w roku 1891. W 1892 r. ukazał się artykuł *Symboliści w sztukach plastycznych*, omawiający poglądy Auriera – jednego z głównych przedstawicieli ideologii symbolizmu we Francji.

⁴ Druga i trzecia część tryptyku zaginione.

⁵ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 153.

Idee symbolizmu podjął w Polsce **Władysław Podkowiński** (1866–1895), który, odchodząc od sztuki sensualistycznej, z coraz większą pasją oddawał się malarstwu imaginatywnemu. Jego twórczość przenika fascynacja motywem śmierci, której niepokojącą, pesymistyczną wizję przedstawia w swych obrazach. Jeszcze w roku 1890 tworzy rysunek tuszem *Zaduszki* (*Na cmentarzu*), gdzie szkielety unoszą się w powietrzu oświetlone płomieniami nagrobnych lampek.

Ukształtowane jeszcze u schyłku średniowiecza symbole znikomości (czaszki, piszczele, świeżo wykopane mogiły) odżywają w malarstwie i grafice poczynając od lat czterdziestych XIX w.: rysunek Rudolfa Żukowskiego do wiersza Jana Barszczewskiego *Kurhany*; w tym duchu odtwarzają swe fantazje funeralistyczne Ignacy Gierdziejewski i Ksawery Pillati. Przedstawiali oni szkielety ludzkie jako ożywione formy istnienia pozagrobowego na wzór przedstawień *danse macabre* w średniowieczu i baroku. Te szkielety (bo nie są to przedstawienia śmierci z kosą, zbierającej swe żniwo) zachowują się jak ludzie, chcą też robić to co oni: tańczyć, uczestniczyć w zabawach, spacerować. W rycinie Pillatiego *Kochanek upiorem* do wiersza Bogusławskiego⁶ szkielety-kobiety (w powłóczystych szatach) trzymając się pod ręce przechadzają się po cmentarzu, pośród otwartych grobów, towarzyszy im upiorne, niesamowite światło księżyca.

Jesienią 1890 r. redakcja *Tygodnika Ilustrowanego* zamówiła u Podkowińskiego okolicznościowy rysunek na *Zaduszki*. W numerze ukazała się kompozycja artysty *Na cmentarzu*, będąca ilustracją do wiersza Glińskiego. Ten właśnie rysunek później nazwano *Zaduszki* lub *Dzień Zaduszny*. Rysunek przedstawia fragment cmentarza z widniejącym w oddali kościołem. Cmentarz zarośnięty jest drzewami, z prawej strony widzimy drewnianą dzwonnice, z lewej stojący posąg anioła, na pierwszym planie – groby i krzyże ustrojone wieńcami. Nad grobami, w bladym świetle nocy rozjaśnionej płonącymi świecami, w jakimś gorączkowym wirze unosi się tłum szkieletów, trupich czaszek pędzących na dźwięk dzwonów wprawianych w ruch przez dwa szkielety, które uchwyciły się sznurów. Nastroj grozy i niepokoju zawarty jest w niepokohamowanej „żywołności” owych szczątków człowieczych powstałych z grobów.

Ilustracja Podkowińskiego wykonana dla „Tygodnika Ilustrowanego” *Noc upiorów* przedstawia cmentarz, po którym wśród grobów, kapliczek, świeżo wykopanych mogił przechadzają się szkielety. Upiorne światło księżyca rzuca niesamowite, budzące grozę cienie krzyży, szkieletów, gałęzi bezlistnych drzew. Z lewej strony rysunku, w aureoli upiornego światła, pojawia się widmo kobiety: nie mogąca zaznać spokoju dusza samobójczyni tuła się po świetle, somnambulicznym krokiem przemierzając obrzeża cmentarza, pod którego murem pochowano jej ciało.

⁶ „Kłosa” 1865.

Zimą 1891/1892 r. artysta pracował nad fantastyczną kompozycją *Taniec szkieletów*. Podkowiński, nim uzyskał wersję ostateczną, przeprowadzał liczne studia. W Muzeum Narodowym w Warszawie i Krakowie znajdują się szkice pojedynczych kości ludzkich, czaszek. Szkice te, przedstawiające pełne ekspresji, swoistej dynamiki szkielety, potrafił Podkowiński obdarzyć charakterem, ożywić, wyrazić wiele stanów uczuciowych przynależnych człowiekowi. Wśród kilku zachowanych szkiców robionych kredką i gwaszem na papierze, wyróżnić można szkic kościotrupa, który susami, w szalonym biegu przemierza przestrzeń, tancerkę wykonującą pełne gracji skomplikowane etiudy, szkielet rozbawionego tancerza, który z radosną, roześmianą... czaszką aż przysiadł z uciechy. Obraz, do którego wykonał tyle wspaniałych szkiców, nie zachował się; znany jest jedynie z ilustracji zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym” (1890) i opisu anonimowego krytyka.

Podkowiński przedstawił swój *Taniec szkieletów* na kształt „plafonu, na którym nagie kobiety w zmysłowych uściskach kościotrupów wirują w przestrzeni tworząc długi łańcuch powikłanych postaci, unoszących się gdzieś w górze... Całe grupy huraganem nadziemskim gnane płaczą się szaleńczo, nie mogąc oprzeć się sile wyższej, która je gna gdzieś bez celu... U dołu nad horyzontem już tylko szerokimi plamami naznaczone, dążą jeszcze całe kohorty zaciemniając widnokrąg [...] W całości robi to wrażenie sennych marzeń człowieka, który przeczytał kilka stron dantejskiego piekła... Obraz [...] w całości jest fioletowo-żółty...”⁷.

Malinowski zwraca uwagę, że jakkolwiek Podkowiński obrazem tym nawiązuje do ikonografii *danse macabre*, nie chodzi tu o przedstawienie średniowiecznego *memento mori*. Jest to raczej odniesienie do kreowanego przez symbolistów pojęcia utożsamiania kobiety i śmierci, ziemskiej rozkoszy i pozaziemskiego uczucia lęku. Był to ulubiony temat XIX stulecia. Przypomnijmy tu Odilon Redona *Kobietę i śmierć* z cyklu *Kuszenie św. Antoniego*, prace Alfreda Kubina i Felicjena Ropsa noszące tytuł *Kuszenie św. Antoniego*. „Śmierć” i „miłość” to pojęcia, w ideologii symbolistów, bardzo bliskie sobie. Miłość jest zarażona śmiercią, skazana na wieczne umieranie. Kobieta w tańcu ze szkieletem-mężczyzną jest symbolem śmierci z erotycznej namiętności, zwycięstwem zmysłów nad prawami natury. Powszechnie znany obraz Muncha *Śmierć i dziewczyna* (1894) przedstawia śmierć-szkielet, który w pocałunku przyciska do siebie uległą mu dziewczynę.

Fioletowo-żółte barwy obrazu Podkowińskiego wzmacniały nastrój grozy i nierzeczywistości, „a wirujące w przestworzach korowody nagich kobiet i szkieletów skąpanych w świetle zachodzącego słońca czy może żaru ogni piekła były pierwszym w sztuce polskiej wyobrażeniem tańca miłości i śmierci”⁸ w ujęciu wizjonerskim.

⁷ H. Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Petersburg 1895, s. 197.

⁸ H. Piątkowski, *op. cit.*, s. 197.

Pokazany w Zachęcie w marcu 1894 r. obraz Podkowińskiego *Szał uniesień* stał się manifestem młodego pokolenia artystów. Olbrzymich rozmiarów płótno (310 × 270) przedstawia fantystyczną wizję skaczącego w przepaść (?) konia z wczepioną w jego grzbiet nagą kobietą na tle skalistego zbocza. Kobieta czy też Menada wpół leżąc na grzbiecie konia zdaje się oplatać zwierzę swymi włosami. Oczy jej są przymknięte, na twarzy wyraz zmysłowego uniesienia, rozkoszy czy pożądania. Temat tego obrazu to erotyczne uniesienie, którego nadludzka siła zdolna jest kierować losami, zaprowadzić do bezkresu żądz zmysłowych. Kazimierz Przerwa-Tetmajer interpretując ten obraz tak pisał na łamach „Kuriera Codziennego” w roku 1894: „Ona płonie – ten rumak szalony to szaleństwo jej pragnień, wulkan jej namiętności, lawą zionący i wichrem płomieni, to szal jej krwi”⁹.

Kompozycyjnie obraz został podzielony na dwie strefy pionowe: światła i cienia. Rozszalały koń z uczepioną jego grzywy kobietą, z otchłani ciemności skacze w jasność. Przekroczenie granicy światła i cienia jest tu symbolicznym przekroczeniem czasu – śmierci.

Ostatnie dzieło Podkowińskiego to *Marsz żałobny Chopina* malowany w ostatnich miesiącach 1894 r., gdy artysta był już bardzo chory. Przedstawia on fantastyczny krajobraz z cyprysami. Na niebie nieprzeliczone stado czarnych kruków, w oddali rozkołysane dzwony. Na pierwszym planie, w centrum kompozycji ledwie mająca postać Podkowińskiego. Jego blada twarz jest jakby nieprzytomna, z otwartymi ustami w niemym krzyku. Przed nim w świetliście-mglistym tumanie aniołowie niosą na marach ciało kobiety. Monochromatyczna kompozycja kolorystyczna obrazu, nastrojowość znamienita dla romantycznej tradycji polskiej sztuki fantastycznej, symbolika: stado czarnych kruków, rozkołysane dzwony, aniołowie śmierci – kształtują wizyjność, aluzyjność, niepokój.

Świat obrazów Podkowińskiego postrzegany jest przez pryzmat jego własnych doświadczeń duchowych. Artysta przedstawia świat, w którym zmagają się siły namiętności, niezgody na odwieczne prawa natury, na śmierć, banalność rzeczywistości – w obszar wyobrażeń realistycznych twórca wprowadza fantastykę, wizyjność, symbol ale symbol świadomie jednoznaczny, czytelny.

Marsz żałobny jest obrazem ewokacji bólu po stracie ukochanej, ale jest też wizją własnej przeczuwanej śmierci, która ma wyzwolić od cierpień będących udziałem życia.

Sztuka Podkowińskiego była wytworem jego własnych wizji, stanów psychicznych, jego walki ze światem konwenansów, szablonów, filisterstwa. W dziele sztuki wyrażał siebie, a nie dobro i piękno. Tragiczna, niespełniona miłość artysty wywołała silny kryzys psychiczny; poczucie cierpienia wytworzyło

⁹ J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 197.

w nim konieczność przekazania przez sztukę stanu swego ducha. Dążąc za coraz bardziej popularnymi wykładniami Przybyszewskiego o niszczącym demonie miłości (*Totenmesse* z roku 1893, *Zur Psychologie des Individuums*) oraz koncepcją miłości Schopenhauera, postrzegającego ją li tylko jako popęd płciowy, pojęty jako żywioł kosmiczny niszczący jednostkę w imię prawa zachowania gatunku, Podkowiński pojmował erotyzm jako zasadniczą siłę określającą ludzkie działanie. Życie wszak to „samobójczy determinizm miłości-śmierci, która powtarza się bez celu i bez końca, w obłędnym tańcu miłości i śmierci”¹⁰.

Szczególne miejsce w polskim malarstwie fantastyczno-nastrojowym zajmuje twórczość **Jacka Malczewskiego** (1854–1929). Obrazy, które ze względu na ich tematykę łączymy z nurtem baśniowo-fantastycznym, powstawały w tym samym czasie co płótna realistyczne (naturalistyczne) o silnym wydźwięku patriotycznym: cykl sybirski, portrety, sceny rodzajowe, studia pejzaży, w które Malczewski włączał akcenty nawiązujące do najnowszych wydarzeń historii porozbiorowej Polski. Owe dwa wątki: nastrojowo-fantastyczny i martyrologii narodowej pojawiły się w twórczości artysty już w najwcześniejszym okresie jego pracy malarskiej.

W tematyce nawiązującej do wierzeń ludowych pojawił się zaskakujący motyw „załaskotania na śmierć”. Kazimierz Wyka zwraca uwagę, że ów wątek spotykany jest także w folklorze innych narodów słowiańskich. Jego niezwykłość zawarta jest w szczególnej dwuznaczności, ambiwalencji doznań zmysłowych. Wszak śmiech to radość, to „biologiczne potwierdzenie życia”¹¹. Tu śmiech przeradza się w śmierć, wyzwala ją. *Załas kotany na śmierć – Rusalki* z 1888 r., panoramicznego formatu obraz (38 × 109,5), przedstawia rusalki jako zwykle dziewczyny wiejskie, przebrane w ludowe stroje: w kolorowych spódnicach, białych haftowanych koszulach, ozdobione sznurami koralami. Rusalki-chłopki z obrazu Malczewskiego łączą w sobie pierwiastek baśniowy z realizmem. Pośród bagnistych, bujnych wodną roślinnością łąk gromada rusalek „załaskotała na śmierć” wiejskiego chłopaka.

„Bez zdziwienia i bez zgorszenia, siedząc lub leżąc na brzuchach, spozierają śmiertelne zwodnice na martwe ciało świniopasa. Jedna z nich tęga i pospolita dziewucha w zapasce i chustce na głowie, z wyżej kolan podkasaną spódnicą, na stojąco odpoczywa po tym przewrotnym wysiłku śmierci przez śmiech”¹². Oto życie, sama biologiczność zetknęła się ze śmiercią zwycięską zawsze w grze o los człowieka.

¹⁰ K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 27. Motyw „załaskotania na śmierć” pojawia się w polskiej literaturze romantycznej w wierszu Aleksandra Grotta-Spasowskiego, *Rusalki*, pomieszczonym w zbiorze poezji wydanym w Wilnie w roku 1840.

¹¹ *Ibidem*, s. 94.

¹² A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski a romantyzm*, Warszawa 1976, s. 42.

Obraz *Rusalki – Topielec w uścisku dziwożony* z 1888 r. to także na półrealistyczne na półfantastyczne wyobrażenie trzech wiejskich dziewczyn, które przyszły nabrać wody do jeziora i zagapione, niepewne, czy to jawa, czy widziadło, gapią się na dziwną parę wylaniającą się z topieli. To dziwożna opłotła swe ciało wokół ofiary i w szalonym, śmiertelnym zawirowaniu wciąga ją w ukwieconą nenufarami, kaczeńcami, zarosła tatarakiem, kipiącą życiem dojrzałej przyrody, kipiel jeziora. Tak charakterystyczny dla malarstwa Malczewskiego dualizm łączy w sobie konkretność, naturalizm nawet pejzażu, drobiazgowość detalu z baśniowością, fantastyczną narracją ludowego bajania o faunach, dziwożonach, goplanach, zjawach mamiących znużonych upałem wędrowców.

Po powrocie Malczewskiego z Monachium (lata 1893–1894) powstał niezwykle obraz zatytułowany *W tumanie* – szeroka, panoramiczna kompozycja ukazuje rozedrganą upalnym latem piaszczystą ziemię wielkopolską. W gorącym piachu unoszonym gwałtownym powiewem suchego wiatru fruwały liście, porwane łodygi zmarniałej dziewanny (?), przekształcając się w zwiewny zarys nierealnych zjaw. Kontrast rzeczywistego pejzażu, w którego obszar, jak pisze J. Puciata-Pawłowska, wprowadza nas artysta tworząc „wkłęsłą, elipsoidalną formę przestrzenną, (kładąc) wzdłuż pasa piaszczystej drogi i strefy nieba równomiernych w natężeniu temperatury barwy plam żółci i błękitów przełamanych różem”¹³ ze zjawiskowością figur-niefigur zrodzonych z zapatrzenia, zaśluchania, z myśli zmaganej letnim skwarem prowokując napięcie między empirią i fantazją.

W latach 1882–1895 tworzył Malczewski obrazy o tematyce anhelicznej, inspirowane tak mocno poezją Słowackiego, twórczością Grottgera i Pruszkowskiego. Malczewski poetycką wizję autora *Balladyny*, *Lilii Wenedy*, *Anhellego* „opartą na subiektywnym marzeniu, a nie na subiektywnej prawdzie, sprowadza na realne tory”¹⁴. Postacie poematu Słowackiego *Anhelli* to krystalizacja marzeń, symboli, nastrojów, wierzeń. Marzenia te przeobrażają się w rzeczywiste wydarzenia, realne postaci, które trawi tęsknota, rozpacz, ból rozstania.

Obrazy Malczewskiego o tematyce anhelicznej dalekie są od mglistej zwiewności, wizyjności dzieł Pruszkowskiego, zapewne wierniej oddających klimat poematu romantycznego. Malczewski romantyczną treść dzieła zawierającą silny ładunek emocjonalny, wyraża poprzez realistyczną formę, ale realizm ten nasycony jest całą gamą najsubtelniejszych, wyrażających najbardziej dramatyczne przeżycia ludzkich odczuć: cierpienia, wiarę w siłę zwycięstwa samego męczeństwa, dumy, bezradności, zniechęcenia.

¹³ J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski a romantyzm*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1963.

¹⁴ A. Nowakowski, A. Böcklin, *Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

Śmierć Ellenai z roku 1883 nie przedstawia opisu śmierci konkretnej osoby, ale jest metaforą każdej śmierci. Motyw sepulkralny w twórczości Malczewskiego powtarzał się z obsesyjną natrętnością i zawsze znajdujemy w obrazach traktujących o tym problemie ów znamieny dla tego artysty dualizm, ową dwuwarstwowość, przenikanie się tego, co niebiańskie, z tym co ziemskie, z tego co realne, z tym co fantastyczne.

Eleonora Jedlińska

THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN POLISH NINETEENTH-CENTURY PAINTING OF FANTASY AND FAIRY TALES

The trend of fantasy art originating from the interest of the ethnographical and historical researches as well as from the studies of religious and archaeology came into existence in Poland in the 1840s and 1850s.

There were few Polish artists who dealt with the fantasy art; Ignacy Gierdziejewski, Artur Grottger and Witold Pruszkowski are among the most important ones. The works of the fantasy trend discussed problems of the life and the death, the here after life, demons, fairy-tales, and folktales. In the fantasy paintings some typical for the romantic iconography cemetery motives such as skulls, crossbones, sepulchral crosses and ruins of castles are present. Gierdziejewski was painting gloomy, demonical, hallucinatory visions of the Mazovian's plains, haunted by the suffering souls. Pruszkowski's fantasy paintings were full of realism, firmly connected with the reality, in such a manner that the nightmarish scenes seemed to be eternally included into human's existence. Grottger was linking up fantasy events and the ones connected with the fights for national independence, wars, and misery of life in the subjugated motherland.

The fantasy art used iconographic motives coming from far religious traditions, pagan, popular beliefs, fairy-tales and myths.