PÓŹNE OBJAWY ŚMIERCI

ŁUKASZ HUCULAK

LATE SYMPTOMS OF DEATH

LATE SYMPTOMS OF DEATH
Łukasz Huculak

Galeria ART
Warszawa | 2016

Późne objawy śmierci

ŁUKASZ HUCULAK

Late symptoms of death

DOWÓD NA ISTNIENIE

MAŁGORZATA CZYŃSKA
WOJCIECH TULEYA

Pytania do obrazu: portret czy martwa natura? Jeszcze portret czy już martwa natura? Wspomnienie życia, dowód na ludzkie istnienie czy tylko przedmiot, kość, marność, koniec, więcej nic?

To, co widzę, naprawdę istniało – można powiedzieć na widok czaszki – ale to, co widzę, już nie istnieje. Został pusty czerep odarty ze skóry, rysów twarzy, z brzydoty czy piękna, z ukrytych pod czerepem myśli, uczuć i wspomnień, odarty z całej historii, która działa się pod twardą kością, odarty z indywidualności. I teraz można się już tylko bać, bo czaszka oznacza strach.

Edgar Morin w *Antropologii śmierci* ujmuje to następująco:

> Nawet dziecko, nawet „dziki człowiek", nawet niewolnik, jak mówi Eurypides, rozmyśla o śmierci i odczuwa strach przed nią. Strach zarazem zgiełkliwy, jak i cichy, który w owej podwójnej postaci da się odnaleźć w całych ludzkich dziejach. Zgiełkliwy – wybucha w trakcie uroczystości pogrzebowych, w czasie żałoby, rozbrzmiewa gromkim głosem z ambon, da się go słyszeć w wierszach [...]. Cichy – toczy człowieka, niewidoczny, tajemniczy, jakby wstydliwy, dochodzi do głosu nawet w zwykłym codziennym życiu. [...]
>
> I tak samo: strach przed rozkładem nie jest niczym innym niż strachem przed stratą indywidualności. [...]
>
> Obsesja własnego przetrwania ujawnia oczywiście u człowieka, często nawet ze szkodą dla jego życia, uparcie powracającą troskę o ocalenie własnej indywidualności także po śmierci. Strach przed śmiercią jest zatem przeżyciem, przeczuciem lub też świadomością utraty własnej indywidualności, przeżyciem gwałtownym, cierpieniem, lękiem, strachem. Przeczuciem pewnego zerwania, zła, porażki, tzn. przeczuciem traumatycznym. Jest świadomością pewnej pustki, nicości, która otwiera się tam, gdzie występowała indywidualna pełnia, czyli świadomością traumatyczną.

(E. Morin, *Antropologia śmierci,* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład St. Cichowicz i J.M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993, s. 293–296)

Kiedyś wraz ze śmiercią znikało wszystko, teraz po zmarłym zostają jego dane w chmurze i na twardym dysku, numer telefonu komórkowego, który rodzina zachowuje, tak jakby aktywny numer oznaczał: „on tu z nami jest".

W czasach, gdy śmierć uległa tak daleko idącej medykalizacji, że umieranie może się zdawać jakimś odrealnionym procesem toczącym się w sterylnej białej szpitalnej sali, gdy zniknął zwyczaj noszenia żałoby po zmarłym, gdy przeżywanie żałoby ma być jak najbardziej dyskretne, gdy czaszka stała się raczej modnym gadżetem błyszczącym kryształkami Swarovskiego, powrót do motywu *vanitas* jest artystycznym i społecznym wyzwaniem.

Łukasz Huculak traktuje temat poważnie i nie sprowadza czaszki jedynie do roli martwej natury. Jego obrazy z motywem czaszki wynikają z osobistych przeżyć, z głębokiej refleksji na fundamentalne tematy. Jednocześnie czaszka to estetyczny przedmiot – jej szarość, faktura, kształt, rozmieszczenie ażurów są obiektem malarskiej eksploracji.

Przez długi czas uważał, że w powadze czaszki – tej koronie martwej natury – jest nieuchronnie jakaś groteska. Długo traktował malowanie czaszek jako ćwiczenie warsztatowe, medytacyjne. Aż motyw nabrał mocy, a obraz właściwego stanu skupienia. Egzystencjalny ciężar i chłód konstruktywizmu stopiły się w obraz.

Po cyklach obrazów narracyjnych artysta świadomie wraca do przedstawień jednoprzedmiotowych, o wyostrzonych kontrastach, do obrazów możliwych do ogarnięcia wzrokiem w sekundę, do obrazów na jedno spojrzenie.

Dla malarza i dla widza te obrazy są jednocześnie wchodzeniem w mrok. Niezależnie, a może zależnie od motywu, paleta pociemniała, ale jest w tym mroku wielość aksamitnych niuansów, łagodnych przejść od tonów ciemnych do jaśniejszych.

Oczywiście można by pisać o dialogu z malarską tradycją, o znaczeniu czaszki w historii sztuki. Walory malarskie obrazów Huculaka są ewidentne i nie wymagają objaśniania. Podjęcie motywu czaszki wytłumaczmy słowami Rolanda Barthes'a: *Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie*. Barthes wskazywał tu rolę fotografii, medium Huculaka jest malarstwo. Powraca ewangeliczne pytanie: „Oczy mając, nie widzicie?" (Mk 8, 18).

PROOF OF EXISTENCE

MAŁGORZATA CZYŃSKA
WOJCIECH TULEYA

Questions to a painting: A portrait or a still life? Is it still a portrait or already a still life? Reminiscence of life, proof of human existence, or merely an object, a bone, Vanitas, end, nothing more.

'What I see really existed,' could be said when looking at a skull, but what I see does not exist any more. What's left is an empty skull, stripped of skin, countenance, ugliness or beauty, the thoughts hidden inside, feelings and memories, stripped of all the story that happened under the tough bone and of any individuality. And now you can only be afraid as the skull means fear.

As Edgar Morin puts it in his *Humanity and Death*:

> Even a child, even a "savage", even a slave, as said by Euripides, thinks of death and is afraid of it. The fear which is both tumultuous and quiet, and which, in its dual form, can be traced throughout the whole history of mankind. Tumultuous – it breaks out during funeral ceremonies, in the time of mourning, is spoken with a booming voice from pulpits, and can be heard in poems [...]. Quiet – it grows on man, invisible, mysterious, somehow bashful, comes to the fore in regular everyday life. [...]
>
> And in the same way: the fear of Decay is nothing more than a fear of lost individuality. [...]
>
> The obsession of one's own survival triggers in man, often to the detriment of his life, the stubbornly recurring anxiety about saving one's own individuality also after death. Thus, fear of death is an experience, a feeling or an awareness of forfeiting one's individuality, a vehement experience, suffering, fright, anxiety. It's a feeling of a certain break, evil, failure, i.e. it's a traumatic experience. A realisation of certain void, nothingness, which opens where there used to be individual abundance, so it is a traumatic realisation.

In the past, nothing was left after a man's death, nowadays there is his data in the cloud and on the hard drive, his mobile number that his family keeps as if the active number meant 'he is still here, with us'.

These days, death has undergone such a far-reaching medicalisation that dying may seem to be a completely unreal process, occurring in sterile white hospital rooms, the custom of wearing unadorned black clothing has disappeared, the mourning itself is supposed to be discreet, and the skull has become more of a fashion statement studded with Swarovski diamonds. In such circumstances, the return to the motif of Vanitas is a true challenge, from an artistic and social point of view.

Łukasz Huculak approaches the theme in a very serious manner and does not reduce the skull merely to the role of still life. His paintings with the skull theme stem from his personal experience, deep reflections on fundamental topics. At the same time, the skull is an aesthetic object – its greyness, texture, shape and the layout of *ajours* is the subject of the painter's exploration.

For a long time, he believed that the gravity of a skull – this crown of still life – is inevitably suffused with grotesque. For years he would treat painting skulls as a painter's training, almost meditational. Until the motif grew in strength and the painting reached the appropriate state of matter. The existential burden and the chill of constructivism merged into a painting.

Following the series of his narrative paintings, the artists consciously returns to single-object representations of sharpened contrasts, to paintings which can be viewed as a whole in a split second, the one-glance paintings.

For the painter and his audience, these paintings are, at the same time, like entering the darkness. Regardless of, or perhaps depending on the motif, his palette has gone darker, but the darkness is replete with a variety of velvety nuances, smooth transitions from darker to brighter tones.

Naturally, one could write about the dialogue with painting tradition, about the meaning of the skull in the history of art. The artistic virtues of Łukasz Huculak's paintings are evident and require no explanation. The interest in the motif of the skull can be explained by quoting Roland Barthes: *After all, death must have its place in society*. Barthes pointed here to the role of photography, while Huculak's medium is painting. And the evangelical question returns: 'Do you have eyes but fail to see?' (Mark 8:18).

WEWNĘTRZNE MASKI JEGO DUSZY

STANISŁAW ROSIEK

1

O czaszce z całą pewnością możemy powiedzieć jedynie to, że jest *residuum* – pozostałością po żywym ciele przemienionym w zwłoki, które się bezpowrotnie rozpadły w proch. Tylko to. I tylko tyle. Cała reszta tego, co się o niej od dawna mówi i co się z nią (od początku świata) robi, została podyktowana przez strach. Nie ma co ukrywać, trzeba powiedzieć jasno i wyraźnie już na początku. Jest to strach przed śmiercią, która dzięki czaszce najchętniej się ucieleśnia i pośród nas symbolicznie objawia.

Boi się jej Łukasz Huculak, który od kilku lat maluje portrety czaszek. I boję się jej ja, pisząc o tym, co on namalował. Ale nie zawsze tak być musi. Bo teraz na przykład, gdy siedzę nad kartką papieru i słucham *Komm, süßer Tod* Bacha, mój strach na chwilę ustaje. To czysty przypadek, że włączyłem akurat Bacha, i to właśnie utwór oznaczony w katalogu Schmiedera jako BWV 478. Pozwala mi on jednak zauważyć, że nasz strach podszyty jest niejasnym pragnieniem przeciwnym: słodka śmierci, przyjdź.

2

Sposób istnienia czaszki w świecie jest paradoksalny. Wydaje się wszechobecna, choć tak naprawdę jest niedostępna i ukryta. Na co dzień widzimy tylko atrapy, kopie, nieudolne podobizny czaszki, które urągają jej naturalnemu pięknu. Natknąć się na nie można w każdej chwili i w każdym miejscu. Czaszka ze skrzyżowanymi piszczelami jako schematyczna ikonka, popularna „trupia główka" ostrzega przed niebezpieczeństwem śmierci – od trucizny, od prądu elektrycznego, od spadającej z rusztowania cegły... Czaszka jako karnawałowa maska zakładana na twarz przez tych, którzy chcieliby uszczknąć trochę z jej bezwzględnej siły. Pokraczny bohater Halloween – *pumpkin* – wydrążona dynia, która jest parodią i negatywem czaszki. Czaszki edukacyjne – plastikowe podobizny ludzkich szkieletów stojące w gabinetach biologicznych. Ale to szkolna parodia śmierci. Plastikowemu kościotrupowi brak powagi, zwłaszcza gdy uczniowie wkładają mu między zęby papierosa zrobionego z kartki wyrwanej z zeszytu do religii i zwiniętej w rulon.

Wszechobecne atrapy zagradzają dostęp do autentyku. Nie pozwalają nam, posiadaczom własnych czaszek, stanąć twarzą w twarz z czaszką umarłego. To dlatego mało kto ją widział na własne oczy.

Póki czaszka pełni swoje biologiczne funkcje, ukrywa się pod splotem pięćdziesięciu czterech mięśni tworzących twarz. Bo najpierw to właśnie **twarz broni dostępu do czaszki**. Jest jej naturalną maską, której (za życia) nie można zdjąć. Co gorsza, nie znamy też własnej czaszki, która jest nam najbliższa. Widzimy czasem tylko jej widmo na zdjęciu rentgenowskim. Choć ta nasza podobizna posiada niebywały wdzięk, wysoko przez niektórych ceniony, nie zapewnia jednak pełnego kontaktu wzrokowego. Dopiero śmierć czaszkę demaskuje. I wprowadza w widzialny świat. Tak, tylko że wówczas nie mamy już oczu, by na nią patrzeć i kontemplować jej (nasze) piękno.

Inni także nie będą mieli do niej łatwego dostępu. Czaszka, zdemaskowana przez śmierć i rozkład twarzy, prędko zostaje **ponownie ukryta**. Nie ma chyba bardziej niewzruszonego tabu w kulturze europejskiej niż widok wnętrza grobów i jego mieszkańców. Naturalny proces rozkładu zwłok kultura wyrzuciła poza swoje granice. Dostęp jest ściśle reglamentowany. Łagodnieje, gdy trup się mumifikuje lub gdy się rozkłada do końca, obnażając czaszkę i szkielet człowieka. Z „miękkich" części ciała prędzej czy później wyłaniają się części „twarde", którym przyznaje się ograniczone prawo bycia w widzialnym świecie. Dobre i to. Ciekawość gna więc tłumy do ossuariów, do tych kilkudziesięciu miejsc w Europie, gdzie wystawione na pokaz czaszki czekają na turystów.

3

Dla niewprawnego oka wszystkie czaszki wyglądają (prawie) tak samo. Ich schemat wizualny łatwiej nawet narysować niż schemat twarzy. Każdy to potrafi. Dwa ciemne oczodoły, poniżej między nimi czarna dziura w miejscu nosa, jeszcze niżej równy rząd wyszczerzonych zębów. To schemat idealny. Ale też niedale-

ko mu do rzeczywistości. Różnice są drobne. Korygująco powiemy, że czaszki realne zachowują najczęściej tylko górne zęby (których raz jest więcej, raz mniej), brakuje im dolnej szczęki, która zwykle gdzieś się gubi, oddzielając się po śmierci od głowy i podzielając los szkieletu (czyli trafia do worka na kości).

Nieważne, idealna czy rzeczywista – każda czaszka wydaje się bardziej podobna do drugiej czaszki (i wszystkich kolejnych czaszek) niż twarz do twarzy.

Pamiętam codzienne zdziwienie podczas pracy w „rezerwie" Musée de l'Homme w latach młodości. Setki spoglądających z półek gipsowych odlewów głów, które należały do żywych lub do martwych, gromadzone przez Franciszka Galla i jego uczniów, sprawiały wrażenie zróżnicowanego tłumu: Matua Tawai, mieszkaniec Nowej Zelandii o twarzy pokrytej subtelnym ornamentem tatuaży, posępny Giuseppe Fieschi, autor nieudanego zamachu na Ludwika Filipa, przerażający truciciele, których nazwisk dzisiaj nikt nie pamięta, powyżej młody Goethe, nieco dalej szesnastoletni Liszt... Trudno było ich pomylić. Ustawione na takich samych regałach czaszki słynnych przestępców epoki, wielkich artystów i polityków wyglądały na pierwszy rzut oka, jakby wyszły spod tej samej prasy. Podobne jedna do drugiej jak dwie krople wody. Różnicowała je dopiero delikatna i czuła ręka frenologa, badającego powierzchnię czaszki w poszukiwaniu znaczących wypukłości, które miały potwierdzić zbrodniczość lub genialność ich właściciela.

Jeszcze gorzej w ossuariach. Czaszki Galla, jako usystematyzowane obiekty naukowych badań, zachowały przynajmniej swoje imiona. Zadbał o to uczony frenolog. Czaszki, z których pod koniec XVIII wieku wybudowano w Czermnej kaplicę, to szczątki anonimowych ofiar wojen (trzydziestoletniej i siedmioletniej) oraz licznych epidemii cholery, które nawiedzały Dolny Śląsk. Ściśnięte jedna przy drugiej na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie, jakby były jedną zmultiplikowaną istotą. Któż by potrafił je rozróżnić i nazwać po imieniu. Nawet twórca kaplicy, ksiądz Wacław Tomaszek, i jego pomocnik, grabarz Langer, mieliby z tym niemały kłopot.

Czyżby? Wygląda na to, że nie zawsze. Zaglądam do podręcznej Wikipedii i oto co znajduję: „W kaplicy eksponowane są czaszki: grabarza Langera, sołtysa Czermnej i jego żony, czaszka Tatara (świadczy o tym jej anatomia), czaszka ze zmianami chorobowymi oraz kość udowa człowieka wzrostu ok. 2 metry

(prawdopodobnie Szweda), źle zrośnięta kość kończyny. Ślady kul nosi czaszka sołtysa Martinca, który w czasie wojny siedmioletniej (1756–63) został rozstrzelany przez Prusaków za to, że przeprowadzał wojska austriackie przez Błędne Skały. Jego żona zginęła od ciosu ostrym narzędziem (ślad na czaszce), próbując zasłonić męża własnym ciałem". Podobno także ksiądz Tomaszek nakazał, by dwadzieścia lat po śmierci jego kości zostały złożone w kaplicy. Tych kilka imion umarłych nie zrównoważy jednak tysięcy czaszek anonimowych, którymi wyłożono ściany kaplicy w Czermnej. Nie ma przejścia od czaszek do ich imion i dalej – do ich jednostkowego bytu.

Inaczej z czaszkami Huculaka. One wyłamują się z karnych szeregów. Nie należą ani do nauki, ani do religii. Być może dlatego nie są do siebie podobne. Malarzowi udało się tak bardzo zróżnicować fizjonomie prezentowanych czaszek, że postrzegamy je jako byty mnogie. Nie ma jednej czaszki. Jest ich wiele. I każda jest inna.

Tak daleko posunięta indywidualizacja wizerunków stawia te czaszki poza głównym nurtem ikonograficznej tradycji. W przedstawieniach alegorycznych czaszkę z założenia pozbawiano, o ile to możliwe, cech własnych. Powinna być czystym znakiem. Inaczej jest w świecie Huculaka, który maluje **portrety czaszek**. Nie czaszkę „w ogóle", czaszkę alegoryczną, czaszkę jako znak nicości wmontowany w rozleglejszy układ przedstawień znaczących, lecz raczej zindywidualizowane wizerunki czaszek, które przemawiają we własnym imieniu i głoszą własną prawdę – niesprawdzalną, nieredukowalną do tego czy innego systemu alegorii.

Czy zatem mamy przed sobą portrety czaszek malowanych „z natury"? Nie sądzę, by Huculak – wzorem Cézanne'a – robił malarskie studia czaszki. Tu i teraz, we współczesnym świecie byłoby to zbyt trudne w realizacji. Malarzowi łatwiej znaleźć dzisiaj modela żywego niż martwego – a jeszcze na dodatek w stanie daleko posuniętego rozkładu. Nie ma chętnych do tej pracy. Zrobienie portretu czaszki nie jest więc w praktyce łatwym zadaniem malarskim. Huculak nie ma wyjścia. Musi malować czaszki imaginacyjne.

Choć kto wie? Być może malarz w poszukiwaniu pośmiertnych indywidualności ustawia swoje sztalugi w ossuariach lub w zbiorach eksponatów antropologicznych. Trudno mi w to jednak uwierzyć. Dla Huculaka - podobnie jak dla Małgorzaty Baranowskiej - czaszka jest raczej **wewnętrzną maską jego duszy** niż (odległym i niedostępnym) modelem do studiowania.

4

Czaszka – jako byt rezydualny – jest formą oporu niegdyś żywego ciała przed rozpadem i nicością. Dlatego chyba można uznać, że ta pozostałość po czyimś biologicznym istnieniu, choć z całą pewnością nieodwołalnie martwa, ciągle jeszcze pozostaje po stronie życia. Jest zatem – jak głosi tytuł wystawy czaszek Huculaka – **późnym objawem śmierci**? Tak, lecz odważnie nazwijmy rzeczy po imieniu: to jej objaw ostatni. Ostatnia forma człowieka. Później jest już tylko definitywny rozpad, proch i nicość. Później już tylko Nic.

Czaszki znajdują się **tam, gdzie byt graniczy z nicością** (o ile ona w ogóle istnieje).

Nikt, kto żyje, nie ma do niej dostępu. Trudno też ją sobie wyobrazić, trudno więc o niej pisać. Nawet święty Augustyn miał z tym niemały kłopot. Nicość (Nic), do której prowadzą nas czaszki, jest niedostępna i niewyobrażalna. Dlatego, gdy się myślą do niej przybliżamy, łatwo o pomyłkę, o zejście z kursu, o abdykację racjonalności i przejście na stronę wiary. A zatem raz jeszcze, od początku:

Czaszki nie należą już wprawdzie do życia (bo utraciły ciało, a w szczególności twarz), lecz nadal pozostają po naszej stronie (płacąc za to wysoką cenę, którą jest reifikacja) – po stronie widzialnych form istnienia. Ale czaszki nie są już „stąd". Są obce. Wydaje się, że należą do innego świata. To dlatego tak chętnie przyznaje się im funkcje pośredników pomiędzy światem żywych a światem umarłych, których tu, pośród nas, już nie ma.

Czaszki Huculaka chętnie podejmują się roli medium pomiędzy tymi światami. Gdy się na nie patrzy, wydaje się, **że mają nam coś do powiedzenia**. A w każdym razie udają, że niosą jakiś ważny komunikat, niezwykłe przesłanie „stamtąd", ze świata, do którego prędzej czy później trafimy, a który – póki ciągle jeszcze żyjemy – jest nam niedostępny. Obrazy Huculaka, który czaszkom ufa jak mało kto, są próbą odczytania i zrozumienia tych komunikatów. I przekazania ich nam, mimo że – niegodni i przyziemni – odwracamy wzrok od śmierci i wszelkich form, w jakich się przedstawia, i kierujemy pełne nadziei spojrzenia w stronę kipiących życiem ciał erotycznych, oczekując z ich strony gestu natychmiastowej aprobaty naszej cielesności czy choćby tylko zachęty do współbycia (które uśmierza lęk przed nicością).

Cóż czaszki mogą nam ważniejszego zaproponować? Co istotnego powiedzieć?

Ich mowa jest ciemna i bełkotliwa. Trudno zrozumieć, co mówią. I zdaje się nawet, że nie przemawiają jednym głosem. Inaczej niż czaszki alegoryczne. I te z nagrobnych rzeźb, i te z ossuariów – głoszą zawsze to samo: „Umrzesz, tak jak ja umarłem". I powtarzają swoje napomnienia w różnych językach. Te z kaplicy czaszek w Mielniku mówią tak: CO JSTE VY, BYLI JSME I MY / CO JSME MY, BUDETE I VY. Kto jeszcze nie zrozumiał, niech uważnie posłucha jednej z polskich wersji: „Przechodniu, byłem – kim jesteś / Będziesz – kim jestem / Módlmy się za siebie nawzajem".

Tylko tyle? Powtarzać przez setki lat w setkach języków tę banalną prawdę, że wszyscy umrzemy? Albo że w obliczu wieczności wszystko na tym świecie to marność: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Miejmy nadzieję, że może coś jeszcze te czaszki nam mówią, tylko nie potrafimy ich wysłuchać i zrozumieć.

Zdaje się, że Huculak ma lepszy słuch. Maluje, co usłyszał i zrozumiał. Jego nieme czaszki mówią znacznie więcej niż te, które znamy z cmentarnych inskrypcji i z martwych natur siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. I nawet więcej niż ta, którą trzyma Hamlet namalowany przez Delacroix, bo na tym obrazie czaszka pozostaje zaledwie rekwizytem, wokół którego oplatają się namiętności ludzi żywych. Jego namalowane czaszki, którym przywraca utraconą osobowość, mówią głośno i wyraźnie: „Byłem" („Byłam"), co w naszym języku – języku żywych – znaczy „Jestem".

Inna rzecz, że sposób istnienia tych mówiących czaszek Huculaka nadal pozostaje nieokreślony. Gdzie przebywają? Skąd mówią? Jakim sposobem dociera do nas ich głos? Tego wszystkiego nie wiadomo. Ważne jednak, że – dzięki malarzowi, który przywraca je widzialności – możemy patrzeć w ich trupie twarze o pustych oczodołach i dzięki temu doświadczać nicości lub wchodzić w kontakt z zaświatami (jeśli wierzymy, że istnieją).

5

Fascynacji Huculaka trudno się dziwić. I trudno jej nie podzielać. Czaszki, które maluje, są tak piękne. A w każdym razie niezwykle interesujące jako formy wizualne. Czy zresztą malarz poświęciłby im tyle uwagi, gdyby nie dostrzegł w nich formy doskonałej? Sklepienie czaszki może konkurować z kopułą Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie, podobnie jak ludzki szkielet z gotycką katedrą. Są równie oczywiste jako formy i równie doskonałe. Wystarczy więc tylko przedstawić je na płótnie. I nic już nie dodawać.

Czaszki Huculaka są nagie i surowe. Malarzowi nie przyszło do głowy, by je czymkolwiek ozdobić. Stara się wydobyć i ukazać na swoich płótnach przyrodzone im piękno. Nie uległ pokusie zdobnictwa, choć w ossuariach i kaplicach znalazłby bez trudu wiele zachęcających przykładów: czaszki zdobione w kwietne ornamenty i sygnowane imieniem wypisanym na czole nad datą śmierci, czaszki wysadzane drogimi kamieniami, czaszki barwione, czaszki – należące do mumii – w kapeluszach, czepkach, splotach włosów. One także chcą i potrafią się podobać.

Stworzona przez Huculaka galeria portretów daleko wykracza poza kategorie piękna. Malarz patrzy na czaszki chłodnym i badawczym okiem, redukuje dystans, ujmuje je w ciasnych kadrach, co sprawia, że widz ma wrażenie obcowania z czaszką twarzą w twarz. Ta bliskość, choć pozorna, jest jednak niepokojąca. Gdyby czaszki Huculaka oddychały, z pewnością poczulibyśmy powiew grobowego powietrza na twarzy. Na szczęście byty rezydualne nie oddychają. Malarstwo zresztą potrzebuje tylko naszego oka, które pozwala patrzeć z dystansu. Tak też patrzymy.

Niektóre czaszki Huculaka mają kłopot z utrzymaniem przypisanej im formy istnienia. Rozmywają się we mgle malarskiego płótna. A może – przeciwnie – z mgły się wyłaniają? Tak czy inaczej, są to czaszki pograniczne, zapowiadające, że świat umarłych gdzieś (lecz gdzie?) istnieje. I że chce nam coś przy ich pomocy powiedzieć. Nawet wtedy, gdy wypowiadane przez czaszki słowa wydają się czystą uzurpacją.

Inne czaszki Huculaka – przeciwnie – utrzymują, że jako rzeczy nie mają przed sobą żadnej eschatologicznej perspektywy. I dlatego poprzestają na czystej wizualności. Wystarczy im, że malarz zdefiniuje zasadę ich istnienia w przestrzeni jako brył geometrycznych, które włączają się w złożony świat form. Te czaszki nic nie chcą mówić.

Inne jeszcze czaszki Huculaka tracą swoją tożsamość przez zmianę punktu widzenia lub fragmentację. Stają się przedmiotami abstrakcyjnymi, nieregularnymi bryłami, które malarz studiuje (w imaginacji), jakby ktoś postawił mu elementarne zadanie malarskie: namaluj wazon, namaluj owoce, namaluj czaszkę, patrząc na nią od strony podniebienia.

Jest też w galerii Huculaka kilka takich czaszek, które nie przyjmują do wiadomości swojego stanu istnienia i dość marnego społecznego statusu. Udają, że śmierć ich nie dotyczy. A może to raczej artysta nie chce zauważyć, że jego bohater dawno już umarł i definitywnie przeszedł na stronę śmierci. Niektóre czaszki przypominają więc twarze zmarłych lub może raczej maski pośmiertne zdejmowane z tych twarzy, które żywi postanowili unieśmiertelnić w gipsie (a potem niekiedy w odlewach z brązu).

Niewiele czaszek Huculak przedstawia w popularnej konwencji makabry. Ale są i takie. Tym daję dzisiaj największe szanse na zainteresowanie masowej publiczności, która rozpozna w nich znane sobie dobrze figury z filmów grozy.

6

Jakie perspektywy ma przed sobą eschatologiczne malarstwo Huculaka? Niewielkie. Malarz czaszek, choćby był największym mistrzem, nie ma dzisiaj wielkich szans na sukces. Jest skazany na przegraną – chyba że odda swój talent na usługi kultury masowej, której makabryczne gry komputerowe stały się najwyższym wykwitem (i wykwintem). Malarz, który tworzy cykl kilkudziesięciu portretów czaszek, nie powinien jednak użalać się nad swym losem. Sam jest sobie winien, że rozminął się ze swoim czasem. Jak mógł nie zauważyć, że prawie wszyscy wokół – bez względu na płeć, wiek i pochodzenie społeczne – odsuwają od siebie myśl o śmierci, której czaszka jest emisariuszem, że wszyscy oni pożądają ciał pełnych życia, ciał erotycznych, które dają złudzenie przetrwania, kto wie nawet czy nie wieczności. Czaszki, choćby najpiękniejsze i najbardziej wymowne, nie zaspokoją tych pragnień. Trzeba więc naprawdę niezwykłego uporu, żeby czaszkę umieszczać w horyzoncie życia. Cóż dopiero – życia erotycznego.

Kończę. Odwracam wzrok od czaszek Huculaka, z którymi spędziłem wiele godzin nocnych. Nie potrafię już dłużej wsłuchiwać się w to, co mają do powiedzenia. Powracam do muzyki. *Komm, süßer Tod*, śpiewa Christoph Prégardien.

Stanisław Rosiek

INNER MASKS OF HIS SOUL

STANISŁAW ROSIEK

1

The only definite thing we can say about a skull is that it is just a residuum, a remainder of a live body that became a corpse and was irrevocably reduced to ashes. That is it. Nothing more. All the other things we say about and do with a skull (from the very beginning) have been motivated by fear. There is no hiding the fact that it is a fear of death, which is so often manifested and symbolically represented by a skull.

It is the fear experienced by Łukasz Huculak, who has been painting portraits of skulls for a few years now. I am feeling this fear too as I am writing about Huculak's paintings. But it is not always like this. Even now, as I am working on this text and listening to Bach's my fear is subsiding. It was by pure chance that I turned on Bach and that is happened to be the piece listed as BMV 478 in Schmieder's catalogue. However, it helps me to realize that this fear is laced with a vague, opposite feeling: come, sweet death.

2

Skulls exist in this world in a paradoxical way. They seem to be omnipresent while in fact they are inaccessible and hidden. What we normally see is a dummy, a copy, an inapt likeness of a skull, which does not do justice to its beauty. We find them everywhere. A skull and crossbones is a schematic icon, a popular warning of a deadly danger – poison, electric current or a brick falling from scaffolding. A skull as a carnival mask, worn by those who would like to nip off a small piece of its ruthless power. A grotesque symbol of Halloween – Jack-o'-lantern – a hollowed out, carved pumpkin, which is a parody and a negative of a real skull. Educational skulls – plastic human skeleton models in Biology classrooms. But they are just a school parody of death. The plastic skeleton lacks dignity, especially when students stick in between its teeth a cigarette made of a rolled sheet of paper torn from a Religion notebook.

Pervasive dummies block the way to the real thing. They stop us, the owners of our own skulls, from coming face to face with the skull of a dead person. This is why few people have ever seen a real skull.

A skull that performs its biological function is hidden underneath fifty-four facial muscles. The face **protects the access to the skull**. It is the skull's natural mask and it cannot be taken off. What makes the matter worse, we do not know our own skulls, although they are closest to us. The only thing we sometimes see is their X-ray. This X-ray image of us may be charming and appreciated by some, but it does not allow full visual contact. Only death exposes the skull and brings it out to the world. Yet when it happens, we no longer have eyes to look at the skull and to contemplate its (our own) beauty.

Other people cannot access the skull either. The skull, exposed by death and the decay of the face, is soon **covered again**. There is not greater taboo in European culture than an open grave and its human residents. Our culture has pushed the natural process of body decay beyond its borders. The access is strictly restricted at least until the corpse mummifies or its decay reaches the end, exposing the skull and the skeleton. Sooner or later soft tissues reveal the hard parts of the body, which are given some limited rights to be seen. Better this than nothing. Driven by curiosity, hundreds of people visit ossuaries – a few dozen places in Europe where skulls are exhibited and can be viewed by tourists.

3

To the inexpert eye all skulls are almost identical. They are easier to draw than faces. Anybody can do it. Two dark eye sockets, a black hole in place of the nose, and a straight row of teeth. It is the ideal pattern but one not far from reality except for a few small details. In order to correct one of them, we should know that real skulls usually retain only upper teeth (their number varies from skull to skull). The jaw is missing because it often gets lost when it detaches from the head and is treated like the rest of the skeleton (it ends up in a bag of bones).

Whether ideal or real, one skull always seems more similar to another skull (and all the others) than one face to another.

I remember my astonishment when I worked in my youth as a reserve for Musée de l'Homme. Hundreds of plaster head casts on the shelves, of living or dead people, collected by Franz Gall and his students, seemed to me like a varied crowd: Matua Tawai, inhabitant of New Zealand, his face covered with a delicate ornament of tattoos, gloomy Giuseppe Fieschi, author of the failed attempt on the life of King Louis-Philippe of France, horrible poisoners whose names are now forgotten, above, young Goethe, and over there, sixteen-year-old Liszt... Each of them was unique. While the skulls of famous criminals of their time and of great artists and politicians all looked like they were stamped out by the same die. They were like two peas in a pod. They could only be told apart by a gentle and caring touch of a phrenologist, studying their surfaces in search of significant protuberances, which were to confirm their owner's criminal or genius gene.

The situation is much worse in ossuaries. Gall's skulls, being systematised objects of scientific research, at least kept their names. The phrenologist made sure they did. While the skulls that were used to build the chapel in Czermna at the end of the 18th century were the remains of anonymous victims of two wars (the thirty years' war and the seven years' war) and of numerous cholera epidemics that frequented Lower Silesia. All these crowded skulls, pressed side by side, at first sight looked like they were one multiplied creature. Who would be able tell them apart or give them names? Even the chapel's creator, Wacław Tomaszek, a priest, and his assistant Langer, a gravedigger, would have found this task extremely difficult.

But is it so? Apparently, not always. I open Wikipedia and this is what I find: 'Among the skulls exhibited in the chapel there are: gravedigger Langer's skull, the skull of Czermna village leader and the skull of his wife, a Tatar's skull (as suggested by its anatomy), a skull featuring some illness-induced changes, a femur that belonged to a two-metre tall man (who was most likely Swedish), and a improperly healed bone of a fractured limb. The skull of village leader Martinc bears bullet marks, since Martinc was shot by the Prussians during the seven years' war (1756–63) for leading the Austrian army through the Errant Rocks. His wife was killed by a blow to the head by a sharp object (as evident from marks on her skull) in an effort to shield her husband with her own body.' It is said that even priest Tomaszek ordered to have his bones deposited in the chapel twenty years after his death. However, these few names we know cannot counterbalance thousands of anonymous skulls lining the walls of the chapel in Czermna. There is no transition from those skulls to their names and individual lives.

Huculak's skulls are not like this. They do not toe the line. They belong neither with science nor religion. Maybe this is why they differ so much from one another. The painter made sure that each of them has its own individual physiognomic characteristics so we perceive them as multiple beings. There is no one skull. There are many of them. And every one of them is unique.

This individual treatment of skulls places them beyond the main current of iconographic tradition. Allegorical depictions favoured the skull stripped of as many individual features as possible. The skull was to become a sign. Huculak's painterly world is different because the artist paints **portraits of skulls**. Not a skull in general, an allegorical skull, a skull that is a symbol of nothingness in a bigger system of meaningful depictions, but an individualised skull, a skull that has its own voice and speaks its own truth – unverifiable, irreducible to a chosen system of allegories. But does it mean that these portraits of skulls are painted from nature? I doubt that Huculak – following in Cézanne's footsteps – paints skull studies. These days it would be too difficult. It is much easier for a painter to find a live model than a dead one and in the state of advanced decay. There are no volunteers for this job. Therefore, painting a skull portrait in not an easy task and Huculak has no choice but to paint imaginary skulls.

But who knows? Perhaps the painter places his easels in ossuaries or in front of a collection of anthropological exhibits in his search for posthumous individualities. I find it hard to believe though. I think that Huculak – just like Małgorzata Baranowska – treats a skull like **an inner mask of his soul**, rather than a (distant and inaccessible) model for a study.

4

The skull – as a residual being – is a form of protest against decay and nothingness of a once living body. Therefore we can assume that this remainder of a person's biological existence, even though irrevocably dead, persists on the side of life. Hence it is – following the title of Huculak's exhibition – **an after-death symptom**. Indeed, but let us face it: it is the **last** symptom. The last form of man. In the end there is complete decay, dust and nothingness. In the end there is Nothing.

Skulls belong to a place **on the border of existence and nothingness** (if it exists at all).

No living person can access nothingness. Nothingness is hard to imagine and consequently it is hard to write about. Even Saint Augustine had trouble with it. Nothingness (Nothing), towards which skulls lead us, is inaccessible and unimaginable. This is why, when we give it some thought, we are likely to err, to veer off course, to lay down our rationality and convert to the side of faith. So, let us start again:

Even though skulls do not belong to life (as they have lost their bodies, and especially their faces), they persist on our side (for which they pay a high price through reification), which is the side of visual forms of existence. Yet skulls do not come from here. They are strangers. They seem to belong to a different world. Which is why they are so often assigned the role of intermediaries between the world of the living and the world of the dead, who are no longer here with us.

Huculak's skulls embrace the role of a medium between these two worlds. When we look at them, it seems that **they want to tell us something**. Or at least they pretend to have an important message, a communication from 'there', from the world where we will all, sooner or later, go, and which is beyond our reach as long as we live. Huculak, like no other, puts his faith in skulls, and his paintings are an attempt to decipher and understand their message. And then to communicate it to us, even though, unworthy and earthbound, we turn our eyes away from death and its many manifestations, and look hopefully towards erotic bodies which are so full of life, craving for their approval of our carnality or at least an incentive to be together (which lessens the fear of nothingness).

What do skulls have to offer us? What can they tell us?

Their speech is dark and indistinct. It is difficult to understand what they say. It even seems that they do not speak in one voice. They differ from allegorical skulls. And they differ from tomb statutes and skulls in ossuaries, which always proclaim the same thing: 'You will die, just like I died.' And they repeat their warning in various languages. Skulls in the chapel in Mielnik say: CO JSTE VY, BYLI JSME I MY / CO JSME MY, BUDETE I VY. If you have not understood it yet, look at this translation: 'Traveller, I once was what you are / You will be what I am now / Let us pray for each other.'

Is that all? Repeating for hundreds of years and in hundreds of languages the banal truth that we will all die? Or, that everything is vanity from the perspective of eternity: . Let us hope that there really is something that these skulls are telling us, only we cannot hear and understand them.

Huculak can hear better than the rest of us. He paints what he has heard and understood. His mute skulls communicate more than those on cemetery inscriptions or 17th-century Dutch still lifes. They convey even more than the skull held by Hamlet in Delacroix's painting, since this skull is only a prop around which various desires of living people revolve. Huculak gives back to his skulls their lost identity, and so they speak loudly and clearly: 'I was', which in our language – the language of the living – stands for 'I am'.

There is one more thing, it is unclear how exactly Huculak's talking skulls exist. Where do they dwell? Where do they speak from? How come we can hear their voice? We do not know. What matters is that – thanks to the painter who brings them back to the visual world – we can look in their dead faces and empty eye sockets and experience nothingness or come in touch with the afterlife (if we believe they exist).

5

Huculak's fascination is not surprising. And it is the fascination we share with him. His skulls are so beautiful or at least interesting as visual forms. Would they inspire the painter if he did not see in them a perfect form? The dome of the skull can compete with the dome on Saint Peter's basilica, while the human skeleton can contend with a Gothic cathedral. They are both obvious as forms and both equally perfect. All we need to do is accurately portray them in a painting. Without adding anything.

Huculak's skulls are naked and simple. The painter did not think it necessary to adorn them in any way. Instead he tried to capture and present in his painting their natural beauty. He resisted the temptation to decorate, even though in ossuaries and chapels we would find many examples of this practice: skulls adorned with floral motifs, and with an inscribed name on the forehead above the date of death; skulls studded with precious stones, painted skulls, mummies' skulls wearing hats, caps, and with braided hair. They want to look pretty and they do.

The gallery of portraits created by Huculak transcends the category of beauty. The painter regards skulls with a reserved and

studying eye, he reduces the distance and places them in the centre of a narrow frame, and consequently the viewer feels like he or she is standing face to face with a skull. This apparent closeness is disturbing, even though it does not really exist. If Huculak's skulls were breathing, we would certainly feel the gust of tomb air on our faces. Luckily, residual entities cannot breathe. Besides, only eyes matter in painting, and they can look from the distance. And this exactly is what we do.

Some of Huculak's skulls cannot maintain the form they were given. They dissolve in the mist. Or maybe they emerge from the mist? Anyway, they are frontier skulls, signalling that the world of the dead exists somewhere (but where?) and that this world is trying to tell us something through skulls. Even though what they say may seem like usurpation.

Other skulls portrayed by Huculak claim that there is no eschatological perspective for them as things. They are satisfied with existing only as visual images. All they need is for the painter to define their existence in space as geometric solids belonging to the complex world of forms. These skulls have no message for us.

There is also a group of skulls in Huculak's paintings that lose their identity as a consequence of fragmentation or a choice of a different viewing position. They become abstract objects, irregular figures studied by the painter (in his imagination) and treated like a basic painting task: paint a vase, paint some fruit, paint a skull as seen from the side of the palate.

There are also a few skulls in Huculak's gallery that refuse to accept their state of existence and low social status. They pretend not to be affected by death. Or perhaps it is the artist who refuses to admit that his character is long dead and has gone to death's side. Some of these skulls resemble faces of dead people or rather their posthumous masks, which the living decided to preserve for immortality in plaster (or sometimes in bronze).

There are not many skulls that Huculak depicts in a classic macabre convention. But there some. I think that these skulls are most likely to draw the audience's attention as the viewer can recognise in them familiar figures from horror films.

6

What is in store for Huculak's eschatological painting? Not much. The painter of skulls, however skilful and talented he was, cannot hope to be very successful. He is doomed to fail, unless he puts his talent to the service of mass culture, of which the highest manifestation and luxury is the production of gruesome computer games. The painter working on a series of a few dozen skull portraits should not complain about his situation though. He only has himself to blame for not acting according to the dictates of his time. How could he not notice that almost everybody around him – irrespective of their gender, age and social class – push aside the thoughts of death, heralded by the skull, and that they all long for vital bodies, erotic bodies, bodies that would have us believe that they can last, perhaps for the whole eternity. Even the most beautiful and telling skulls will never satisfy this desire. So it takes a lot of determination to place the skull on the horizon of life, let alone on the horizon of erotic life.

I have almost finished. Having spent many night hours looking at Huculak's skulls, I am finally turning my gaze away from them. I have stopped listening to what they have to say and I am turning back to music. performed by Christoph Prégardien.

MAŁGORZATA BARANOWSKA
W MUZEUM HISZPAŃSKIM

Czaszka
Wewnętrzna maska mojej duszy
skąd się tu wzięła na stole
Skąd obok okaryna
i inne przedmioty
domowego użytku
jak globus i książka
Dlaczego na drzewie błysnęła
Dlaczego się w litery wplotła
czaszka ta nieznośna
dlaczego wplotła się w widoki
Ona czy kształtem moim
czy omamem
z pędzla malarza czy ze mnie zrodzona
Czaszko powróć proszę cię pod skórę

MAŁGORZATA BARANOWSKA
IN A SPANISH MUSEUM

Skull
Inner mask of my soul
who's put it on the table
Why is this ocarina here
and all these other things
home objects
like a globe and a book
Why has it shone on the tree
and got entwined in the letters
this naughty skull
Why has it merged with the views
Is this skull my shape
or my hallucination
was it born from the painter's brush or from me
I'm begging you, skull, return beneath my skin

ŚMIERĆ. MIĘDZY BOHATERSTWEM, PRZESTĘPSTWEM A CHOROBĄ

JUSTYNA ZIÓŁKOWSKA

Być albo nie być, oto jest pytanie.

William Shakespeare, *Hamlet*
tłum. J. Paszkowski

Najsłynniejszy monolog w historii literatury dotyczy samobójstwa. Popularność wypowiedzi Hamleta, który w tradycyjnym przekazie przemawia do trzymanej w dłoni czaszki, można odczytywać jako dowód nieprzemijającej aktualności rozważań o życiu i zadanej sobie samemu śmierci. Ambiwalentny stosunek do autodestrukcji zawarty w monologu księcia Danii można odnieść do dominującej na przestrzeni wieków postawy społeczno-kulturowej wobec samobójstwa i jego sprawcy. Uogólniając, samobójcy byli przedstawiani i traktowani jako tchórzliwi przestępcy, zdarzały się jednak sytuacje, w których stawali się odważnymi bohaterami.

Najczęściej cytowanym przykładem samobójstwa pojmowanego jako przejaw bohaterstwa są loty japońskich pilotów *kamikaze*, którzy w czasie II wojny światowej dokonywali straceńczych ataków na amerykańskie cele. Łączenie samobójstwa z godnością, honorem i bohaterstwem to jednak domena nie tylko kultury japońskiej (gdzie samobójczy rytuał *seppuku – jigai* w odniesieniu do kobiet – był powszechnie stosowanym sposobem na honorowe wyjście z sytuacji). Podobne oddziały były tworzone na całym świecie. Również w Polsce, w przededniu II wojny światowej, zorganizowano formację żywych torped. Była to grupa ochotników, którzy w przypadku agresji Trzeciej Rzeszy na Polskę byli gotowi do zadań bojowych mających samobójczy charakter. Według istniejących źródeł gotowość do podjęcia takich działań zadeklarowało 4700 Polaków, jednak, w odróżnieniu od Japonii, nigdy nie skorzystano z tej możliwości.

Powstanie oddziału polskich „żywych torped" zastanawia zwłaszcza w kontekście religijnym. O ile bowiem buddyzm i szintoizm, wyznawane w Japonii, nie potępiały samobójców, o tyle Kościół katolicki każdą formę samobójstwa postrzega jako grzech. Nawet jeśli początki chrześcijaństwa można widzieć jako czasy zachęcające do samobójczych zamachów – śmierć była oczekiwanym i poszukiwanym wyzwoleniem od doczesnego zła i sposobem na wieczną szczęśliwość – to jednak już w V wieku za sprawą św. Augustyna akty samounicestwienia zaczęto traktować jako pogwałcenie przykazania „nie zabijaj", a samobójstwo stało się zasługującym na potępienie śmiertelnym grzechem. Do argumentów św. Augustyna dopisał się św. Tomasz z Akwinu, dodając, że zamach na własne życie jest nie tylko występkiem przeciwko Bogu, ale także czynem przeciwko naturalnemu prawu, miłości do siebie oraz krzywdą wobec społeczeństwa. W konsekwencji samobójca był traktowany raczej jako sprawca niż ofiara zbrodni.

Stosunek Kościoła do samobójstwa miał przełożenie na postępowanie wobec osoby zmarłej śmiercią samobójczą. Odmawianie pochówku to tylko część kary, jaka spotykała samobójcę; powszechne było bezczeszczenie jego ciała. Zwłoki między innymi palono na stosie, wleczono nago po ulicach, kawałkowano i wystawiano na widok publiczny, przebijano żerdzią i grzebano na rozstaju dróg, aby zmarłej duszy utrudnić orientację w terenie. Jak podaje francuski historyk Georges Minois, bezczeszczenie zwłok utrzymywało się w Europie stosunkowo długo. Ostatnie opisywane w literaturze doniesienia na ten temat wskazują na rok 1749 w Paryżu i 1823 w Londynie.

Te dwie kontrastowe metanarracje na temat samobójstwa – gloryfikowanie i potępienie – wydają się jednak ulegać coraz powszechniejszemu wyparciu ze sfery publicznej. Samobójstwo przestaje być traktowane jako problem prawny czy moralny, stając się w zamian problemem zdrowotnym. Systematyczne rugowanie z przestrzeni publicznej tekstów, które mogłyby być odczytane jako potępianie lub wychwalanie samobójstwa, idzie bowiem w parze z upowszechnieniem postrzegania samobójstwa jako problemu psychicznego.

Za sprawą kodeksów etycznych, publikowanych zarówno przez organizacje zapobiegające samobójstwom, jak i stowarzyszenia dziennikarzy, nie tylko unika się fotografii czy opisów metod samobójczych, które w związku z tzw. efektem Wertera mogłyby skłonić czytelników do popełnienia tego aktu, ale także coraz powszechniej cenzuruje się wszelkie teksty, które mogłyby być odebrane jako gloryfikowanie czy potępianie samobójstwa. Współcześnie osoby dokonujące zamachu samobójczego przedstawiane są jako cierpiące psychicznie. Taki profil samobójcy pojawia się przede wszystkim w publikacjach psychiatryczno-psychologicznych, w których choroba psychiczna staje się koniecznym warunkiem samounicestwienia. Zmedykalizowany obraz samobójstwa jest jednak przyjmowany również w środkach masowego przekazu, komunikatach agencji rządowych i pozarządowych. Teksty Światowej Organizacji Zdrowia (WHO), światowych organizacji suicydologicznych (www.iasp.info; www.suicidology.org) czy organizacji pozarządowych (www.befrienders.org) także przyjmują psychiatryczne rozumienie zachowań samobójczych.

W roku 2013 zostało ono dodatkowo poparte wpisaniem zachowań samobójczych (ang. *Suicidal Behavior Disorder*) do systemu klasyfikacyjnego zaburzeń psychicznych DSM-5 przez

Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne (APA). Zachowania samobójcze pojawiły się w sekcji „Stany przewidziane do dalszych badań", w której umieszczane są propozycje przyszłych jednostek chorobowych. Mają one ustalone kryteria diagnostyczne, lecz nie mogą być wykorzystywane w praktyce klinicznej. Istnienie tych jednostek ma stymulować dyskusję i zachęcać do badań naukowych, które pozwolą na lepsze zrozumienie specyfiki problemu i ułatwią autorom systemu decyzję co do ewentualnego przesunięcia proponowanej jednostki do sekcji obowiązujących zaburzeń zachowania. Propozycja ta jest pierwszym krokiem na drodze do uznania zachowań samobójczych za zaburzenia psychiczne.

Psychologowie i psychiatrzy toczą między sobą spór dotyczący systemowych korzyści z wyodrębnienia zachowań samobójczych jako jednostki chorobowej. Przelicytowują się wynikami badań pokazujących związek między samobójstwami a zaburzeniami psychicznymi – lub jego brak. Paradoksalnie, chcąc chronić ludzi przed samobójstwami i medykalizując je, Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne skazuje osoby podejmujące zamach samobójczy na stygmat choroby psychicznej. Traktując zachowania samobójcze jako zaburzenie psychiczne, przyczyny samobójstwa lokuje się w jednostce. To nie środowisko czy okoliczności, tylko zaburzony umysł będzie coraz powszechniej widziany jako przyczyna samobójstwa. W konsekwencji jedynym przymiotnikiem, jaki najprawdopodobniej będzie mu towarzyszył, okaże się „chore".

Może więc jest ono „chore"? Może rację mają badacze traktujący zachowania samobójcze jako problem wyłącznie medyczny? Psychologiczne modele zachowań samobójczych podkreślają kluczową rolę stanu psychicznego; według psychologów doświadczenie psychologicznego bólu i towarzyszący mu stan umysłu odgrywają instrumentalną rolę w zachowaniach samobójczych. Samobójca jest opisywany jako osoba, która cierpi i dostrzega w swojej sytuacji tylko jedno rozwiązanie – samobójstwo. Jak pisał nazywany ojcem suicydologii Edwin S. Shneidman, „najgroźniejszym słowem w całej suicydologii jest słowo «jedynie»" [tłum. moje – JZ]. Do zamachów samobójczych dochodzi bowiem wtedy, gdy cierpiąca psychiczny ból osoba jest przekonana, że samobójstwo jest jej jedynym wyborem i możliwością.

Prowokacyjnie można byłoby zapytać, czy zdrowy umysł może świadomie i dobrowolnie czekać na zakończenie swojego życia? Niestety, odpowiedzi na to pytanie brak. Doświadczenia osób ginących śmiercią samobójczą są z konieczności nierozpoznane.

Poznajemy opowieści tych, którzy zamach samobójczy przeżyli, co w niewielkim stopniu pozwala poznać świat psychiczny osób, które w wyniku zamachu samobójczego zginęły.

Brak wiedzy o tym, co skłania ludzi do popełnienia samobójstwa, nie przeszkadza nam jednak w ocenie takich zachowań. Część z nas będzie widziała w zachowaniach samobójczych dowód na patologiczną naturę pragnień samobójczych, inni, znając historię życia i szerszy kontekst decyzji samobójczych, uznają pragnienia samobójców za zrozumiałe. W zależności od poglądów, doświadczeń i wiedzy, ten sam akt samobójczy stać się może godną szacunku decyzją albo przejawem umysłowych zaburzeń. Jak jest naprawdę – nikt z nas nie wie.

Justyna Ziółkowska

LITERATURA

APA, American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders,* wydanie piąte, American Psychiatric Publishing, Arlington, VA, 2013.

Harris E.C., Barraclough B., *Suicide as an Outcome for Mental Disorders. A Meta-Analysis*, „The British Journal of Psychiatry", 1997, nr 170 (3), s. 205–228.

Hecht J.M., *Stay. A History of Suicide and the Arguments Against it,* Yale University Press, New Haven 2013.

Hołówka J., *Etyka w działaniu,* Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.

Hołyst B., *Suicydologia,* LexisNexis, Warszawa 2012.

Jamison K.R., *Noc szybko nadchodzi: zrozumieć samobójstwo, by mu zapobiec,* Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.

Marsh I., *The Uses of History in the Unmaking of Modern Suicide*, „Journal of Social History", 2013, nr 46 (3), s. 744–756.

Minois G., *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture,* Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Mościcki E.K., *Identification of Suicide Risk Factors using Epidemiologic Studies*, „Psychiatric Clinics of North America", 1997, nr 20 (3), s. 499–517.

Shneidman E.S., *The Suicidal Mind,* Oxford University Press, New York 1996.

JUSTYNA ZIÓŁKOWSKA

jest adiunktem w Katedrze Nauk Humanistycznych Uniwersytetu SWPS we Wrocławiu oraz członkiem Akademii Młodych Uczonych i Artystów. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół analizy dyskursu praktyk medycznych, doświadczenia choroby psychicznej oraz myśli i zachowań samobójczych. Jest autorką i współautorką artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health", „Illness and Medicine", „Qualitative Health Research" oraz „Qualitative Inquiry". Nakładem Wydawnictwa Naukowego PWN ukazała się właśnie monografia jej autorstwa: *Samobójstwo. Analiza narracji osób po próbach samobójczych* (Warszawa 2016).

DEATH. BETWEEN HEROISM, CRIME AND SICKNESS

To be, or not to be, that is the question.

William Shakespeare
Hamlet

The most recognised monologue in the history of literature is related to suicide. The popularity of Hamlet's speech, delivered to a skull held in his hand, can be interpreted as proof for the eternal validity of divagations on life and self-imposed death. The ambivalent attitude to autodestruction included in the Danish prince's monologue can be related to the social and cultural attitude to suicide and its committer, which dominated over the centuries. Generally speaking, suicides were presented and treated as cowardly criminals. There were, however, instances when they became brave heroes.

The most frequently quoted example of the suicide perceived as heroism is the Japanese kamikaze pilots, who during World War II performed desperate suicidal attacks on American targets. The blend of suicide and dignity, honour and heroism, is not, however, the exclusive domain of Japanese culture, where the suicidal ritual of *seppuku* (or *jigai* in reference to women) was a commonly applied practice of honourably solving a difficult situation. Similar troops have been formed all over the world, including Poland, where on the eve of the Second World War a formation of human torpedoes was organised, consisting of volunteers who were expected to perform suicidal tasks if Poland faced the aggression of the Third Reich. As the extant sources suggest, 4,700 Polish people declared themselves ready for such a sacrifice. In contract to Japan, however, this plan was never put into action.

The formation of the Polish 'manned torpedoes' is quite baffling, especially in the religious context. This is so because, while Buddism and Shinto in Japan did not condemn suicide, the Catholic Church considers any of its forms to be a sin. Even if the early ages of Christianity are perceived as suicide inducing – death was the awaited and sought-after liberation from temporal evil and the road to eternal happiness (see Hołyst, 2012; Hołówka, 2001) – due to Saint Augustine, it was as early as the 5th century, however, that acts of self-destruction began to be perceived as a violation of the 'thou shalt not kill' commandment, and suicide started to be considered a mortal sin that deserves condemnation. Saint Augustin's argumentation gained the support of Saint Thomas Aquinas, who added that not only is self-assassination a crime against God, but also an act against the natural law and love to oneself, as well as harm done to society (Hecht, 2013). As a result, a suicide was treated more like a perpetrator than a victim of felony (Minois, 2001; Marsh, 2013).

The attitude of the Church towards suicide translated into the manner in which a person who committed it was treated. Funeral denial was only part of the punishment imposed upon a suicide. It was also common practice to desecrate their body. The corpse was burnt at the stake, drawn naked through the streets, quartered and exposed to public view, impaled on a pole and buried at the crossroads to hinder the dead soul's sense of orientation (more in Hołyst, 2012; Minois, 2001). As pointed out by Minois (2001), the desecration of the corpse was practised for a very long time in Europe, where the last descriptions of such incidents mentioned in the literature date back to 1749 in Paris, and 1823 in London.

Those two contrasting meta-narrations on the subject of suicide – glorification and condemnation – seem to be, gradually and to a growing extent, superseded in the public sphere. Suicide ceases to be treated as a legal or moral issues, becoming a health one instead. Regular elimination from the public sphere of texts that could be interpreted as condemning or glorifying suicide is coupled with the popularisation of the outlook on suicide as a mental health issue. Due to codes of ethics issued by suicide prevention organisations, as well as journalist associations, not only is the publication of photographs and descriptions of suicidal acts blocked, since it could trigger the so called the Werther effect (copycat suicide) and encourage some readers to kill themselves, but there is also a growing trend for censoring all texts which could be interpreted as the glorification or condemnation of suicide. Nowadays, people who commit suicide, or who make a suicide attempt, are presented as individuals suffering from mental torment. This profile of a suicide is mainly to be found in psychiatric and psychological publications, which point to a mental disorder as a prerequisite leading to a suicidal act (e.g. Mościcki, 1997; Jamison, 2004; Harris and Barraclugh, 1997). This medicalised image of suicide is also used in the mass media and in warning notices issued by government(al) bodies and NGOs. The publications by the World Health Organization, global suicide prevention organisations (www.iasp.info; www.suicidology.org) or NGOs (www.befrienders.org) also apply the psychiatric approach to suicidal behaviour.

In 2013, this attitude was supported by the addition of Suicidal Behavior Disorder to the DSM-5 classification of mental and psychiatric disorders, issued by the American Psychiatric Association. Suicidal behaviour was listed in the section entitled 'Conditions for Further Study', which contains suggested future official mental disorders. They do have specified criteria sets which are, however, not intended for clinical use. The occurrence of these disorders should trigger debate and encourage future research, which will facilitate the comprehension of each issue and make it easier for the authors of the system to relocate any proposed disorder to the section containing officially recognised behaviour disorders. This suggestion was interpreted as the first step to the recognition of suicidal behaviour as a mental disorder.

Psychologists and psychiatrists disagree over the systemic benefits resulting from the recognition of suicidal behaviour as an official disorder. They quote various research results which show the relationship, or lack of, between suicides and mental disorders. Paradoxically, when striving to protect people from suicide and medicalising it, the American Psychiatric Association condemns people who make such attempts to stigmatise mental illness by locating the cause of suicide in an individual. Thus, it is not the environment or circumstances, but the disordered mind which will be more commonly associated with its cause. Consequently, there is every likelihood that the only adjective to accompany suicide will be the word 'sick'.

So, maybe it is 'sick' then? And maybe those researchers who perceive suicidal behaviour as a purely medical issue are right? Psychological models of suicidal behaviour emphasise the key role of the mental condition; according to psychologists, the experience of psychological pain and the accompanying state of mind play an instrumental role in suicidal behaviour. A suicide is described as a person who suffers and sees only one way out of the situation – suicide. As Shneidman, called the father of suicidology, pointed out 'the single most dangerous word in all of suicidology is the four-letter world *only*' (Shneidman, 1996, p. 59), since suicidal attempts are made when a person suffering from mental pain is convinced that suicide is the only choice and possibility they have.

Provocatively, it could be asked if a healthy mind can consciously and voluntarily be looking forward to ending its existence. Unfortunately, there is no answer to this question. The experiences of those who die in suicide attempts are, out of necessity, unfathomable. We can only hear the stories of those who survived a suicide, which – to a limited extent – allows us to learn about the mental universe of those who were killed as a result of a suicide attempt.

The lack of knowledge of what pushes people to commit suicide does not prevent us from judging such behaviour. Some of us will perceive suicidal behaviour as proof of the pathological nature of the suicidal wish, while others – knowing the life story and a broader context of suicidal decisions – will consider suicides' desire to be comprehensible/intelligible. Depending on the outlook, experience and knowledge, the same suicidal act may become a respected decision or a symptom of mental disorders. What is it really like? None of us knows.

REFERENCES

APA, American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.

Harris, E. C., Barraclough, B. (1997). Suicide as an outcome for mental disorders. A meta-analysis. *The British Journal of Psychiatry*, *170*(3), pp. 205–228.

Hecht, J. M. (2013). Stay. *A history of suicide and the arguments against it*. New Haven: Yale University Press.

Hołówka, J. (2001). *Etyka w działaniu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Hołyst, B. (2012). *Suicydologia*. Warszawa: LexisNexis.

Jamison, K. R. (2004). *Noc szybko nadchodzi: zrozumieć samobójstwo, by mu zapobiec*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Marsh, I. (2013). The Uses of History in the Unmaking of Modern Suicide. *Journal of Social History*, *46*(3), pp. 744–756.

Minois, G. (2001). *History of suicide: Voluntary death in western culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Mościcki, E. K. (1997). Identification of suicide risk factors using epidemiologic studies. *Psychiatric Clinics of North America*, *20*(3), pp. 499–517.

Shneidman, E. S. (1996). *The suicidal mind*. New York: Oxford University Press.

JUSTYNA ZIÓŁKOWSKA

is an Assistant Professor in the Department of Humanities at the University of Social Sciences and Humanities in Wroclaw and a member of the Academy of Young Scholars and Artists. In her research she focuses on the analysis of the discourse of medical practices, the experience of mental illness and suicidal thoughts and behaviour. She is the author and co-author of scientific articles issued by various periodicals and journals, including *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, *Qualitative Health Research* and *Qualitative Inquiry*. PWN has just published her monograph entitled *Samobójstwo. Analiza narracji osób po próbach samobójczych* (Warsaw, 2016).

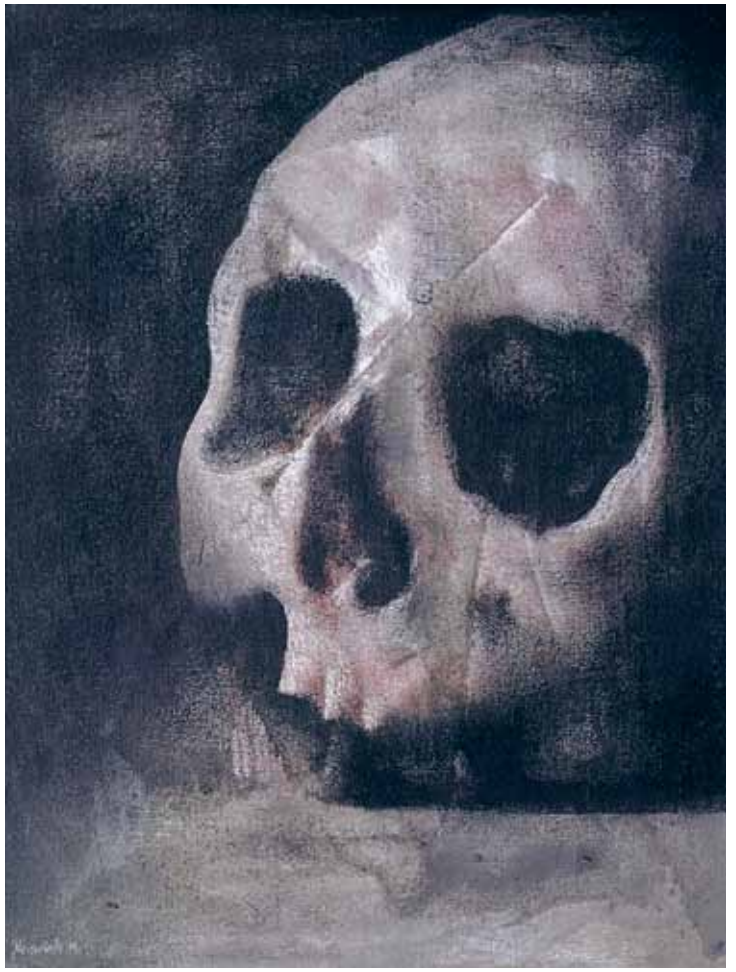
Huculak

Czaszka 2015 olej na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 oil on panel, 30 × 21 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 40 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 40 × 30 cm

Czaszka 2015 olej na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 oil on panel, 30 × 21 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 24 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 24 cm

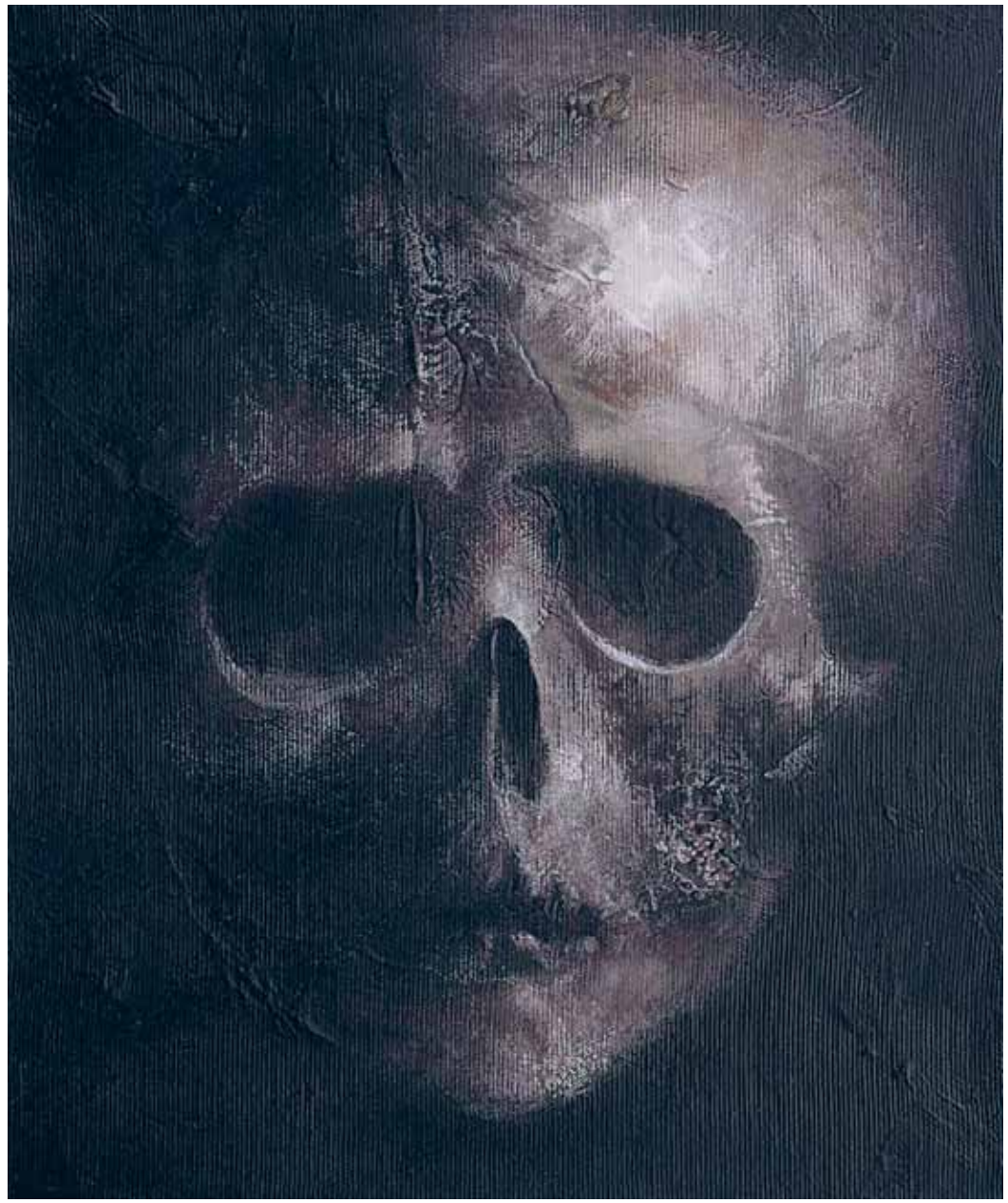


Czaszka 2015 olej na płótnie, 30 × 24 cm
Skull 2015 oil on canvas, 30 × 24 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 30 × 30 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 30 × 30 cm

Czaszka 2015 olej na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 oil on panel, 30 × 21 cm

Czaszka 2015 olej na desce, 30 × 30 cm
Skull 2015 oil on panel, 30 × 30 cm

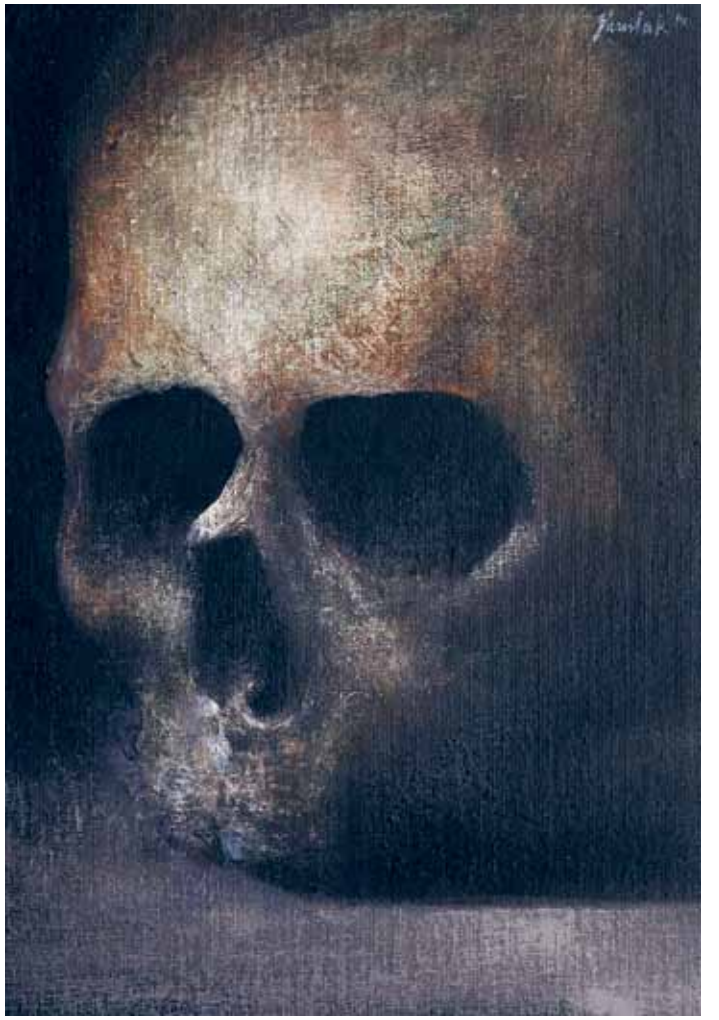


Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 30 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 30 × 30 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 30 × 30 cm

Czaszka 2015 olej na desce, 25 × 25 cm
Skull 2015 oil on panel, 25 × 25 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 30 × 24 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 30 × 24 cm

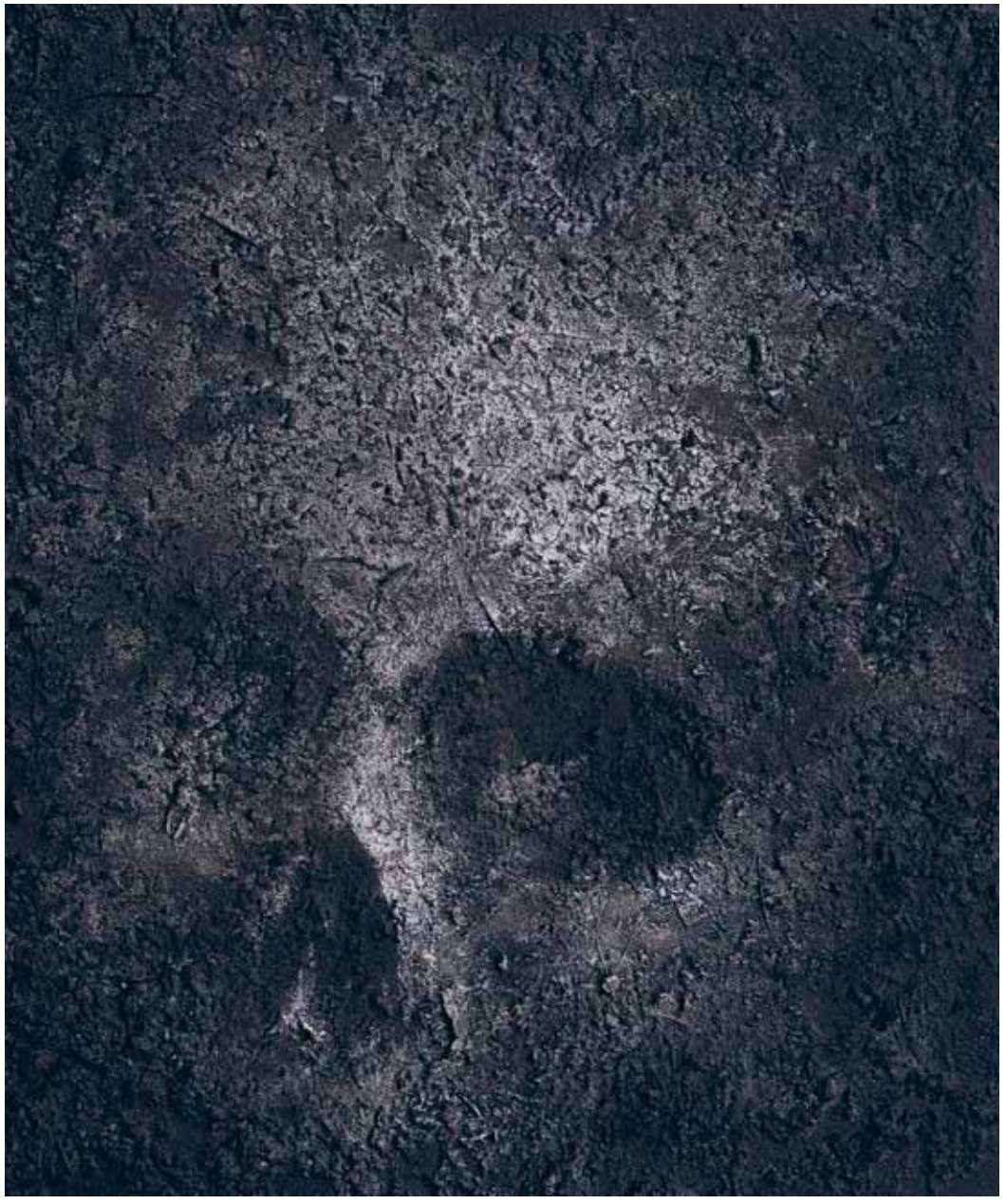


Czaszka 2015 tempera na desce, 21 × 30 cm
Skull 2015 tempera on panel, 21 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 21 × 30 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 21 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 21 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 30 × 21 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 30 × 21 cm

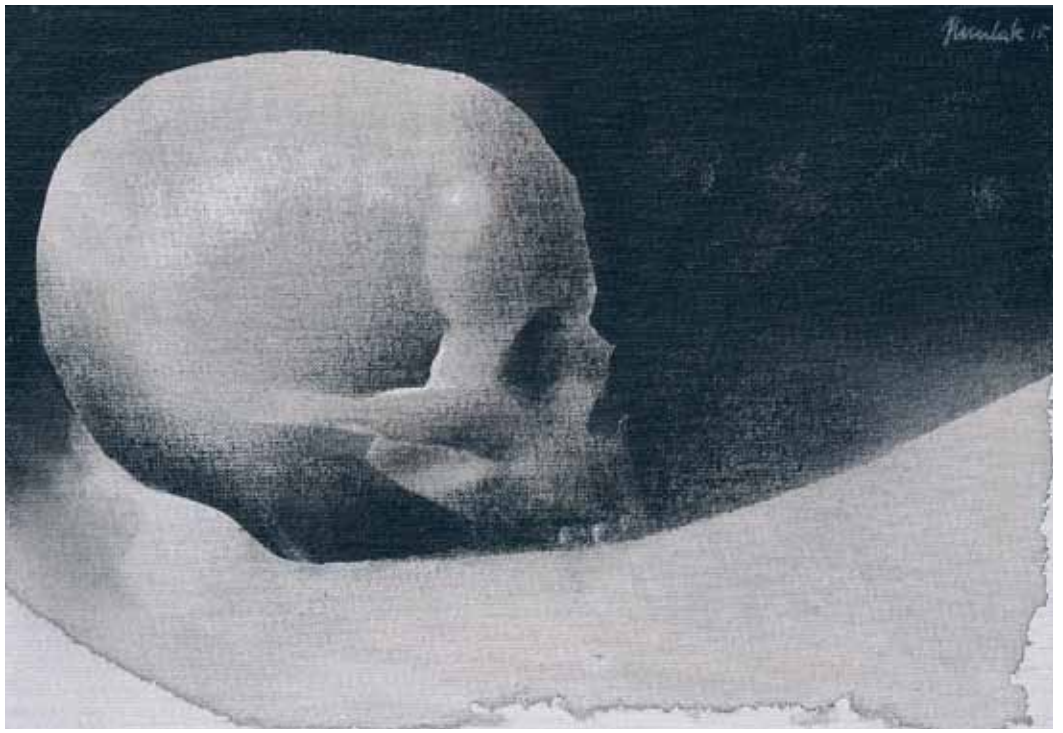


Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 21 cm

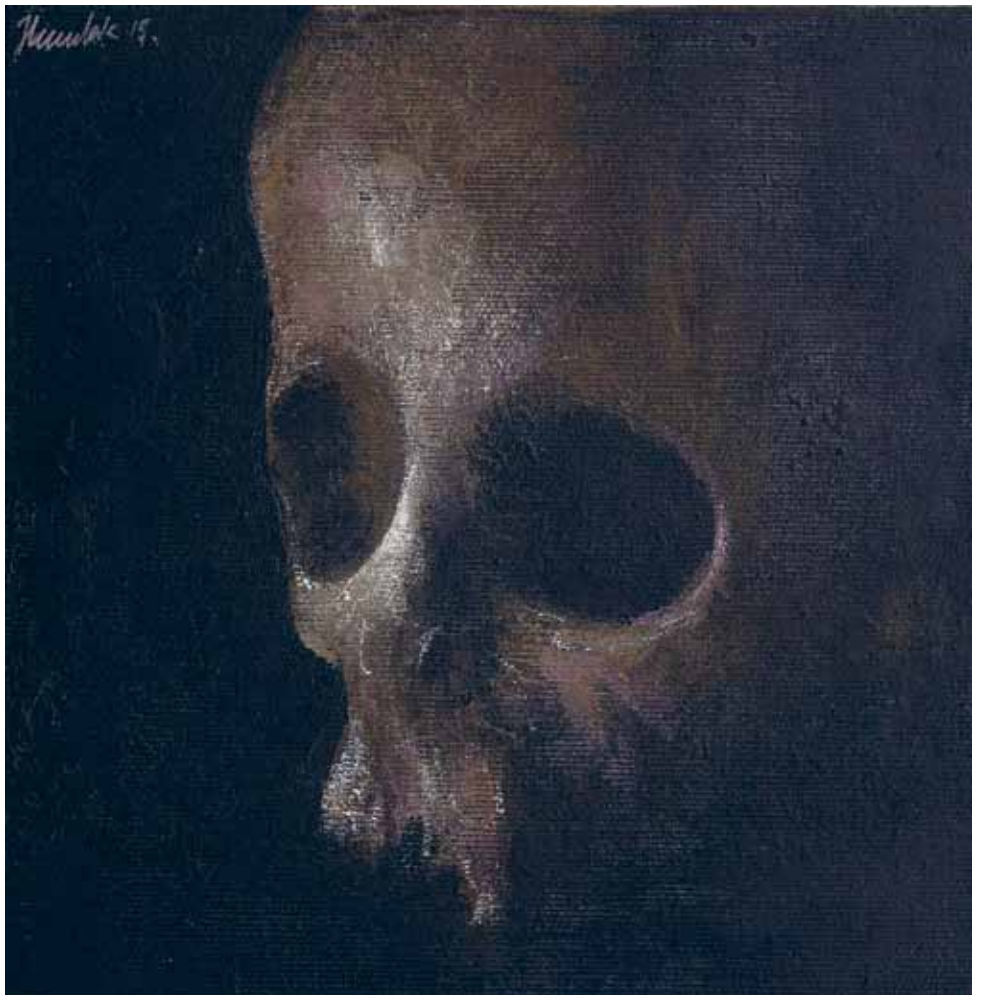
Czaszka 2015 olej na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 oil on panel, 30 × 21 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 24 × 30 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 24 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 28 × 35 cm
Skull 2015 tempera on panel, 28 × 35 cm

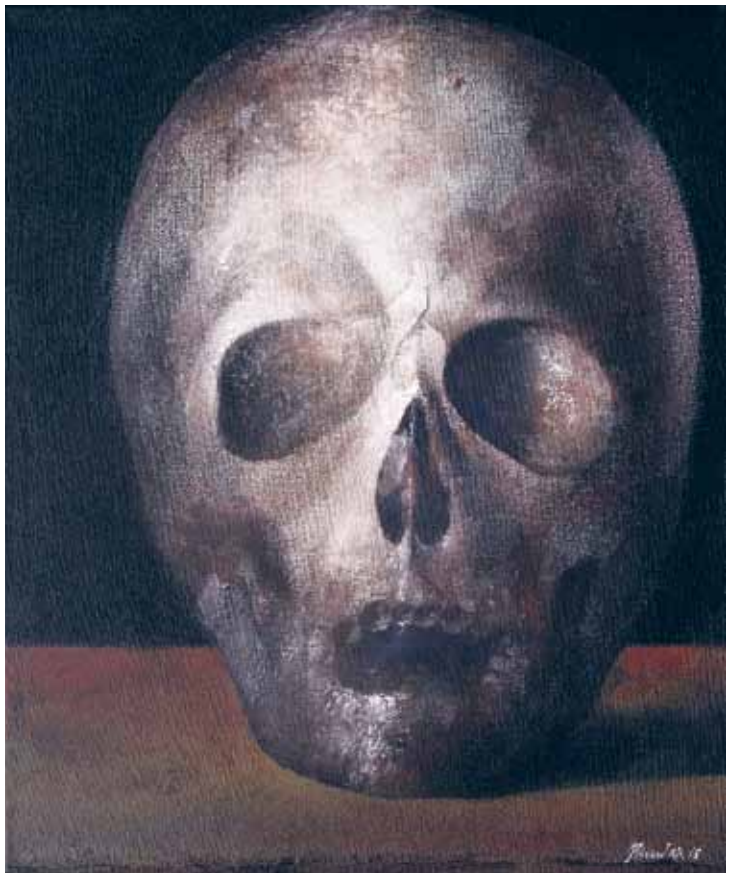


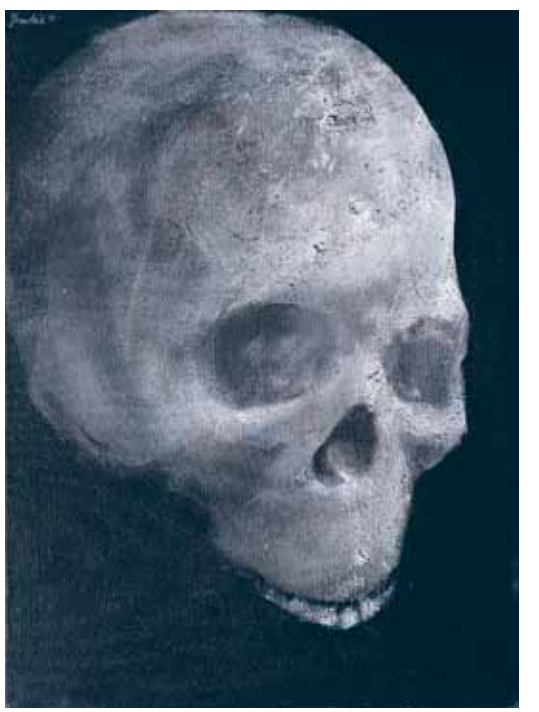
Czaszka 2015 tempera na desce, 21 × 30 cm
Skull 2015 tempera on panel, 21 × 30 cm



Czaszka 2015 olej na płótnie, 21 × 21 cm
Skull 2015 oil on canvas, 21 × 21 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 25 × 25 cm
Skull 2015 tempera on panel, 25 × 25 cm



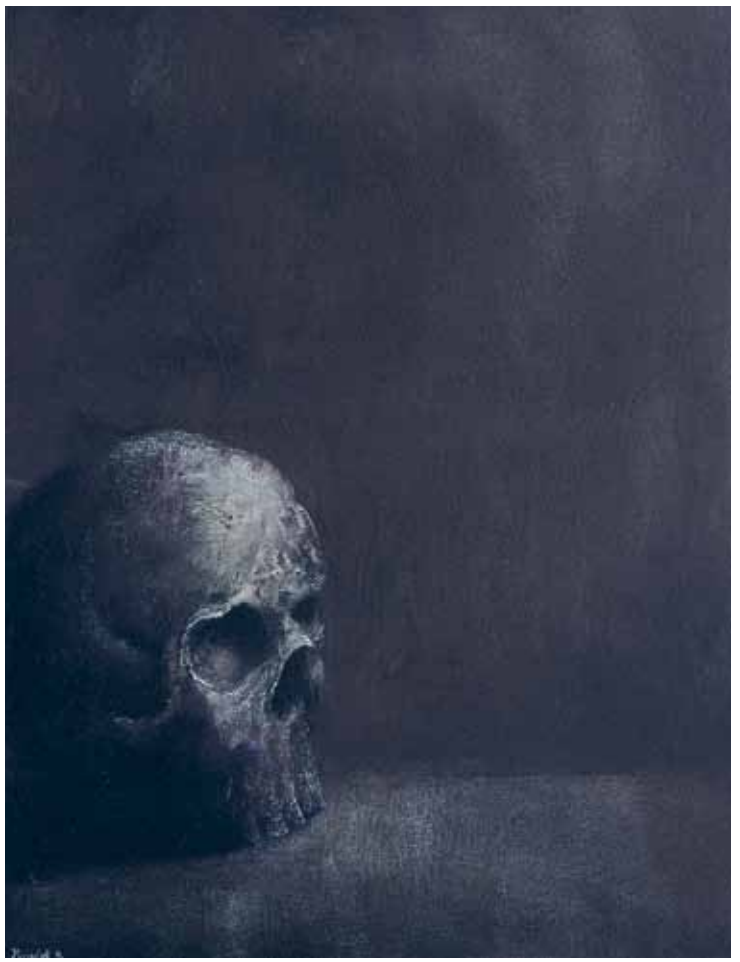


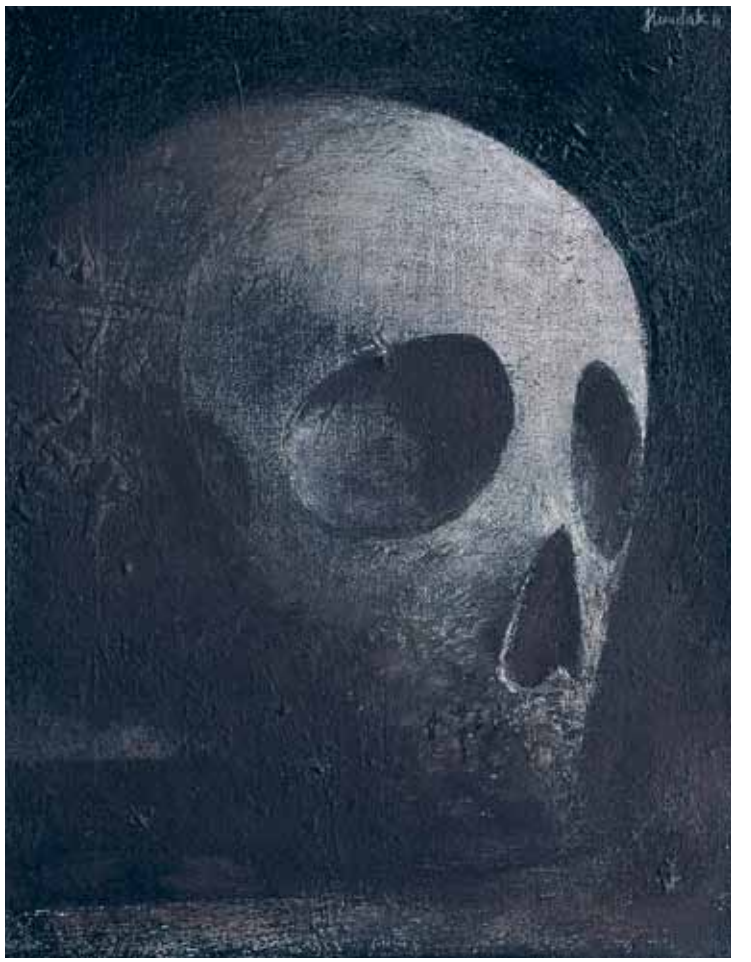
Czaszka 2015 olej na desce, 21 × 30 cm
Skull 2015 oil on panel, 21 × 30 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 24 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 24 × 30 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 35 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 35 × 30 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 40 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 40 × 30 cm



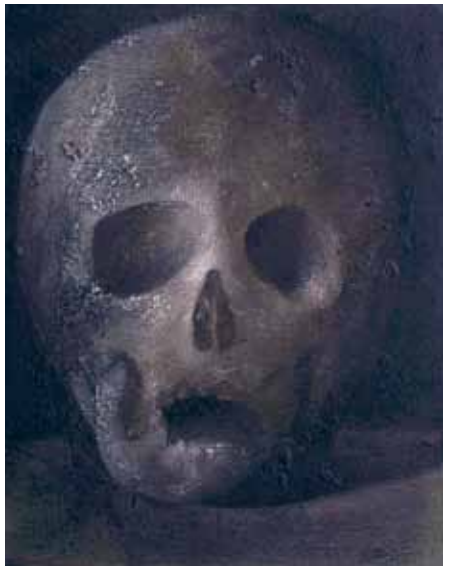


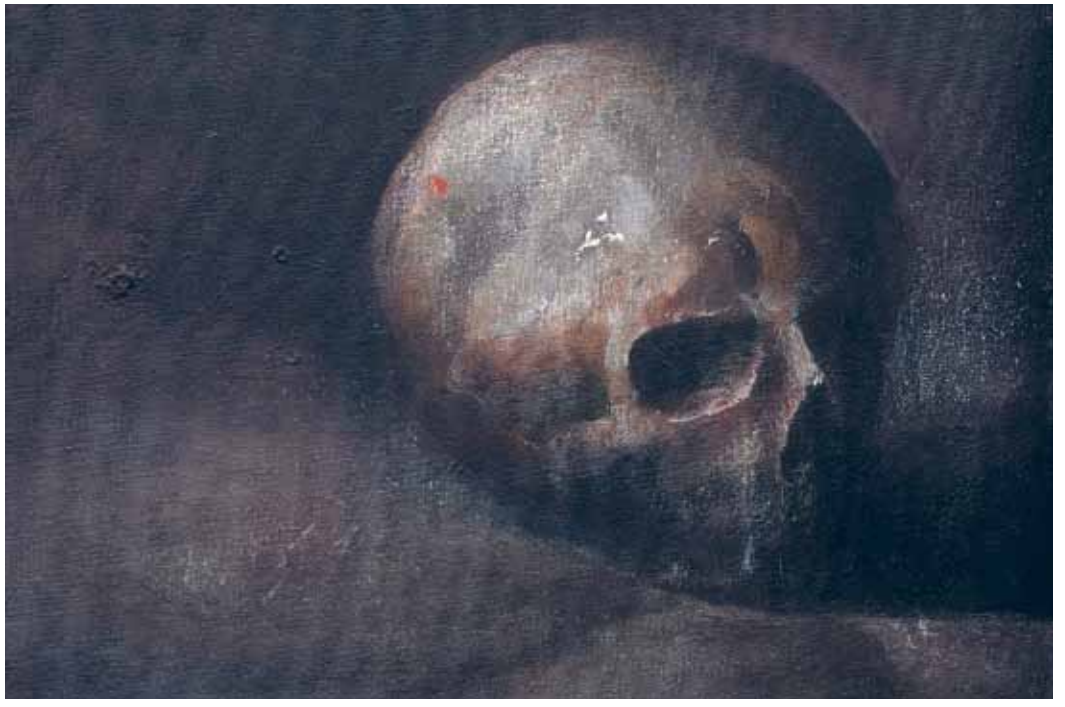
Czaszka 2016 tempera na płótnie, 25 × 40 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 25 × 40 cm

Czaszka 2014 olej na desce, 30 × 24 cm
Skull 2014 oil on panel, 30 × 24 cm

Czaszka 2014 tempera na desce, 20 × 30 cm
Skull 2014 tempera on panel, 20 × 30 cm

Czaszka 2014 olej na płótnie, 30 × 24 cm
Skull 2014 oil on canvas, 30 × 24 cm

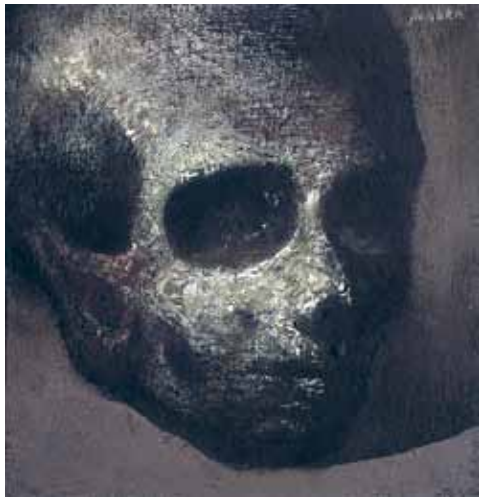




Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 24 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 24 cm

Czaszka 2016 tempera na desce, 30 × 24 cm
Skull 2016 tempera on panel, 30 × 24 cm

Czaszka 2014 olej na płótnie, 20 × 30 cm
Skull 2014 oil on canvas, 20 × 30 cm

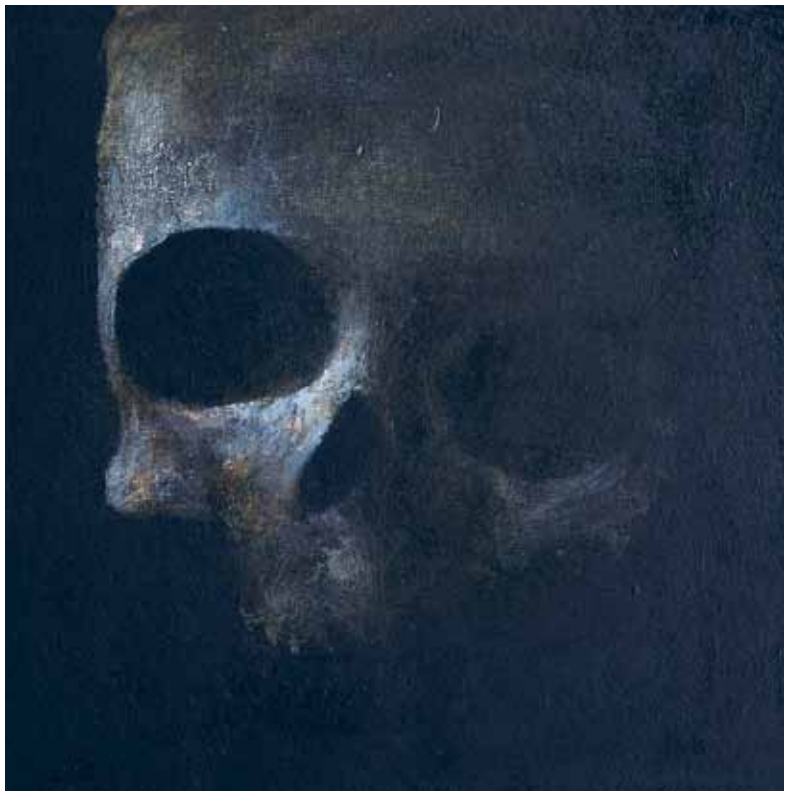


Czaszka 2014 olej na desce, 26 × 23 cm
Skull 2014 oil on panel, 26 × 23 cm

Czaszka 2014 olej na desce, 26 × 23 cm
Skull 2014 oil on panel, 26 × 23 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 25 × 25 cm
Skull 2015 tempera on panel, 25 × 25 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 20 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 20 × 30 cm

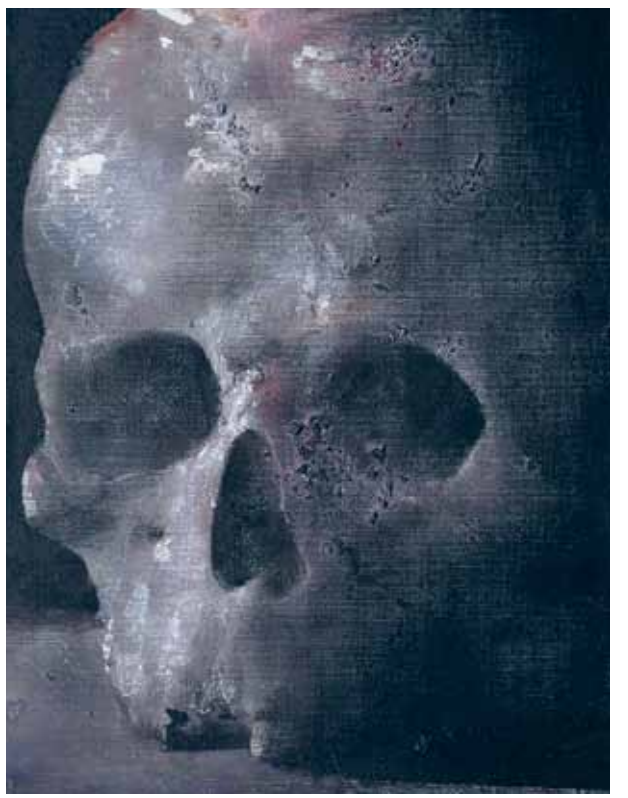


Imagines II 2015 olej na desce, 13 × 14 cm
Imagines II 2015 oil on panel, 13 × 14 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 30 × 21 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 30 × 21 cm

Czaszka 2015 olej na desce, 25 × 25 cm
Skull 2015 oil on panel, 25 × 25 cm

Czaszka 2016 olej na desce, 21 × 30 cm
Skull 2016 oil on panel, 21 × 30 cm

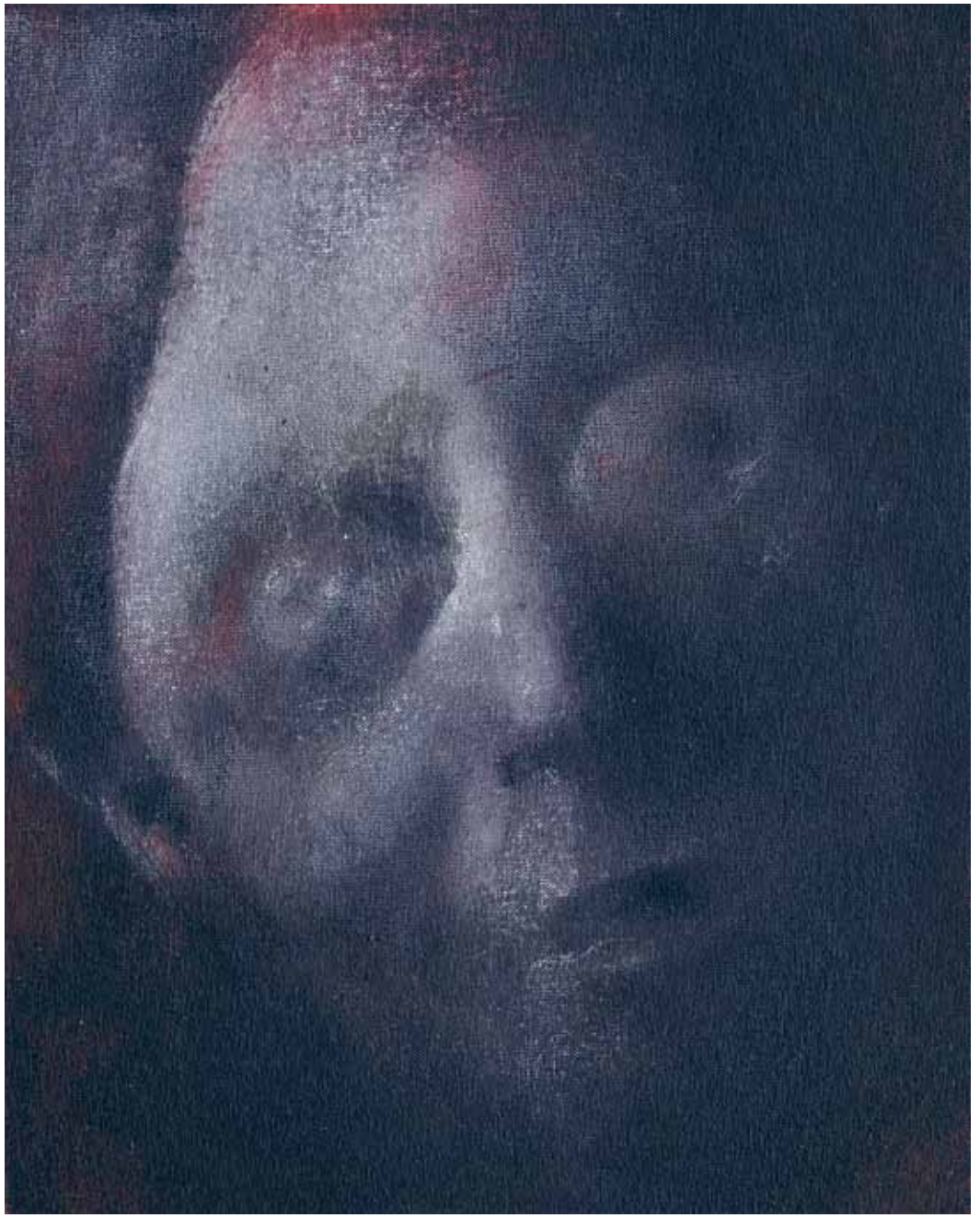


Czaszka 2016 olej na płótnie, 50 × 40 cm
Skull 2016 oil on canvas, 50 × 40 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 40 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 40 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na płótnie, 24 × 30 cm
Skull 2015 tempera on canvas, 24 × 30 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 24 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 24 cm



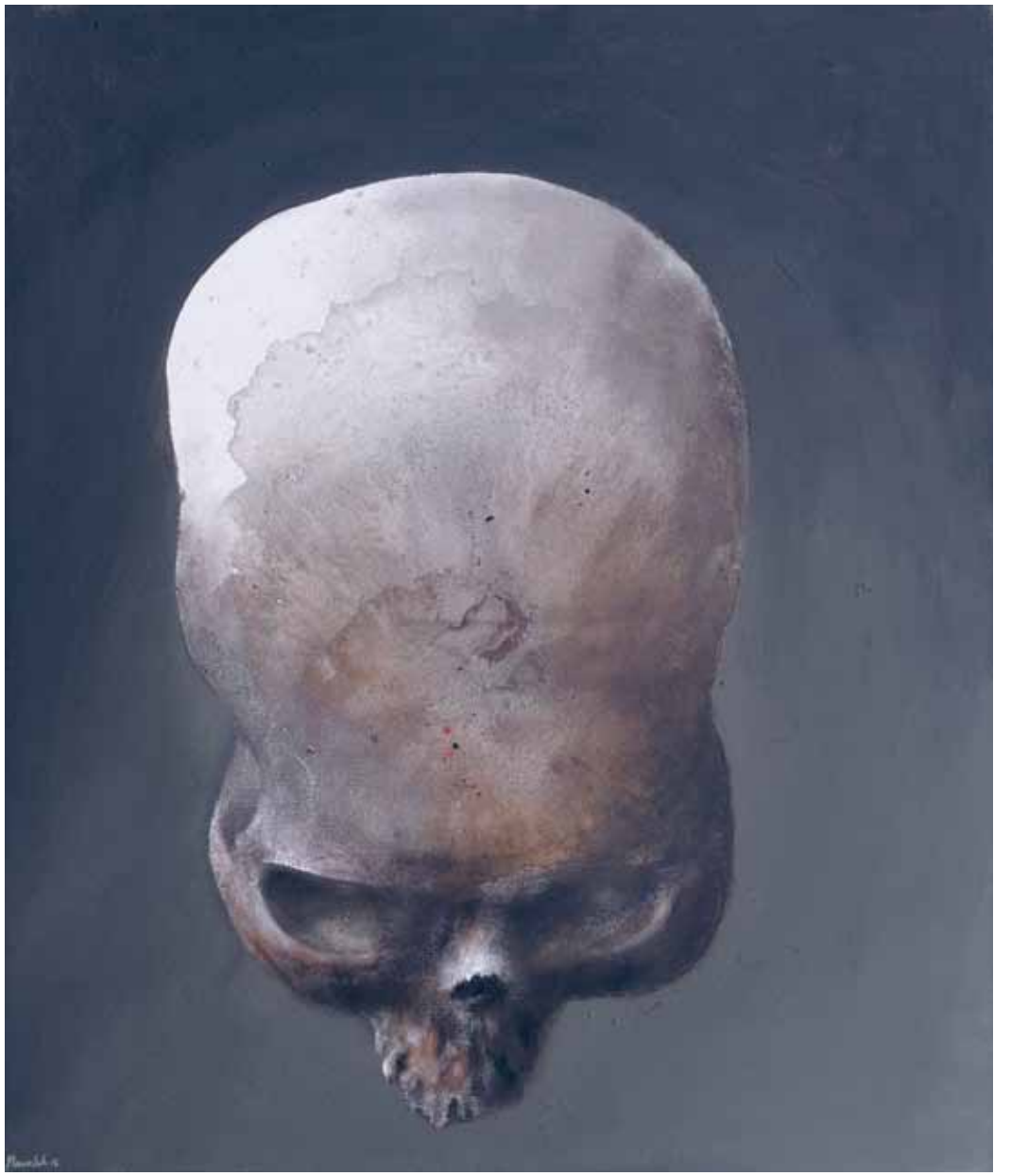
Czaszka 2014 olej na płótnie, 30 × 24 cm
Skull 2014 oil on canvas, 30 × 24 cm

Czaszka 2015 tempera na desce, 30 × 21 cm
Skull 2015 tempera on panel, 30 × 21 cm

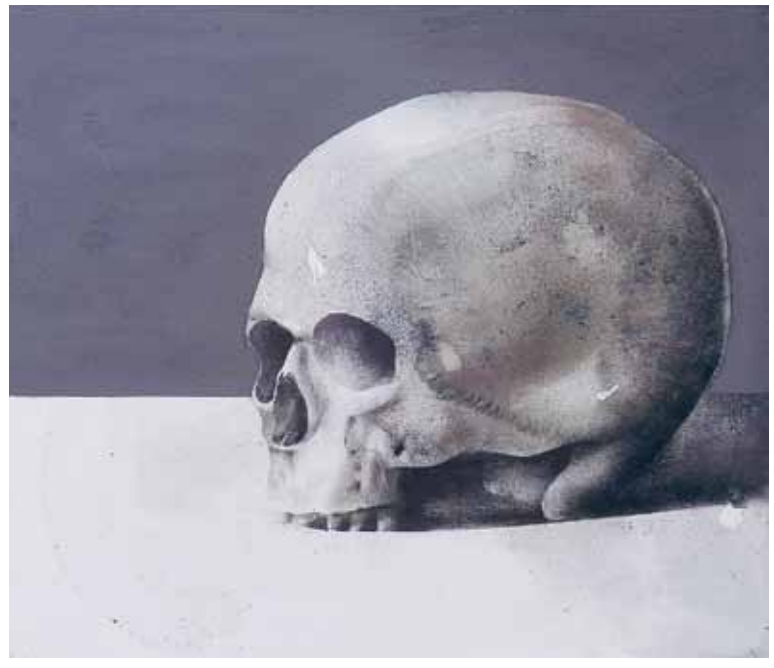
Czaszka 2014 olej na płótnie, 30 × 24 cm
Skull 2014 oil on canvas, 30 × 24 cm

Czaszka 2016 olej na płótnie, 24 × 30 cm
Skull 2016 oil on canvas, 24 × 30 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 50 × 40 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 50 × 40 cm



Czaszka 2016 tempera na płótnie, 80 × 70 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 80 × 70 cm



Czaszka 2016 tempera na płótnie, 70 × 80 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 70 × 80 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 70 × 80 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 70 × 80 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 70 × 80 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 70 × 80 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 90 × 100 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 90 × 100 cm

Filar 2014 olej na płótnie, 160 × 100 cm
Pillar 2014 oil on canvas, 160 × 100 cm

Kościół 2014 olej na płótnie, 160 × 90 cm
Church 2014 oil on canvas, 160 × 90 cm

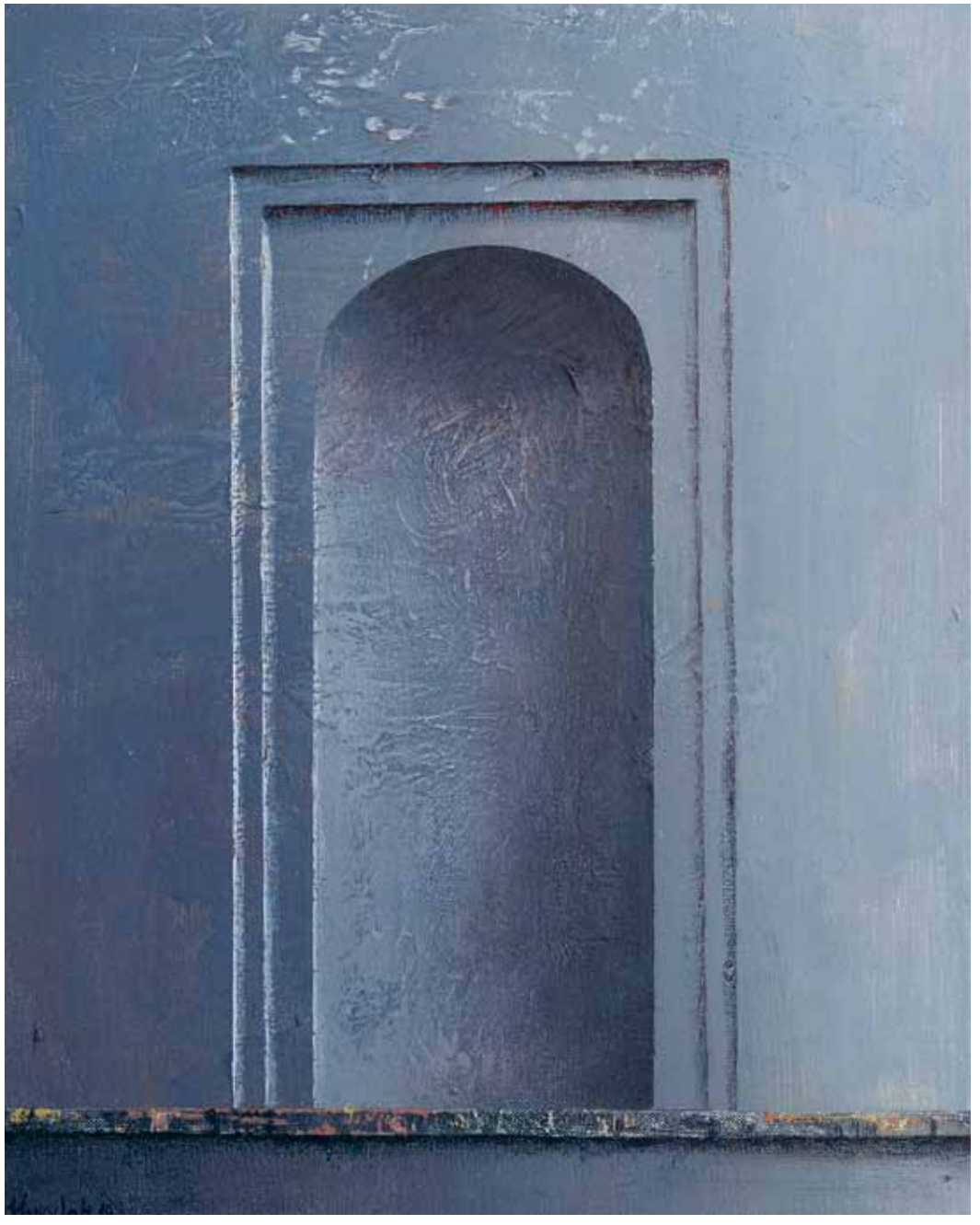
Ściana 2014 tempera na desce, 100 × 70 cm
Wall 2014 tempera on panel, 100 × 70 cm

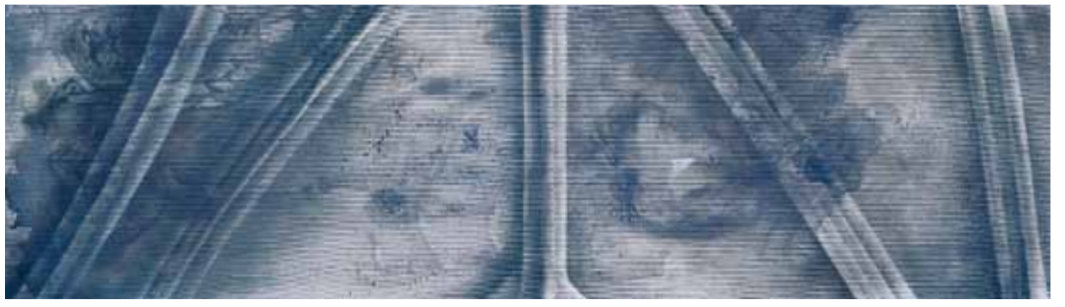
Kościół IV 2014 tempera na desce, 30 × 20 cm
Church IV 2014 tempera on panel, 30 × 20 cm

Mur 2014 tempera na desce, 50 × 40 cm
Wall 2014 tempera on panel, 50 × 40 cm

Kościół II 2014 olej na płótnie, 92 × 73 cm
Church II 2014 oil on canvas, 92 × 73 cm

Atrament 2014 tempera na desce, 30 × 24 cm
Ink 2014 tempera on panel, 30 × 24 cm





Wnęka 2014 tempera na płótnie, 30 × 24 cm
Niche 2014 tempera on canvas, 30 × 24 cm

Baza 2015 tempera na desce, 50 × 70 cm
Base 2015 tempera on panel, 50 × 70 cm

Sklepienie 2014 tempera na płótnie, 30 × 100 cm
Vaulting 2014 tempera on canvas, 30 × 100 cm

Czaszka 2012 tempera na papierze, 28 × 27 cm
Skull 2012 tempera on paper, 28 × 27 cm

Czaszka 2013 tempera na papierze, 21 × 23 cm
Skull 2013 tempera on paper, 21 × 23 cm

Czaszka 2012 tempera na papierze, 25 × 24 cm
Skull 2012 tempera on paper, 25 × 24 cm

Czaszka 2012 tempera na papierze, 30 × 25 cm
Skull 2012 tempera on paper, 30 × 25 cm

Czaszka 2014 tempera na papierze, 23 × 22 cm
Skull 2014 tempera on paper, 23 × 22 cm

Czaszka 2013 tempera na papierze, 21 × 27 cm
Skull 2013 tempera on paper, 21 × 27 cm

Czaszka 2016 tempera na płótnie, 20 × 30 cm
Skull 2016 tempera on canvas, 20 × 30 cm

Lines Inscribed Upon a Cup Formed from a Skull

GEORGE GORDON BYRON
1788—1824

Wersy wyryte na pucharze z czaszki

Start not—nor deem my spirit fled:
In me behold the only skull
From which, unlike a living head,
Whatever flows is never dull.

I lived, I loved, I quaff'd, like thee:
I died: let earth my bones resign;
Fill up—thou canst not injure me;
The worm hath fouler lips than thine.

Better to hold the sparkling grape,
Than nurse the earth-worm's slimy brood;
And circle in the goblet's shape
The drink of Gods, than reptiles' food.

Where once my wit, perchance, hath shone,
In aid of others' let me shine;
And when, alas! our brains are gone,
What nobler substitute than wine?

Quaff while thou canst—another race,
When thou and thine like me are sped,
May rescue thee from earth's embrace,
And rhyme and revel with the dead.

Why not? since through life's little day
Our heads such sad effects produce;
Redeem'd from worms and wasting clay,
This chance is theirs, to be of use.

Nie drżyj – i nie mów, że straciłem duszę,
Spójrz, jestem czaszką i tym się jedynie
Różnię od głowy żyjącej, że, tuszę,
Nigdy mdłe nie jest to, co ze mnie płynie.

Żyłem, kochałem i tak jak ty chlałem,
Zmarłem: niech kości moje padną w ziemię;
Napełnij kielich – nie skazisz mnie wcale,
Robak plugawsze ma usta od ciebie.

Lepiej ujmować sok z grona perlisty,
Niż miot oślizgły dżdżownic w sobie niańczyć,
Kształtem kielicha otaczać kolistym
Ten napój bogów – niż gadzie pokarmy.

Tu kiedyś może lśniły żarty moje,
Dziś niech się lśnieniem uraczą potomni,
Gdy nas opuszczą w końcu mózgi, co je
Szlachetniejszego od wina zastąpi?

Chlej póki możesz; wyścig, w którym pędzisz
Ze swoją zgrają, jak sam gnałem pierwej,
Może cię dobyć z mokrych objęć ziemi,
Byś z umarłymi pił i składał wiersze.

Czemu nie? Nasze łby w krótkich dniach życia
Mało zdziałały dobra – a tak one
Mogą się jeszcze komu na co przydać,
Od głodu ziemi i larw ocalone.

Przełożył Jacek Dehnel

O kielichu z czaszki

JACEK DEHNEL

William, piąty lord Byron, był przeciwnikiem ślubu swojego syna z kuzynką, postanowił zatem złośliwie doprowadzić do upadku rodową posiadłość, Newstead Abbey (wybudowaną w malowniczych ruinach opactwa zamkniętego niegdyś przez Henryka VIII): wykarczował lasy, wybił dwa tysiące jeleni, zmienił dwór w ruderę – przeżył jednak zarówno syna, jak i wnuka.

Kiedy zmarł w roku 1798, złośliwy spadek trafił w ręce dziesięcioletniego George'a Gordona, późniejszego poety, który osiedlił się tam dekadę później. Wówczas to, w roku 1808, napisał ten wiersz, który po raz pierwszy został opublikowany w siódmym wydaniu *Wędrówek Childe Harolda*. W *Conversations of Lord Byron* (1824) Thomas Medwin podaje, jak poeta opowiedział mu historię wiersza i samej czaszki:

> Ogrodnik, kopiąc, [odkrył] czaszkę, która pewnie należała niegdyś do wesołego mnicha czy zakonnika z czasów kasaty opactwa. Kiedy ujrzałem jej ogromne rozmiary i znakomity stan zachowania, naszedł mnie osobliwy kaprys, by dać ją do okucia i zmienić w kielich. Posłałem ją zatem do Londynu i powróciła cała błyszcząca, w barwie plamistej, jak szylkret.

Byron ponoć powołał w Newstead Abbey towarzystwo zwane Zakonem Czaszki, samemu przyjmując tytuł Wielkiego Mistrza lub Opata Czaszki. Podczas ceremonii „na wzór dawnych Gotów" przekazywano napełniony winem kielich z rąk do rąk, rzucając liczne ponure żarty pod adresem nieszczęśnika, do którego czaszka niegdyś należała.

About a Cup Formed from a Skull

JACEK DEHNEL

Strongly objecting to his son marrying a cousin, William Byron, 5th Baron Byron, maliciously decided to commit himself to ruining his ancestral home of Newstead Abbey (built in the picturesque ruins of the priory once shut down by Henry VIII): he cut down the great stands of timber surrounding it, killed over 2,000 deer on the estate and allowed the house to fall into disrepair and ruin. The plan was thwarted, however, when he outlived both his son and grandson.

When he perished in 1798, the legacy of misery was left to the then 10-year-old George Gordon, a poet to be, who settled there a decade later. And this is when, in 1808, he wrote the poem, first published in the seventh edition of "Childe Harold's Pilgrimage". In "Conversations of Lord Byron" (1824) Thomas Medwin reports how the poet told him the story behind the poem and the skull itself:

> "There had been found by the gardener, in digging, a skull that had probably belonged to some jolly friar or monk of the Abbey about the time it was dismonasteried. Observing it to be of giant size, and in a prefect state of preservation, a strange fancy seized me of having it set and mounted as a drinking-cup. I accordingly sent it to town, and it returned with a very high polish, and of a mottled colour like tortoiseshell". (Thomas Medwin, Conversations of Lord Byron, London 1824, p.71)

Apparently, Byron established a new Order of the Skull at Newstead Abbey, electing himself Grand Master or Abbot of the Skull. During its ceremonies, the goblet was filled with wine and passed about, "*in imitation of the Goths (...) whilst many a grim joke was cut at its expense*". (Op. cit., p.71)

SZAROŚĆ W TONACJI VANITAS

BOGUSŁAW DEPTUŁA

A tymczasem nie ma przecież radykalniejszej odmiany niż śmierć. Nie bez powodu śmierć jest najwznioślejszą wytwornością, najwznioślejszą godnością, najwznioślejszą szlachetnością. Po śmierci nawet człowieka godnego pogardy nobilituje się i trzeba mówić o nim z szacunkiem. Nie bez powodu śmierć jest nauczycielką estetyzmu.

Alberto Savinio, *Nowa Encyklopedia*
przeł. S. Kasprzysiak

Nosimy ją pod skórą i to chyba jest najbardziej fascynujące w tej sytuacji: jesteśmy nieustającym i nieustannie powracającym, żyjącym symbolem naszej przemijalności, najbliższym i najbardziej podręcznym *exemplum* tej sytuacji. Nie rozstajemy się z nią nigdy, a jeśli tak, to przestajemy być... Zatem, póki się da, najlepiej nie porzucać tego najpowszechniejszego symbolu naszej doczesnej przemijalności. Póki ją mamy ze sobą, najwyraźniej nie przeminęliśmy...

Czaszkowe motywy, szkielety, choć nieczęsto, pojawiały już w antyku; początkowo jako marginalia, także w sztuce nowożytnej. Dwa momenty w artystycznych dziejach były jednak czasem ich prawdziwego triumfu: średniowiecze i barok. Nigdy przedtem, i nigdy już potem, czaszka nie zagnieździła się i nie rozprzestrzeniła w sztuce tak mocno.

Co najważniejsze, czaszka leżała u stóp krzyża, na którym zabito Chrystusa. A ponieważ nic nie dzieje się przypadkiem, znalazła się tam, bo w boskim planie miejsce, gdzie Rzymianie postawili krzyż, okazało się zarazem miejscem, w którym zaległy szczątki pierworodnego człowieka/grzesznika Adama, a jego to właśnie grzech – śmiertelny – przyszedł Chrystus odkupić. Zatem obecna na wielu średniowiecznych *Ukrzyżowaniach* czaszka u stóp krzyża była czaszką Adama, którego śmiertelność została pokonana dzięki męczeństwu Chrystusa na górze zwanej Golgotą – czyli Miejscem Czaszki.

Potem czaszka, jako zwieńczenie szkieletu, ozdabiała rozliczne tańce śmierci, zarówno pisane, jak i malowane, najczęściej zaś wycinane w drewnianych klockach, by móc tym liczniej być odbijaną i powielaną, siać strach i zwątpienie wśród żyjących, nieustannie ich napominając.

Owemu dydaktyzmowi zawdzięczamy inne, niezwykle fascynujące zjawisko sztuki europejskiej: nagrobki w typie *transi,* pojawiające się głównie w formie rzeźbiarskiej w okresie około dwustu lat, pomiędzy połową XIV a połową XVI wieku. Człowiek w tranzycie, między życiem i śmiercią. Najkrócej mówiąc, przedstawienie podwójne, łączące to, co na wierzchu płyty nagrobnej: zmarłego w jego splendorze, z wiernie podkreśloną społeczną pozycją – z tym, co pod płytą: doczesnymi szczątkami czcigodnego denata, trawionymi zgnilizną i zepsuciem. Szkielety z resztkami skóry, których wypływające na wierzch narządy wyjadane są przez węże, jaszczurki, żaby i ropuchy robić musiały nader nieprzyjemne wrażenie, bo i dziś nie jest inaczej.

Z czasem czaszka wydobyła się na samodzielność i rozpanoszyła na wielu przedstawieniach. Ważne w historii jej ekspansji miejsce zajmuje kameralny tryptyk Hansa Memlinga z około 1485 roku znajdujący się w Muzeum Sztuk Pięknych w Strasburgu. Najpierw pojawia się obok grobu opuszczonego przez świeżo zmarłego, by po drugiej stronie tego ołtarzyka być już samodzielnym tematem jednego z paneli i dumnie wypełniać jego przestrzeń. Podobnie wygląda u Jana Gossaerta Mabuse, zaległa w kamiennej niszy z 1517 roku, o dramaturgii spotęgowanej odłamaną szczęką, ekspresyjnie podkreślającą nietrwałość. Niedługo potem zjawia się na rysunku Lucasa van Leydena z 1521 roku przedstawiającym świętego Hieronima; wypełnia cały pierwszy plan, obecna tak bezceremonialnie i uporczywie, że niepodobna z tym faktem dyskutować. Niezależnie od tego, czy autora pierwszego tłumaczenia Biblii na łacinę przedstawiano na pustyni, czy w pracowni intelektualisty, czaszki zazwyczaj nie brakowało na podorędziu owego pustelnika, największego biblisty chrześcijaństwa.

We włoskim renesansie także pojawiała się dość często, nie tylko w malarstwie, również na medalach i płaskorzeźbach. Już wtedy staje się widomym znakiem przemijalności i nietrwałości świata, rekwizytem świętych pustelników i pustelnic, traci jednak wiele ze swej drastyczności, zyskując na elegancji. Zawsze towarzyszy Mariom Magdalenom, zderzając powab nagiego kobiecego ciała z nagością kości.

Jednak to w pełni baroku czaszki wdarły się ostatecznie do wielu przedstawień zwanych wanitatywnymi – martwych natur o wielkiej różnorodności i popularności, muzycznych, kwiatowych, książkowych, artystycznych, jedzeniowych; czaszki mogły się znaleźć dosłownie wszędzie. Jedna z bardziej znanych i charakterystycznych jest dziełem Philippe'a de Champaigne, malarza łączącego jansenistyczną powściągliwość z dworskim przepychem. Wielki portrecista i subtelny kolorysta we wspomnianej martwej naturze posunął się do sporej bezpośredniości: oto wypolerowaną czachę postawił na kamiennym blacie, między wazonikiem z tulipanem i klepsydrą. Dylemat jest więc niewielki – między szybkim przesypywaniem a nieco wolniejszym usychaniem. W obu przypadkach koniec jest łatwy do przewidzenia, zawsze ten sam; wybór można sobie darować...

Najbardziej jednak „śmiercionośne" były obrazy malowane w siedemnastowiecznej Hiszpanii – tam malarze zdawali się nie mieć najmniejszych złudzeń. Czaszki Antonia Peredy czy szkielety Juana de Valdés Leala nie mogły nastrajać pozytywnie co do spodziewanej przyszłości: nie dość, że przeminiemy, bez najmniejszych wątpliwości, to i po śmierci najpewniej nie czeka nas nic dobrego, jedynie – czyśćcowe męki. Prace te miały jeden cel: upewnić oglądających o nie najlepszych perspektywach i taką właśnie, niedobrą sławę zyskały sobie dzieła z Półwyspu Iberyjskiego.

W owym czasie powstał obraz, który mocno zapłodnił wyobraźnię wielu malarzy, ale też poetów i pisarzy, a co więcej, wszedł na zawsze do europejskiej kultury. Nie bez udziału pisarzy antycznych pod pędzlem Guercina narodziło się przedstawienie wyjątkowe: *Et in Arcadia ego*. Grupa pasterzy w idyllicznym pejzażu odnajduje czaszkę, nie taką jednak, jaką przyzwyczajeni jesteśmy oglądać na innych obrazach. Ta nie ma w sobie nic eleganckiego, sterylnego – jest wstrętna. Widać wciąż resztki skóry i włosów, kręci się przy niej, z nadzieję na posiłek, spora menażeria: mucha, mysz i jaszczurka. Nie jest to symbol, nawet nie cmentarny rekwizyt, wprost przeciwnie, znalezisko świeże, o całkiem ziemskim i cuchnącym rodowodzie.

Wiek XVIII wiecznością zajmował się mniej, więcej zaś chwilą ulotną. Wanitatywne treści w obrazach nie zanikły, czaszki jednak zasadniczo zjawiały się rzadziej. Pod koniec XIX wieku wrócił do nich Cézanne, fascynowały Jamesa Ensora. W XX wieku motyw zagościł wielokrotnie u Picassa, ostatnio u Gerharda Richtera. Całą serię czaszek stworzył Andy Warhol, uznając je najwyraźniej za towar nie mniej pokupny niż inne.

Dziś czaszki robi się dosłownie ze wszystkiego: z kolorowych groszków, pigułek, kredkowych strużyn, wosku, cukru, czekolady, papierków od papierosów, szkła, plastiku i – oczywiście – z brylantów; bezcennym klejnotem jest przecież najsłynniejsza czaszka naszej doby, dzieło Damiena Hirsta. Odnajdziemy czaszki na butikowych bluzach i w błyskotkach od Swarovskiego. Ich popkulturowa kariera i zarazem trywializacja to swoisty symbol naszych czasów: odarte z tajemnicy i wanitatywnego przesłania weszły do repertuaru niewybrednych motywów zdobniczych. Zapewne nie jest to ich „ostatnie słowo", ostatnia w sztuce obecność. Na ubiegłorocznym weneckim Biennale serię czaszek pokazała znakomita malarka Marlene Dumas. Motyw ten pojawia się w melancholijnych cyklach Victora Mana.

Teraz do tego grona dołącza Łukasz Huculak, z serią czaszkową nader liczną i różnorodną, jakby chciał pokazać, że temat jest nie tylko stary i nobliwy, ale zarazem niewyczerpany. Lub może – że problem, do jakiego się odnosi, to rodzaj kulturowej obsesji, tym mocniej wybrzmiewającej w indywidualnej podświadomości, im silniej skrywanej w zbiorowej pogoni za udanym przebiegiem naszego ziemskiego epizodu.

Bogusław Deptuła

GREYNESS IN THE TONE OF VANITAS

BOGUSŁAW DEPTUŁA

In the meanwhile, there is no more radical a change than death. There is a reason why death is the most sublime refinement, the loftiest dignity, the most exquisite nobleness. Even a contemptible man after death is ennobled and should be spoken about with respect. It is not a coincidence that death is the teacher of aestheticism.

Alberto Savino 'New Encyclopaedia'
(translated by K. Brzozowski)

We wear it under our skin, which is plausibly the most fascinating phenomenon in these circumstances: we are a constant and continuously recurring, live symbol of our own transience, the closest and handiest exemplum of the situation. We never part with it, and if we eventually do, it means we cease to exist... Thus, as long as it is possible, we are better off not abandoning this most common symbol of our temporary transience. As long as we have it inside, we are not transient...

Skull motifs and skeletons did appear in Antiquity, though rarely – and initially as marginalia, as they do in modern art. There have been two points in the history of art that were their moments of sheer triumph. Never before or since has the skull been nestled and spread in art to such an extent as in the Middle Ages and the Baroque.

Most importantly, the skull lay at the foot of the cross on which Christ was killed. And since nothing happens by accident, it was there because, according to the divine plan, the location where the cross was erected by the Romans turned out to be, at the same time, the burial place of the first man/sinner – Adam, whose mortal sin Christ came to defeat. Therefore, the skull, present in so many medieval representations of the crucifixion at the foot of the cross, was the skull of Adam, whose mortality was defeated through the martyrdom of Christ, on the top of the hill called Golgotha, which means 'the skull-pan of a head'.

Later, as the crowning of the skeleton, it decorated numerous dances of death, both written and painted, and most commonly carved in wooden blocks, immensely copied and duplicated, causing terror and despair among the living, to whom she was a constant reminder.

To this didacticism we owe another, exceptionally fascinating artistic phenomenon in Europe: cadaver tombs known as *transi*, which mainly took a sculptural form in the period of 200 years between mid 14th and 16th centuries. A man in transit, between life and death. To cut a long story short, it is a double-layer installation, combining what's on the top of the tombstone: the deceased in his splendour, with his social status faithfully represented, with what's hidden beneath: the earthly remains of the noble dead, consumed by decay and rot. Cadavers with remnants of skin, whose outflowing internal organs are eaten by snakes, lizards, frogs and toads, must have made an extremely unpleasant impression, since today it is not very different.

With time, the skull became more independent and prevailed in numerous representations, among which an important example of its expansion is the private 1485 triptych by Hans Memling, exhibited in the museum in Strasburg. The skull first appears next to the grave, left empty by a recently deceased man, only to become an independent theme on the other side of the triptych, proudly filling its space. It looks similar in the 1517 work by Jan Gossaert Mabuse, where it sits in the stone recess, with expressively broken jaw that emphatically emphasises impermanence. Soon afterwards, it appears in the 1521 drawing by Lucas van Leyden, portraying Saint Jerome, taking the whole foreground so unceremoniously and persistently that its presence is indisputable. Regardless of the settings in which the author of the first translation of the Bible into Latin is painted – in the deserts or in his study – the skull is usually present at the hand of this hermit and the greatest Biblicist of Christianity.

The skull is an equally common motif in the Italian Renaissance, both in painting and on medallions and reliefs. It is when it becomes an evident symbol of transience and impermanence of the world, a prop of old male and female hermits but, at the same time, it loses a greater part of its severity to the benefit of elegance. It is a regular companion of Mary Magdalene, where the allure of the naked female body is contrasted with the nakedness of the bone.

However, it was at the height of the Baroque when skulls became a popular theme of representations called vanitative, still-lifes of immense variety and currency, depicting musical and floral motifs, books, art and food; skulls could be found literally everywhere. One of the most recognised and typical representation is the work by Philip de Champaigne, the painter blending Jansenistic restraint with courtly splendour. The great portraitist and subtle colourist did not stop short of showing visible directness in the aforementioned still-life: he placed the polished skull on the stone table-top, between a small vase with a tulip and a sandglass. Thus, there is very little dilemma there – a choice between the quick trickling of sand and the slightly slower withering. In both cases, it is not difficult to predict the end, as it is always the same – the choice you make does not really matter...

The most 'deadly', however, were the paintings created in 17th century Spain, where artists seemed to have had no illusions whatsoever. The skulls by Antonio de Pereda, or the skeletons by Juan de Valdes Leal, could not positively predispose the audience to the predicted future: not only are we bound to pass away, but also life after death is very unlikely to bring us any joy – only suffering in Purgatory. The purpose of their works was to make sure the audience had no doubt about the pessimistic perspectives, and Iberian art gained this kind of bad reputation.

At that time, another painting strongly influenced the imagination of numerous painters, poets and writers, taking its place in the European culture. Under the influence of ancient writers, Guercino created a truly exceptional work of art: 'Et in Arcadia ego', where a group of shepherds find a skull in the middle of an idyllic landscape. The skull, however, is not what we are accustomed to seeing in other paintings – it is by no means elegant, sterile and picturesque – it is just hideous. You can still see traces of skin and hair, and a large menagerie, a fly, a mouse and a lizard, in its vicinity, hoping for a feast. It is not a symbol, not even a cemetery prop, but – on the contrary – a fresh finding, earthly and stinking in its nature.

The 18th century was not as interested in eternity as it was in fleeting moments. Vanitative contents in paintings did not disappear, but skulls were noticeably less frequent. At the end of the 19th century, it was Cézanne who returned to them and they also fascinated James Ensor, while in the 20th century the motif was present, on numerous occasions, in the works by Picasso and most recently in Gerhard Richter's. A whole series was also created by Andy Warhol, who – apparently – considered them as saleable a product as any others.

Today, skulls are made of virtually everything: colourful beads, pills, crayon shavings, wax, sugar, chocolate, cigarette paper, glass, plastic, and – naturally – diamonds, just like the priceless jewel, the most famous skull of our times, the work by Damien Hirst. We find them on jumpers and in Swarovski's jewellery. The pop cultural career of the skull and its trivialisation is a peculiar symbol of our times: deprived of mystery and its vanitative message, it has become part of unrefined decorative motifs. Certainly, this is not its 'last word', its final presence in art. Last year, during the Venice Biennale, the exquisite painter Marlene Dumas presented a series of skulls. The motif also appears in the melancholic cycles by Victor Man. And now they are joined by Łukasz Huculak, with a series of skulls so numerous and various as if he wanted to show that not only is the theme old and noble, but also inexhaustible. Or perhaps that the issue to which it refers is a kind of cultural obsession. The more it is hidden in the collective race for successful earthly existence, the more it can be heard in the individual subconscious.

Huculak

Zdjęcie: Miron Mattoszko

ŁUKASZ HUCULAK

(ur. 1977) malarz, absolwent ASP we Wrocławiu, gdzie prowadzi obecnie dyplomującą pracownię malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Mieszka i pracuje we Wrocławiu i Obornikach Śląskich.

Łukasz Huculak (b. 1977) painter. Graduated from the Academy of Fine Arts in Wroclaw, where he currently runs a painting studio. Lives and works in Wroclaw and Oborniki Slaskie.

Małgorzata Czyńska, Wojciech Tuleya — **Dowód na istnienie** 4
Proof of Existence 6

Stanisław Rosiek — **Wewnętrzne maski jego duszy** 8
Inner Masks of His Soul 16

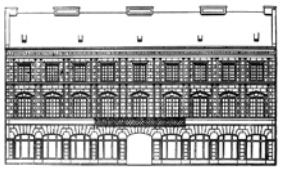
Justyna Ziółkowska — **Śmierć. Między bohaterstwem, przestępstwem a chorobą** 24
Death. Between Heroism, Crime and Sickness 30

George Gordon Byron — **Wersy wyryte na pucharze z czaszki** 74
Lines Inscribed Upon a Cup Formed from a Skull 74

Jacek Dehnel — **O kielichu z czaszki** 76
About a Cup Formed from a Skull 77

Bogusław Deptuła — **Szarość w tonacji vanitas** 78
Greyness in the tone of Vanitas 82

Galeria ART
Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków
00-071 Warszawa, Krakowskie Przemieście 17
tel. / phone +48 22 828 51 70
kierownik / director: Wojciech Tuleya
www.galeriaart.pl



PÓŹNE OBJAWY ŚMIERCI / LATE SYMPTOMS OF DEATH

katalog / catalogue

wydawca / publisher: Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków
pod redakcją / edited by: Łukasz Huculak
projekt / graphics design: Ryszard Bienert
reprodukcje / reproductions: Łukasz Huculak
tłumaczenia / translated by: Konrad Brzozowski, Marta Szymczakowska
portret autora / portrait of the author: Miron Mattoszko
korekta / proofreading: Katarzyna Szroeder-Dowjat
łamanie / layout execution: Ryszard Bienert
druk i oprawa / printed and covered: Moś i Łuczak

ISBN 978-83-941972-5-4
Copyright: Galeria ART OW ZPAP i autorzy, Warszawa 2016