

DOMINIKA ŁARIONOW*

Kontekst medialny fotografii mortualnej na przykładzie zdjęć pośmiertnych Stanisława Wyspiańskiego i Adama Mickiewicza

Wprowadzenie

28 listopada 1907 roku w Krakowie zmarł Stanisław Wyspiański: poeta, dramaturg, malarz, tłumacz, typograf, nazywany przez współczesnych czwartym wieszczem narodowym. Miał trzydzieści osiem lat. Pięć dni później odbył się niezwykle efektowny pogrzeb, który podobnie jak sama śmierć artysty stał się wydarzeniem o charakterze prekursorskim w historii polskiej kultury medialnej. Dotyczy to zarówno dość szybkiego opublikowania informacji o zgonie, jak i dostępnych w obiegu prasowym oraz handlowym zdjęć zwłok poety. Trzy elementy ostatniego etapu „ziemskiej” obecności artysty: zgon, zwłoki i pogrzeb stały się samodzielnymi faktami, które wyznaczyły drogi jakimi podążała nowoczesna komunikacja medialna. Wiele materiałów prasowych z dzisiejszej perspektywy zaskakuje, bo przekracza granice dozwolonej obecnie etyki zawodowej.

Po raz pierwszy, na początku dwudziestego wieku medialnym towarem stała się śmierć artysty, celebryty ówczesnego świata kultury. Natomiast pewnych znamion szczególnie z wprowadzeniem do obiegu powszechnego zdjęć zwłok można dostrzec już w śmierci Adama Mickiewicza. Fotografie martwego ciała wieszca doby romantyzmu wydaje się, że wyznaczały granice pomiędzy celebracją śmierci charakterystyczną dla kultury XVIII i pierwszej połowy XIX wieku, a jej jawnością, namacalnością, która rozwinęła się wraz z wprowadzeniem do

* DR DOMINIKA ŁARIONOW – Katedra Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki; e-mail: dominika.larionow@gmail.com

szerokiego obiegu wizerunków mortualnych w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia. Poprzez wynalazek fotografii dokonano się kulturowe oswojenie śmierci, nadanie jej ludzkiej twarzy, po to by u progu nowego milenium wyrzucić jej obraz poza nawias dostrzegalnych wydarzeń. Współczesna śmierć nie ma personalnego wizerunku, gdyż stała się notatką prasową, czarno-białym zdjęciem ciała żyjącego, nekrologiem w ramce opublikowanym w prasie czy internecie.

Fotografia mortualna – historia pojęcia

Tomasz Ferenc sformułował definicję pojęcia gatunkowego: „fotografii mortualnej”, uznając, że do tej grupy należą „zdjęcia bezpośrednio ukazujące śmierć oraz wszystkie pozostałe, które nabierają takiego charakteru ze względu na kontekst ich wykonania”¹. Podążając za intencją badacza można uznać, że zarówno zdjęcia zwłok, jak i pogrzebu Wyspiańskiego, tworzą razem grupę gatunkową fotografii mortualnej, której bohaterem jest poeta. Ze względu na konteksty kultury można każdy element zbioru rozpatrywać osobno, jednakże jedynie razem nabierają charakteru narracyjnego. Wizerunki ciała wraz z dziennikarskim komentarzem oraz obrazy konduktu zmierzającego z Rynku Głównego do Kościoła św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa popularne zwanego Skalką tworzą opowiadanie o odejściu i śmierci artysty.

Ferenc, formułując definicję przytoczoną powyżej wprowadził jeszcze jedno z pozoru drobne rozróżnienie, które do gatunku „fotografii mortualnej” zalicza zarówno rzeczywiste wizerunki trupów, jak również te inscenizowane na potrzeby mediów lub propagandy związanej z ideologią. Jest to ważne, gdyż niejednokrotnie w historii fotografii zwłok stawały się przedmiotami, którym kultura nadawała szczególne znaczenia wiążąc je z kultem osoby zmarłej. W dziewiętnastym wieku upowszechnił się zwyczaj robienia zdjęć martwym dzieciom, co jak podaje Juliet Hacking było związane z przeświadczeniem o istnieniu życia pozagrobowego. Autorka *Historii fotografii* szczegółowo analizuje dagerotyp o tytule *Post mortem* wykonany w 1850 roku przez Alphonse’a Le Blondela, który przedstawia rodzica, oplakującego śmierć dziecka.

„Podczas, gdy czuwający ojciec znajduje się w cieniu, na martwe dziecko pada nieziemskie światło. Fałdy otaczające dziecko draperii prowadzą wzrok oglądającego w kierunku nieba. Znajdująca się z tyłu odbitki etykieta reklamuje *portrety i maski pośmiertne*. Tego rodzaju portrety stanowiły dla rodziców fizyczną pozostałość po zmarłym dziecku oraz były przedmiotem, przy którym mogli je oplakiwać”².

¹ T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, pod red. tenże, Krzysztof Malowski, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005, s. 79.

² J. Hacking, Campany David, *Historia fotografii*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014, s. 34

Fotografia już na początku swojego istnienia dość szybko stała się jednym z trwałych elementów kulturowego okresu żałoby, będąc postrzegana jako znak obecności i zarazem chęci nawiązania kontaktu ze światem umarłych. Inaczej użyto zdjęć we Francji, w 1871 roku, gdy po upadku Komuny Paryskiej wykonano fotografie ofiar – uczestników powstania w trumnach, pokazując ciała nagie, ustawione w jednym, a niekiedy w dwóch rzędach niczym w szeregu, do żołnierskiego „pośmiertnego” apelu. Prezentowane publicznie zwłoki pozbawiono intymności, nawet nie starano się ukryć ich seksualności. Francuskie fotografie nie miały też nic wspólnego z sakralizacją momentu śmierci, z czym niewątpliwie mieliśmy do czynienia przy okazji wcześniejszych dagerotypii Le Blondela. Zdjęcia komunardów mają charakter pierwszych reportaży czy newsów. Lech Lechowicz uważa, że były masowo rozpowszechnione i służyły nie tylko dokumentacji, informacji czy identyfikacji zwłok, ale były przede wszystkim istotnym elementem toczonej wówczas walki politycznej³.

Osobnym i niezwykle ciekawym zagadnieniem są zdjęcia mortualne, które zostały zainscenizowane. Prekursorem fotografii kreatywnej o śmiertcionym podtekście był Hippolyte Bayard (1801-1887), francuski wynalazca techniki fotograficznej, umożliwiającej bezpośrednio wykorzystanie obrazu pozytywowego. W latach czterdziestych dziewiętnastego wieku bezskutecznie starał się on o uzyskanie dotacji rządowej na swoje odkrycia, „załamany niepowodzeniami, wykonał zdjęcie, na którym upozował siebie na topielca. Na drugiej stronie fotografii napisał: „*rząd, który dał panu Daguerrowi o wiele za dużo, powiedział, że nie może nic dać panu Bayardowi, i ten biedny człowiek utopił się*”⁴. Ferenc uważa, że była to pierwsza fotografia, która została pomyślana jako forma protestu poprzez celową kreację obrazu w całości o mortualnym charakterze. Zatem fikcyjne zwłoki stały się w tym wypadku częścią przekazu, który miał w pełni świadomie poruszyć sumienie odbiorcy dzięki umyślnie prowadzonej grze ze śmiercią. Nie rozstrzygniemy w tym miejscu podstawowego pytania: czy ci, którzy jako pierwsi obcowali z dziełem Bayarda zostali poinformowani o teatralności całej kompozycji?

Susan Sontag zauważyła, że aparat fotograficzny bywa porównywany do broni, chociaż nikogo nie zabija. Amerykanka pisze, że w samym fakcie naciśnięcia spustu migawki „jest coś drapieżnego. Robić ludziom zdjęcia to gwałcić ich – oglądać takimi jakimi nigdy sami siebie nie widują, zyskać o nich wiedzę,

³ L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część 1 1839-1839*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź 2012. W historii francuskiego zrywu rewolucyjnego Komuny Paryskiej pojawił się istotny wątek polski. Alphonse Darlot (1828-1895), francuski fotograf i twórca wielu innowacji technologicznych najprawdopodobniej był autorem zdjęcia zwłok generała Jarosława Dąbrowskiego, który należał do grona dowódców paryskiego powstania. Wedle ustaleń Lechowicza również to zdjęcie wykonano w celach propagandowych.

⁴ T. Ferenc, op. cit., s.80.

jakiej sami nigdy nie będą mieli i w ten sposób uczynić z nich przedmioty, którymi można symbolicznie zawładnąć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia stanowi sublimację morderstwa (...)⁵. Podążając za myślą Sontag, można zadać pytanie: czy wykonanie zdjęcia zwłok stanowi sublimację śmierci skoro przedstawione ciało – przedmiot już zostało pozbawione życia?

Śmierć Wyspiańskiego w prasie krajowej

Ciało Wyspiańskiego zostało oddane na „żer” medialny i stało się częścią funeraliów poety, na takiej samej zasadzie jak trumna czy pogrzeb. Pojawiająca się sublimacja z pewnością nie dotyczyła śmierci jako takiej, a skupiła się wokół budowania mitu poety, bohatera narodowego. Sama dramaturgia mortualna wokół postaci artysty poprzez kontekst ówczesnej prasy nabrała szczególnego charakteru, gdyż została rozpisana na kilka części: zaczynając od agonii, poprzez śmierć, wyznania spowiednika, po pogrzeb i oraz zdjęcie zwłok opublikowane pięć dni po złożeniu ciała do grobu.

Geniusz Młodej Polski chorował na syfilis⁶ i od momentu zdiagnozowania śmiertelnego wówczas schorzenia w 1895 poddawał się różnym kuracjom. Wtedy powszechnie choroby weneryczne leczono medykamentami, w skład których wchodził cynk, niestety Wyspiański był na niego uczulony, co stanowiło istotną przeszkodę w opanowaniu rozwoju kiły. W 1901 roku poeta przebywał na leczeniu w Rymanowie, dwa lata później w Wenecji. W latach 1904 i 1905 w miesiącach letnich dwukrotnie gościł w uzdrowisku Bad-Hall, gdzie znajdowały się źródła jodowo-bromowe. Rezultatem tego leku było poważne zatrucie organizmu, wymagające umieszczenia chorego w październiku 1905 roku w prywatnym zakładzie dla nerwowo chorych doktora Karola Żuławskiego w Krakowie. Był tam około miesiąca. Latem 1907 roku jego stan się polepszył, by jesienią ulec gwałtownemu pogorszeniu.

Już następnego dnia po śmierci Wyspiańskiego w porannym wydaniu „Czasu”, krakowskiego konserwatywnego dziennika, ukazała się obszerna relacja o ostatnich chwilach życia poety wraz z dokładnym opisem dolegliwości na jakie cierpiał przed śmiercią. Jej autorem był Rudolf Starzewski, ówczesny redaktor naczelny pisma. Relacjonował:

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przełożył Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 22.

⁶ Problematykę społecznego odbioru choroby Wyspiańskiego omówiłam w tekście: *Gdy lekarz wraca na scenę ... czyli chorzy artyści w: Oblicza choroby w czasach płynnej nowoczesności*, redakcja Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Tomasz Siemiński, Muzeum Zachodniokasubskie, Bytów – Łódź 2016, s. 330-360.

„Dręczyły go dotkliwe bóle w ręce i nodze. Prawą rękę miał ujętą w dwie deseczki i obandażowaną całą wraz z palcami. Pisać mógł jeszcze i pisał. Przywiązywano mu ołówek do tej deseczki i wodził ręką po papierze. Malować już oczywiście nie mógł; u lewej ręki trzy palce były bezwładne. Umysł jednak pracował nieustannie mimo ciężkiej choroby ciała”⁷.

W tych kilku zdaniach zwraca uwagę, że dziennikarz dokładnie opisuje stan chorego, cierpiącego człowieka natomiast nie określa choroby z nazwy, gdyż tę pomija milczeniem. Dalszy opis skupia się na dramaturgicznym przebiegu ostatniej doby życia Wyspiańskiego: „Choroba robiła szybkie postępy; z godziny na godzinę widać było przedwczoraj pogorszenie. Mimo ciężkich cierpień Wyspiański do ostatniej chwili był przytomny i w pełni władz umysłowych. Noc z środy na czwartek była bardzo niepokojąca. O godzinie 5 rano we czwartek przyszło omdlenie. Zatrzyknięto tlen, nieprzytomność nastąpiła po dłuższej chwili”.

Wkrótce potem Wyspiański oświadczył że pragnie się po chrześcijańsku przygotować na drogę wieczności. Spełniono natychmiast jego życzenie. Przybył ksiądz Pawełski T. J. i wyspowiadał dogasającego, a następnie opatrzył go św. Sakramentami. W południe zdawało się, że koniec już się zbliża. Około łoża zgromadziło się kilku najbliższych przyjaciół i ciotka chorego p. Staniewiczowa. Ze wszystkimi Wyspiański żegnał się serdecznie, dziękując im za okazałą pamięć i troskliwość. Mówił, że czuje zbliżający się zgon i żałuje, że nie ma przy nim żony i dzieci. Po chwili namysłu dodał:

- Może lepiej, że żony nie ma. Nie przeżyłaby tej chwili. Widok dzieci byłby dla mnie straszny. Mam ich głęboko tu, w sercu...

Po tych słowach położył z trudem rękę na sercu i trzymał ją długo.

Po godzinie 1 po południu skarżył się na wielką duszność. Lekarze zatrzyknęli znowu tlen.

Po południu po dłuższej ciszy poprosił do siebie jednego z przyjaciół p. Chmiela, i udzielił mu wskazówek, jak należy postąpić z niedokończonym *Zygmuntem*, *Augustem*, jak należy ułożyć fragmenty i według jakich wzorów wprowadzić je na scenę. Już dawniej wyraził życzenie, aby do przedstawienia użyto wzorów Matejki.

O godzinie 4 przysłała zupełna bezwładność. Lekarze pragnęli jeszcze próbować zatrzyknieć. Chory prosił ich, aby tego nie robili i dodał:

- Niech się skończy. Strasznie cierpię.

Za chwilę poprosił, aby jasno oświetlono pokój. Spełniono życzenie umierającego. Widać było, że potoki światła sprawiają mu przyjemność. Prosił dalej:

- Więcej światła, najwięcej światła...

⁷ „Czas”, 1907, nr 275 (29.XI) [1]-74-50. MBC (Małopolska Biblioteka Cyfrowa).

Były to ostatnie słowa. O godzinie 5 minut 10 wydał lekko ostatnie tchnienie, że obecni nie zauważyli tego w pierwszych chwilach⁸.

W zamieszczonym opisie zaskakuje z dzisiejszej perspektywy nie tylko stylistyka prowadzonej narracji, ale przede wszystkim sposób przedstawienia Wyspiańskiego, który w ostatnich chwilach życia zostaje zaprezentowany niczym tragiczny, umierający, ale wciąż przytomny bohater romantyczny. O śmierci Wyspiańskiego pisały zarówno inne krakowskie dzienniki: „Nowa Reforma”, „Głos Narodu”, „Naprzód” oraz „Nowiny”, ale również „Kurier Warszawski” czy lwowskie „Słowo Polskie”. Był to news istotny dla całej prasy ukazującej się w języku polskim na terenie trzech zaborów.

Zdjęcie zwłok Wyspiańskiego

W warszawskim tygodniku „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane”⁹ wydrukowano pięć dni po pogrzebie zdjęcia zmarłego poety. Leżał ubrany w garnitur na szpitalnym łóżku, ręce miał skrzyżowane, przy jego bokach położono chryzantemy. W zamieszczonym artykule skontrastowano fotografie martwego Wyspiańskiego z ostatnimi, które przedstawiały go żywego. Zdjęcia nieżyjącego ciała są jednym z najbardziej zaskakujących faktów z tamtego czasu. Istnieją one bowiem w dwóch wersjach, obie zostały wykonane w „Domu Zdrowia”. Pomędzy nimi nie ma różnic, dotyczących ułożenia zmarłego, na każdym z nich leży na takim samym metalowym łóżku szpitalnym. Odmienność dotyczy usytuowania tego mebla względem reszty pokoju szpitalnego. Na jednym zrobionym najprawdopodobniej przez Adama Wolskiego za wezłowiec Wyspiańskiego widzimy dalszą część pomieszczenia, a nawet szafę, której frontony pokrywają lustra, odbijające ostre światło. Dzięki temu wokół zmarłego powstała coś na kształt poświaty, co przypomina manipulacje z kompozycją fotografii mortualnej dzieci, co zostało powyżej omówione na przykładzie dagerotypii martwego dziecka autorstwa Le Blondela. Ale w „Świecie” opublikowano drugą wersję zdjęcia zwłok, mniej metaforyczną, a bardziej prozaiczną. Ciało na niej znajduje się na innym tle, gdyż łóżko od strony głowy poety jest dosunięte do ściany, na której widzimy wyraźnie sznur elektryczny zakończony gniazdkiem, okno pozostało niewidoczne, zniknęła też poświata nad głową zmarłego. Sontag uznała, że fotografia „atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości”¹⁰. Niewątpliwie w wypadku ciała zmarłego poety, zdję-

⁸ „Czas”, nr 275 (29.XI) [1] – 47/50, MBC (Małopolska Biblioteka Cyfrowa).

⁹ „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane”, Warszawa-Kraków, nr 49, 7 grudnia 1907 roku.

¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, przekład Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2009, s. 31.

cie miało oddać faktyczną, namacalną rzeczywistość śmierci, ją zatowarować, jak chciała amerykańska autorka, by uczynić realną. Jednakże sama fotografia nie miała z założenia być dokumentalną, gdyż zawierała w sobie również część inscenizacji, polegającą nie tylko w umieszczeniu łóżka względem pokoju, ale także dostrzeżoną w układzie ciała, chryzantem i splecionych dłoniach zmarłego. Ujęcie całości, w każdej z omawianych kompozycji fotograficznych było wykonane z perspektywy, z której widz nie mógł dostrzec deformacji twarzy poety. Syfilis spowodował degradację chrzęści, co miało wpływ nie tylko na opisane w krakowskim „Czasie” problemy z rękami, ale przede wszystkim na zapadnięcie się szczęki, nosa i oczodołu. Zatem można wysnuć wniosek, że pośmiertne zdjęcia ciała Wyspiańskiego sprawiają wrażenie chęci wykreowania obrazu nie rzeczywistego, tylko intencjonalnego. Z perspektywy ponad stu lat fotografie z „Domu Zdrowia” z pewnością stanowią niepodważalny zapis samego faktu odejścia młodopolskiego twórcy. Dokumentują jego samotność, intymność, prywatność. Stały się *historycznym okiem* pozwalającym dostrzec świat pośmiertnej obecności poety w zapisie unikatowej chwili istnienia jeszcze poza zgiełkiem uroczystości pogrzebowej.

Sontag pisała: „Posiadanie zdjęcia Szekspira byłoby czymś na kształt posiadania gwoźdźcia z prawdziwego Krzyża”¹¹. Można zadać pytanie: czym jest zdjęcie zarówno żywego ciała poety jak i martwego? Czy jest dotknięciem śmierci? Czy raczej ukazaniem naturalnej konsekwencji życia? Z pewnością dla mieszkańców Krakowa z początków dwudziestego wieku, fotografia zwłok Wyspiańskiego była intratnym przedmiotem handlu, co widać w ogłoszeniu zamieszczonym w „Nowej Reformie” dwa dni po śmierci poety, o tytule *Zdjęcia fotograficzne*: „Fotograf tutejszy p. Pierzchalski dokonał wczoraj zdjęć fotograficznych pokoju domu zdrowia prof. Rutkowskiego, gdzie zmarł Wyspiański, oraz zwłok poety. Fotografie te są do nabycia w zakładzie p. Pierzchalskiego przy ulicy Karłowickiej”¹². Notatka niniejsza ukazała się jako część całej strony pisma w większości poświęconej omówieniu śmierci dramaturga. Relacjonowano odczucia współczesnych na wieść o krakowskiej tragedii.

Luis-Vincent Thomas¹³ wprowadził do doświadczenia śmierci termin kaniibalizmu oka, który wynika z chęci cywilizacji nowoczesnej do wyzyskania trupa jako towaru. Wizerunek martwego ciała Wyspiańskiego stał się towarem funkcjonującym na zasadzie transakcji handlowej, gdzie po jednej stronie jest nabywca, a po drugiej kupiec, handlarz¹⁴. I choć Thomas swoje spostrzeżenia

¹¹ Tamże, s. 163.

¹² „Nowa reforma”, Kraków 30 listopada 1907, nr 553, numer popołudniowy s.2.

¹³ L-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przekład Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2001.

¹⁴ Karol Beyer (1818-1877), który w Warszawie prowadził jeden z pierwszych zakładów fotograficznych, wykonał słynne zdjęcia portretowe tzw. pięciu poległych, którzy zginęli w trakcie manifestacji patriotycznej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 27 lutego 1861. Zdjęcia Beyera

odnosił do czasów bardziej współczesnych i wykorzystywania zdjęć wojennych w aspekcie medialnym, to znamiona takiego podejścia fotografii mortualnej, która przestała być podmiotem sakralizacji kultu zmarłego, a stała się przedmiotem zarobku fotografa odnajdźmy w podejściu do zwłok Wyspiańskiego. Towarzysząca fotografii inscenizacja oraz takie ustawienie aparatu by spowodować odwrócenie uwagi widza od chorobowych zniekształceń ciała, a raczej chęć uczynienia ich niewidocznymi dla oka współczesnych profanów i zarazem potomnych odbiorców miało w sobie dużo z widocznej manipulacji przekazem. Fotografie w 1907 roku nie pokazują umarłego syfilityka, tylko poetę odchodzącego w glorii, poświęcie lub wręcz aurze sławy. Thomas pisze, że analizując obecność pośmiertną trupa w kulturze w rzeczywistości „antycypujemy [...] społeczne wykorzystanie zmarłego poprzez symbole, które się mu przypisuje. Proces jednak pozostaje taki sam; negacja znaczenia trupa lub pozbawienie go znaczenia jest zawsze sposobem przywłaszczenia go sobie”¹⁵. Można zatem uznać, że w kulturowym i społecznym procesie przywłaszczenia trupa czwartego wieszca narodowego, fotografia zwłok odegrała kluczową rolę, gdyż dokonała zamiany ciała z chorego, na obiekt pełnowartościowy, który mógł się stać kultowy.

Pogrzeb i relacja ze spowiedzi Wyspiańskiego

Pogrzeb Wyspiańskiego w dniu 2 grudnia 1907 roku zorganizowany został na koszt miasta z niezwykłą starannością. Wcześniej ustalono szczegółowy porządek konduktu, który miał przejść z Kościoła Mariackiego do Krypty Zasłużonych w kościele na Skałce. Na mszę odprawioną w Prezbiterium Kościoła Najświętszej Marii Panny wydawano bilety wstępu nawet członkom najbliższej rodziny. Wyspiańskiego żegnał cały Kraków, a plan pochodu liczył siedemdziesiąt trzy punkty. Przy czym rydwan pogrzebowy ze zwłokami zajmował daleką, sześćdziesiątą drugą pozycję. Przed trumną szli przedstawiciele: straży pożarnej, szkolnictwa, izb handlowych i rzemieślniczych, aptekarzy, drukarzy, lekarzy, adwokatów, dziennikarzy, artystów dramatycznych i duchowieństwa. Za trumną podążała: rodzina, członkowie Akademii Sztuk Pięknych, posłowie na Sejm i do Rady Państwa, reprezentacje innych miast i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Całość zamykała straż miejska i akcyza miejska.

ukazują ciała zmarłych, leżących na łóżkach, twarze ukazane zostały z profilu, a trzy postacie mają widoczne rany. Wszystkie fotografie zostały zakomponowane w ozdobnej drewnianej ramce, na której wypisano nazwiska poległych i datę zgonu. Tak przygotowane *tableau* było sprzedawane w zakładzie Beyera w Warszawie. Pragnę podziękować prof. Tomaszowi Ferencowi za zwrócenie uwagi na niniejszy kontekst historyczny.

¹⁵ L-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przekład Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2001, s. 111.

Pogrzeb Wyspiańskiego w oczach badaczy „stał się jedną z ostatnich w czasach autonomii galicyjskiej spontanicznych manifestacji obywatelskich Polaków, tłumie przybyłych na tę uroczystość z trzech zaborów”¹⁶. Mieszkański Kraków pochował z honorami artystę chorego na wstydliwą chorobę, a pisma krakowskie wydrukowały obszerną wypowiedź księdza Jana Pawelskiego, który spowiadał Wyspiańskiego. Na łamach wspomnianego już wyżej „Czasu” na drugi dzień po śmierci poety duszpasterz relacjonował tragiczne fakty. Rozpoczął jednak od zastrzeżenia, że to redakcja żąda od niego jako naocznego świadka opisu zdarzeń. Ksiądz opowiadał o momencie ostatniego spotkania, ale najpierw czynił wstęp, zapewniający wszystkich o głębokiej religijności zmarłego. Potem przeszedł do szczegółów, jakie miały miejsce przy łożu zmarłego:

„Kiedy przed godziną dziewiątą rano wszedłem do pokoju umierającego, poeta przechodził straszne fizyczne cierpienia. Przy łożu byli wierni przyjaciele i tak zasłużona w życiu poety pani Stankiewiczowa. Mowy nie było w tym stanie o skupieniu, potrzebnem do ostatniego rachunku życia. Dopiero koło południa, po użyciu łagodzącego środka, cierpienia się znacznie uciszyły i nastąpiła całkowita jasność i świeżość umysłu.

Zostałem z poetą w pokoju sam. Podtrzymałem go podług jego woli, w pozycji siedzącej i w ten sposób odprawiliśmy spowiedź. Co było w spowiedzi należy do tajemnicy, ale już samo to, co było przed spowiedzią i po niej, było tak niezwykle, świadczyło o tak szlachetnej w niezwykle wierzącej duszy, że zostało na całe życie jako niezapomniana nigdy pamiątka. Jeden moment: po spowiedzi wspominałem mu między innymi, że w tak ciężkiej a decydującej chwili życia trzeba jak najczęściej uciekać się pod opiekę Najświętszej Panny, dla której poeta za życia cześć żywił. W tej chwili zażądał, abym mówił z nim razem pozdrowienie anielskie: *Zdrowaś Maria*. Zacząłem mówić, a wtedy poeta wbrew perswazjom, próbował gwałtem bardziej się podnieść, aby zająć pozycję odpowiednią modlitwie – i również z wysiłkiem usiłował każde słowo z jak największym przejęciem, głośno, wymówić. Kiedy doszło do słów: w godzinę śmierci podniósł głos, i słowo za słowem zwolna z pełną rezygnacją powtarzał. Była to prawdziwa modlitwa. Już potem często, aż prawie po samą chwilę śmierci, te słowa *Jeżus, Maria* były na jego ustach”¹⁷.

Niewątpliwie w całym przeprowadzonym wokół Wyspiańskiego procesie funeralnym zadziwiająco dwie kwestie: wydrukowane zdjęcie umarłego oraz wypowiedzi księdza, który choć nie ujawnił tajemnicy spowiedzi, ale poczynił wiele istotnych sugestii. Poeta z tego opisu jawił się jako postać o niebywalej

¹⁶ M. Romanowska, *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, w: „*Sami złożyliście stos...*” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007, s. 25

¹⁷ „Czas”, 1907, nr 275 (29.XI), [2]-48-50, MBC, fragment został przedrukowany również w „Głosie Narodu: dzienniku politycznym założonym w roku 1892 przez Józefa Rogosza”, nr 546 z dnia 30. XI i 1 XII 1907, JBC Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa

pobożności i przywiązaniu do Matki Boskiej. Andrzej Urbańczyk, analizując dramaturgię funeralną śmierci i pogrzebu Wyspiańskiego stwierdził, że świadcstwo księdza Pawelskiego „ucinało ewentualne spekulacje, jakie mogły pojawić się na tle stosunku Wyspiańskiego nie tyle do religii, ile do duchowieństwa. Jego twórczość nieraz była przedmiotem ostrej krytyki kół klerykalnych, a *Klątwę* niemal wyklinano z ambon. Pełne powikłań życie osobiste zmarłego także nie mogło budzić entuzjazmu wśród gotowych do łatwego potępiania surowych stróżów moralności”¹⁸. Zatem konserwatywna gazeta jaką był *Czas*, prosząc spowiednika o napisanie kilku słów o ostatnich chwilach życia Wyspiańskiego „postąpiła mądrze i roztropnie, uniemożliwiając wszelkie rozważania nad formą ostatniej posługi, z jakiegokolwiek strony mogłaby się pojawić”¹⁹.

Film z pogrzebu Wyspiańskiego

Pogrzeb Wyspiańskiego był faktem medialnym jeszcze zanim stał się realnym wydarzeniem, gdyż na łamach gazet spekulowano jak powinna przebiegać ceremonia, bliscy relacjonowali dyspozycje uczynione przez poetę przed śmiercią. Wszystkie problemy chciał zakończyć definitywnie Juliusz Leo, prezydent Krakowa. Dobę po śmierci Wyspiańskiego zwołano nadzwyczajne posiedzenie Rady Miasta, na którym podjęto uchwałę o sfinansowaniu całej uroczystości żałobnej. Ponadto władze uznali wydarzenie za ważne i na tyle doniosłe, iż postanowiono je sfilmować przy pomocy kinematografu. Idei udokumentowania uroczystości na taśmie celuloidowej sprzeciwili się między innymi: Antonina Domańska²⁰, Włodzimierz Tetmajer²¹ i Starzewski²². „Pojawienie się na pogrzebie kinematografisty ze skrzynią ustawioną na trójnogu traktowano w najlepszym razie jako despekt, profanację, ogólną sromotę i narażenie zmarłego na niepokój pośmiertny”²³. Takiemu sposobowi myślenia przeciwstawił się jedynie Tadeusz Boy-Żeleński, który w emocjonalnym liście do Tetmajera pisał: „Leo ma rację, trzeba pogrzeb utrwalić, dokument obyczaju, zwyczaju etc. Zostanie. Nie głu-

¹⁸ A. Urbańczyk, *Cisza i zgiełk nad trumną Wyspiańskiego*, „Zdanie. Miesięcznik społeczno-kulturalny”, nr 9(65)/1987, s. 43. Por. także Andrzej Urbańczyk i Zbigniew Wyszynski, *Wyspiański w krainie filmu*, Centrum Sztuki Filmowej, Krakowski Dom Kultury, Kraków 1987.

¹⁹ Tamże, s. 43

²⁰ Antonina Domańska (1853-1917), pisarka, autorka m.in. *Historii żółtej cizemki* (1913), *Paziowie króla Zygmunta* (1910). Była pierwowzorem postaci Radczyni w *Weselu* Wyspiańskiego.

²¹ Włodzimierz Tetmajer (1861-1923), malarz, grafik. Był pierwowzorem postaci Gospodarza w *Weselu* Wyspiańskiego.

²² Rudolf Starzewski (1870-1920), dziennikarz, publicysta, Od 1905 roku redaktor naczelny krakowskiego „Czasu”. Był pierwowzorem postaci Dziennikarza w *Weselu* Wyspiańskiego.

²³ M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015, s.26.

piejcie, później wykupicie, zaklauzujecie na sto lat i spokój będzie, a wnukom majątek”²⁴. Ten pierwszy spór o obecność mediów na uroczystości pogrzebowej wygrał prezydent Krakowa. Ówczesną kamerę ustawiono tak, że udało się zarejestrować kondukt od Rynku Głównego, aż po Skalkę oraz moment złożenia trumny w kościele. Film pod tytułem *Pogrzeb Wyspiańskiego* pokazywano od końca grudnia 1907 w krakowskim kinie *Cyrk Edison*²⁵, który należał do przedsiębiorcy Józefa Kleinbergera. Niestety nie zachowała się żadna kopia tego jednego z pierwszych polskich dokumentów. Filmy o tematyce funeralnej funkcjonowały jako newsy i w jakimś stopniu zapowiadały nadejście formy dokumentacji rzeczywistości ukształtowanej później przez zespół *Polskiej Kroniki Filmowej*. Ciekawostką może w niniejszym kontekście być fakt sfilmowania w 1910 roku pogrzebu Elizy Orzeszkowej²⁶, który z powodzeniem był wyświetlany w wielu miastach, a francuska firma Pathé zakupiła go do rozpowszechniania na terenie Europy. Wystarczyło ledwie trzy lata, żeby zmieniła się optyka społeczna postrzegania wynalazku kinematografu. W 1910 nikt już nie kwestionował obecności skrzynki z trójnogiem na uroczystości żałobnej, a operator filmowy przestał być utożsamiany z chęcią dokonania profanacji zwłok.

Choć nie zachował się film z pogrzebu Wyspiańskiego, to sama ceremonia stała się faktem, godnym po stu latach samodzielnej ekspozycji. W 2007 roku w ramach obchodów okrągłej rocznicy śmierci poety Muzeum Narodowe w Krakowie przygotowało wystawę: *”Sami złożycie stos...” Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, której kuratorką i autorką scenariusza była Marta Romanowska. Pokazano wówczas publiczności nie tylko zdjęcia z uroczystości krakowskich, ale również szarfy przypięte do wieńców, telegramy z kondolencjami, wycinki z gazet. Ekspozycja przyczyniła się w sposób szczególny do uznania obrzędu funeralnego odprawionego w Krakowie w 1907 roku za samoistny obiekt muzealny, związany z jednej strony z postacią zmarłego, a z drugiej odwołujący się do historii społecznej.

²⁴ List Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Włodzimierza Tetmajera, w zbiorach prywatnych. Cyt za Andrzej Urbańczyk, *Kinematograf na pogrzebie Wyspiańskiego* w: Andrzej Urbańczyk, Zbigniew Wyszynski, *Wyspiański w krainie filmu*, Kraków 1987, s. 39-40.

²⁵ Kino Cyrk Edison, było drewnianym budynkiem, mieszczącym się u zbiegu ulic: Józefa Dietla, Wielopola i Starowiśniej w Krakowie. Widownia liczyła około pół tysiąca miejsc.

²⁶ Małgorzata Hendrykowska, badając dzieje polskiego filmu dokumentalnego podaje, że w pierwszych dekadach dwudziestego wieku atrakcyjne dla miłośników nowego medium były pogrzeby. Sfilmowano w latach 1907 – 1914, oprócz omówionego Wyspiańskiego i Orzeszkowej, także Zygmunta Noskowskiego (1909), malarza Franciszka Żmurki (1910), aktora Bolesława Ładnowskiego (1911), aktora Seweryna Nowickiego (1911), malarza i rysownika Franciszka Kostrzewskiego (1911), kardynała Jana Puzyny (1911), Bolesława Prusa (1912), arcybiskupa Wincentego Teofila Chościaka-Popiela (1912), nadrabina Eliasza Chaima Majzla (1912), Leopolda Meyeta (1912), historyka Aleksandra Jabłonowskiego (1913), lotnika Aleksandra Perłowskiego (1913) por. Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Zarówno pogrzeb Wyspiańskiego, jak i zdjęcie jego zwłok oraz wszystkie doniesienia medialne, dotyczące ostatnich chwili życia poety układają się w materialny seans dramaturgiczny. Dziewiętnasty wiek rozbudował znacznie obrzędy funeralne i nie dotyczy to jedynie obszaru polskiej kultury. Jak podaje Michael Kerrigan²⁷ w monografii zagadnienia z przepychem urządzone ceremonie żałobne były przynależne osobom wysoko postawionym lub dobrze urodzonym. W 1852 roku w Londynie narodowym wydarzeniem był pogrzeb Artura Wellesleya czyli księcia Wellingtona, zwycięskiego dowódcy bitwy pod Waterloo. Na ceremonię żałobną sprzedawano bilety podobnie jak w Krakowie w 1907 roku. W tym samym okresie robotnicy w Wielkiej Brytanii często nie mieli pieniędzy na odprawienie nawet godnego pochówku, na co zwracał uwagę w swoich pismach Karol Marks.

Mickiewicza perypetie zwłok

Za życia Wyspiańskiego Kraków przeżył szczególny pogrzeb. Była nim ceremonia pochowania Adama Mickiewicza na Wawelu w roku 1890. Poeta doby romantyzmu zmarł w Konstantynopolu w roku 1855 podczas epidemii cholery. Trumna ze zwłokami została przetransportowana do Francji i złożona do grobu na cmentarzu *Les Champeaux* w Montmercy. Pod koniec dziewiętnastego wieku dokonano ekshumacji by sprowadzić do Krakowa trumnę z ciałem Mickiewicza. Ponowny pochówek wieszczą stał się okazją do manifestacji politycznej. Zaledwie pięćdziesiąt dwa lata dzieli śmierci Wyspiańskiego i Mickiewicza. Śmierć romantyka na terenie Turcji czyli na obrzeżach Europy była pierwszym wydarzeniem, które w naszej narodowej kulturze zostało powiązane z nowoczesnym wówczas wynalazkiem telegrafu. Zwrócił na ten fakt uwagę Stanisław Rosiek, który podjął się u progu nowego milenium z detektywistyczną dokładnością opowiedzieć o perypetiach funeralnych romantycznego wieszczą polskiego. Powstała książka zatytułowana *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety* (1997), w której centrum nie jest dzieło mistrza tylko jego doczesność oraz towarzysząca jej recepcja publiczna samego faktu zgonu. Jej autor trafnie zauważa, że u progu wszystkich dalszych zdarzeń jakie przytrafiły się ciału Mickiewicza był fakt, że w październiku 1855 roku zainicjowano linię sieci telegraficznej łączącej Konstantynopol z Europą. Zatem obieg informacji znacznie się skrócił i dzięki wykorzystaniu nowoczesnego wynalazku wieści o zgonie poety dotarły bardzo szybko do Paryża, Berlina i na tereny Polski. Można uznać, że Mickiewicz po śmierci był podmiotem rewolucji technologicznej, która zmieniła zasadniczo świat, poprzez szybkość obiegu informacji. A Wyspiański poprzez perypetię

²⁷ M. Kerrigan, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytnych do czasów współczesnych*, Tłumaczenie Sławomir Klimkiewicz, Bellona, Warszawa 2009.

z udziałem kinematografu na pogrzebie stał się podmiotem następnej światowej zmiany już nie o charakterze przestrzennym jak telegraf, tylko medialnym.

Natomiast Rosiek zwrócił uwagę na jeszcze jedno istotne zmiany w postrzeganiu samego faktu śmierci, gdyż według jego interpretacji w dziewiętnastym wieku odmiennie zaczęto traktować zwłoki ze szczególnym uwzględnieniem zwyczaju znanego do starożytności dotyczącego celowości utrwalania za pomocą rysunków, masek pośmiertnych wizerunków osoby zmarłej. A stało się tak, gdyż „inaczej zaczęto się ze szczątkami doczesnymi obchodzić. Powstające w XIX wieku wyobrażenia zmarłych nie były już, jak effigie w starożytnym Rzymie czy renesansowym Paryżu, przedmiotami rytualnymi, wokół których skupili się żywi. W czasie tamtych obrzędów trup wyobrażony i otaczający go żałobnicy znajdowali się na jednym planie bytu. Ponad nimi dopiero otwierała się przestrzeń symboliczna. Dysocjacja zwłok wyobrażonych, która dokonuje się w wieku XIX, burzy ten porządek. Materialny fragment wyobrażający umarłego – jego zastygłą twarz, jego bezwładną dłoń – jest teraz raczej podniętą do działań wyobraźni tych, którzy go opłakują, wspominają i chcą na zawsze zachować w pamięci. Wyobrażenie – w znaczeniu dawnego effigie – staje się *wyobrażeniem wyobrażonym*, nie zaś rzeczywistym przedstawieniem zwłok. Mówiąc inaczej: z wolna staje się w coraz większym stopniu tworem wyobraźni. Jest to przygoda, która przytrafiła się zwłokom Mickiewicza”²⁸.

Fotografia zwłok Mickiewicza

W opisanym procesie niebagatelną rolę odegrały fotografie, które powstały w tym samym czasie, co rysunek zwłok oraz maska pośmiertnej twarzy poety. Fotograf, który w Stambule, na drugi dzień po śmierci zrobił zdjęcia ciała Mickiewicza wykonał jego dwa ujęcia: pierwsze z profilu, drugie *en trois quarte*. Każde przedstawiało zwłoki ułożone nie w trumnie, tylko w pościeli na łożu śmierci. Rosiek zauważył, że fotograf musiał zmienić pozycję względem leżącego ciała pomiędzy wykonaniem jednego i drugiego zdjęcia.

„Przesunięcie w przestrzeni było zarazem przesunięciem w czasie. Pomiedzy jednym, a drugim ujęciem zwłokom przydarzyło się wprawdzie niewiele, lecz różnica jest wyraźnie dostrzegalna. Ktoś spośród obecnych zauważył pewnie, że prześcieradło podwinęło się pod głowę zmarłego, i – nim fotograf przestawił aparat – rozprostował je, przemieniając nieco układ zwłok. Nie ma jednak wątpliwości, że umarłym na obu fotografiach jest Mickiewicz. Łatwo zauważalna

²⁸ S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 1997, s. 209.

różnica nie podważa tożsamości. Fotografie stanowią dwa utrwalone i uschematyzowane wyglądy²⁹.

W tym wypadku zdjęcie dla badacza służy identyfikacji, a dla potomnych jest ważnym dokumentem ostatniego wizerunku wieszacza, potwierdzających rzeczywisty akt zgonu. Natomiast szczególnym zapisem ówczesnego mentalnego odbioru zdjęć zwłok jest świadectwo Ludwiki Śniadeckiej, która w liście do Michała Czajkowskiego zauważyła, że fotografia ciała poety ją zasmuciła:

„ – co to człowiek bez duszy – a on miał tyle, że i ciało powinno było nasiąknąć. – Stał mi jeszcze w oczach mój stryj, którego śmierci byłem świadkiem – jaki on był piękny! Nie było tam wtenczas fotografa i kto mógł schwycić ten wyraz już nie ziemski, to światło z nieba rozlane na jego wzniosłym czole – ten spokój zawartych samych przez się oczu – i półuśmiech na ustach – żebym była niewierna, tobym się była w ten czas, patrząc na niego, nawróciła. Ale biedny, drogi Mickiewicz, jeżeli taki był, jak na fotografii, to smutno – widno nicosć człowieka. Został nam duch jego – ale stratę człowieka i przyjaciela ja co dzień więcej czuję – nie umiałam go dosyć ocenić, szanować i kochać³⁰.”

Cytowana wypowiedź oddaje w pełni zmianę jaką do recepcji śmierci wprowadziła fotografia. Śniadecka dokładnie uchwyciła różnicę w postrzeganiu faktu śmierci poprzez realne obcowanie ze zmarłym w kontraście do odbioru poprzez zdjęcie. Czym innym w postrzeganiu społecznym było odejście osoby bliskiej, jako doświadczony fakt rodzinny i zapamiętany wraz z towarzyszącymi mu emocjami, a czym innym stała się wraz z pojawieniem się zapisu fotograficznego. Utrwalenie na kliszy zwłok odarło wedle cytowanych słów Śniadeckiej moment odejścia ze wzniosłości, patosu utrwalonego w pamięci świadków wydarzeń. Fotografia mortualna w przedstawionym sposobie rozumienia była niczym wizerunek ciała bez duszy, bo nie mogła zapisać ulotnej nieziemskiej, tajemniczej, boskiej właściwości człowieka. Zatem Śniadecka nie postrzega zdjęcia zwłok jako przedmiotu mającego walor obiektu przynależnego do sfery ludzkiej transcendencji.

Warto w tym miejscu odnotować jeszcze jedną różnicę pomiędzy fotografią zwłok Mickiewicza, a Wyspiańskiego. Sądzę, że dopiero na początku dwudziestego wieku dostrzeżono, że choć utrwalenie na kliszy dokumentuje realność, zapisuje fakt, ale też może poprzez medium jakim jest aparat dokonać istotnej manipulacji wizerunkiem osoby zmarłej, zatem wpłynąć na jego późniejszy odbiór. Tak jak było w wypadku degradacji chorobowej ciała Wyspiańskiego, której zainscenizowana fotografia mortualna nie utrzymała. Stylizacja ciała Mickiewicza ograniczyła się tylko do nałożenia na głowę zmarłego czapki konfede-

²⁹ Tamże, s. 211

³⁰ *Materiały do historii polskiej XIX wieku*, zebrał Fr. Rawita-Gawroński, Kraków 1909, s. 267, cyt. za Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 1997, s.147

rutki, związanej z jego narodowo-wojskowymi perypetiami. Fotograf w połowie dziewiętnastego wieku nie dążył do wykonania zdjęcia, którego ikonograficzna analiza mogła wpłynąć znacząco na zmianę interpretacji całego zdarzenia.

Przeciw fotografii mortualnej

Autor *Wesela* wydaje się, że zdawał sobie sprawę z możliwości czy chęci jego współczesnych przyjaciół i rodziny do zatuszowania oznak zniszczenia ciała poprzez chorobę. W 1907 na krótko przed śmiercią Wyspiański z trudem narysował swój autoportret. Sądzę, że można go zaliczyć do dramaturgii funeralnej poety, nadając mu unikatowy status: portretu pośmiertnego wykonanego za życia. Z obecnie już poźółkłej kartki wykorzystanej do szkicu patrzy artysta wprost na widza, obnażając twarz pozbawioną części nosa, z zapadniętym oczodołem i zdegradowaną szczęką. Poeta w tym ekshibicjonizmie choroby, wydaje się, że przemawia do swoich przyszłych odbiorców, mówiąc: *tak wygląda realna śmierć, a zapis fotograficzny jest tylko jej fałszywym obrazem*. Paradoksem jest w tym miejscu fakt, że tragiczny ostatni autoportret poety zyskuje interpretację poprzez i zarazem dzięki manipulacji jakiej dokonał fotograf zwłok w 1907 roku. Można wysnuć wniosek, że w wypadku artystów i ich dorobku tak samo istotny jest każdy gest jaki wykonali za życia, jak i pośmiertne perypetie zwłok. I choć wiele przedstawionych wyżej faktów może szokować, to jednak zrozumienie sensu wykonania fotografii mortualnej Wyspiańskiego czy Mickiewicza nadaje inny wymiar recepcji dzieł tych twórców. Zachowane zdjęcia oraz wydarzenia związane z pogrzebami stanowią nieocenione źródło informacji o mentalności społecznej w chwili śmierci wieszczów narodowych.

Zakończenie

Jakkolwiek byśmy z dzisiejszej perspektywy rozwoju mediów analizowali dzieje fotografii mortualnej, należy zauważyć, że współcześnie została ona wyrzucona z powszechnego obiegu. Pojawia się w obszarze szerokiej dyskusji przeważnie w odniesieniu do zdjęć ofiar wojennych, które upublicznione w powszechnym obiegu medialnym uznawane są za etyczne wykroczenie³¹. Natomiast zaskoczenie w tym miejscu może budzić fakt, że uczynienie z fotografii mortualnej

³¹ Tomasz Ferenc, analizując gatunek fotografii mortualnej opisuje dyskusję jaką wywołało zdjęcie zwłok Waldemara Milewicza, dziennikarza Telewizji Polskiej, który zginął w 2004 roku w zamachu bombowym w Iraku. Por. Tomasz Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej w: Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, pod red. tenże, Krzysztof Malowski, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005.

podmiotu wystawy muzealnej, nie jest postrzegane jako nadużycie. Przykładem może być nie tylko przywołana wyżej wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie skupiająca się na pogrzebie Wyspiańskiego. W 2017 roku w Poznaniu odbyła się wystawa *Frida Kahlo i Diego Riviera. Polski kontekst*³². Jednym z jej eksponatów było zdjęcie zwłok Kahlo, zamieszczone w niniejszym układzie tylko dlatego, że wykonała je Beatrice Kolko, fotografka amerykańska polskiego pochodzenia. Tym samym zdjęcie ciała martwej meksykańskiej artystki stało się jednym z wielu elementów wystawy, które zostało powieszona w pobliżu innych fotografii o charakterze dokumentalnym często nawet nie powiązanych tematycznie. Eksponaty łączyło nazwisko autorki zdjęć oraz miejsce geograficzne ich wykonania czyli Meksyk, lata pięćdziesiąte dwudziestego wieku.

Współczesne dzieje i odbiór fotografii mortalnej pozwalają stwierdzić, że kultura pomiędzy drugą połową dwudziestego wieku, a nowym milenium uczyniła swoiste tabu z faktu nieuchronnej obecności śmierci. Obecnie w serwisach informacyjnych przy odejściu znanych postaci oglądamy ich zdjęcia wykonane za życia, a pośmiertnie emitowane czy edytowane w kolorze czarno-białym. Sama fotografia mortalna stała się biernym obiektem muzealnym, którego zwyczajność sankcjonuje brak jakiegokolwiek poszanowania dla podmiotu reprezentacji.

Celem artykułu było zaprezentowanie zmiany jaka zaszła w społecznym odbiorze fotografii mortalnej na przestrzeni ostatnich stu lat. Należy pamiętać, że na progu nowej, postmodernistycznej recepcji śmierci w kulturze polskiej mamy zdjęcia i perypetie funeralne wieszczów narodowych. Autorka sądzi, że analiza wydarzeń pośmiertnych jakiego doświadczyli Wyspiański i Mickiewicz stała się istotna dla wszystkich badaczy dorobku tych twórców. Jednocześnie wykazała, odkrywając zaskakujące wątki handlowania i publikowania zdjęć pośmiertnych, jak bardzo zmieniała się na przestrzeni stu lat recepcja samego faktu śmierci.

Mortualia zawsze były i są obecne w kulturze, to jest chyba jeden z najważniejszych wątków ludzkiego rozwoju, co przewrotnie przed laty określił Zygmunt Bauman, który uznał, że „nieubłagalna, nieodwracalna konieczność śmierci przydaje powabu nieśmiertelności i przekształca marzenie o życiu wiecznym w siłę ogromną, w pobudkę do twórczego zrywu”³³.

Bibliografia

„Czas”, 1907, nr 275 (29.XI 1907).

„Głos Narodu: dziennik polityczny założony w roku 1892 przez Józefa Rogosza”, nr 546 z dnia 30. XI i 1 XII 1907.

³² *Frida Kahlo i Diego Riviera. Polski kontekst*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, wrzesień 2017-styczeń 2018

³³ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic, Warszawa 2000, s. 256.

- „Nowa reforma”, Kraków 30 listopada 1907, nr 553.
- „Sami złożyliście stos...” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, [katalog], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007.
- „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane”, Warszawa-Kraków, nr 49, 7 grudnia 1907 roku.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic, Warszawa 2000
- Hacking Juliet, Company David, *Historia fotografii*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014
- Hendrykowska Małgorzata, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015.
- Kerrigan Michael, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytnych do czasów współczesnych*, przekład Sławomir Klimkiewicz, Bellona, Warszawa 2009.
- Lechowicz Lech, *Historia fotografii. Część 1 1839-1839*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź 2012.
- Oblicza choroby w czasach płynnej nowoczesności*, redakcja Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Tomasz Siemiński, Muzeum Zachodniokaszubskie, Bytów – Łódź 2016.
- Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, pod red. Tomasza Ferency i Krzysztofa Malowskiego, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005.
- Rosiek Stanisław, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przełożył Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009
- Thomas Luis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przekład Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2001.
- Urbańczyk Andrzej, Zbigniew Wyszyński, *Wyspiański w krainie filmu*, Centrum Sztuki Filmowej, Krakowski Dom Kultury, Kraków 1987.
- Urbańczyk Andrzej, *Cisza i zgiełk nad trumną Wyspiańskiego*, „Zdanie. Miesięcznik społeczno-kulturalny”, nr 9(65)/1987.

Streszczenie:

Artykuł pokazuje na przykładzie historii obecności kulturowej ciał zmarłych dwóch wieszczów narodowych: Stanisława Wyspiańskiego i Adama Mickiewicza historię rozwoju prasowego dyskursu wokół śmierci. W wypadku Wyspiańskiego: odejście poety i pogrzeb stały się samodzielnymi faktami medialnymi, które po stu latach doczekały się osobnej wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. Przywołany w niniejszym kontekście Mickiewicz stał się pierwszym polskim wieszczem, którego zdjęcie zwłok weszło do obiegu powszechnego. Obecna kultura dokonała marginalizacji zagadnień funeralnych. Tekst prowokuje do postawienia pytania: czy taka droga jest słuszna?

Słowa kluczowe: Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz, fotografia mortualna, prasa przełomu XIX i XX wieku.

The media context of photography of the death body on the example of post-mortem images of Stanisław Wyspiański and Adam Mickiewicz

Summary

The article shows on the example of the history of the cultural presence of dead bodies of two national poets: Stanisław Wyspiański and Adam Mickiewicz – the story of the development of the press debate around death. In Wyspiański's case: the departure of the poet, the funeral became

a stand-alone media event in Cracow. Mentioned in this context, Miciewicz became the first Polish national bard, who photographed a corpse entered the general circulation. The author shows that in the modern world the presence of death in the media is limited to press releases. Current culture has marginalized death. The text provokes the question whether such a way is right?

Keyword: Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz, photography of death body, press in XIX and XX century.
