

Marina Warner

Wosk. Żywe podobieństwa: maski pośmiertne

Toteż nie ma uzasadnienia pytanie:
czy dusza i ciało stanowią coś jednego,
jak [nie ma sensu pytać], czy wosk i odcisk na nim
[stanowią coś jednego].
Arystoteles, *O duszy*

Wosk umożliwia tak dokładny odcisk kształtu, że od początków istnienia dokumentów piśmiennych był używany jako gwarancja autentyczności; ukształtowany jako osobisty znak w postaci pieczęci, odcisku palca, bądź uzupełniony włosem, twardnieje i nie można go ponownie przywrócić do pierwotnego stanu; znak może zostać jedynie złamany, ujawniając tym samym czyjaś ingerencję. To sprawia, że wosk związany jest ze świadectwem i prawdą, i, podobnie jak ma to miejsce w przypadku maski wykonanej za życia bądź maski pośmiertnej, wzmacnia on zarówno przekonanie, jak i wiarę. Wosk należy do farmakopei mumifikatora; praca z woskiem to umiejętność z zakresu medycyny sądowej. Woskowe artefakty, jeśli nawet zostają usunięte ze swojej naturalnej przestrzeni zastosowań praktycznych, zaś ich znaczenie w medycynie czy sądownictwie przestaje być oczywiste, to pozostają wyzwaniem rzuconym materii życia, zachowują swój antytetyczny związek z ciałami i ucieleśnieniami. Wosku używano do wytwarzania tabliczek *ex voto* przedstawiających kończyny lub organy ciała od czasów Neolitu – i tak używa się go do dzisiaj; dla przykładu, wykopaliska prowadzone na Cyprze w świątyni pewnej bogini ujawniły miniaturowe wyobrażenia piersi i kości, oraz wotywnie statuetki, które miały zjednać przychyl-

ność bogini, albo wyrazić wdzięczność za otrzymaną od niej pomoc¹. W Portugalii, zupełnie niedawno, w sklepie z dewocjonaliami widziałam sprzedawane tam emblematy – niemowlęta, piersi, kończyny, płuca i oczy – wszystkie przeznaczone były jako ofiary w kościele poświęconym lokalnie czczonemu wizerunkowi Madonny, bądź lokalnemu świętemu. Jednocześnie jednak wosk przywołuje myśli o śmiertelności, wosk się topi, spala, sugeruje *vanitas* świata, przywołuje obraz świecy i wątłego płomyka nadziei, roztapiania się tego, co cielesne. Materiał sugeruje przemianę organiczną². Jak w przypadku wielu symboli, wosk skupia w sobie i łączy przeciwstawne znaczenia. Ludowa etymologia [angielskiego] słowa *sincere* [szczerzy] utrzymująca, że słowo to pochodzi od wyrażenia *sine cera* – „bez wosku” – i jest aluzją do praktyki garncarzy, którzy maskowali niedoskonałości wytworów swojej pracy woskiem, nie jest poprawna, jednak faktycznie ujawnia paradoksalne cechy tego materiału. Wosk oszukuje śmierć; wosk udaje życie; jest jednocześnie prawdą i fałszem.

Słowo *mumia* [ang. *mummy*] używane do określenia ciał zabalsamowanych zgodnie z egipskimi rytami pogrzebowymi, pochodzi od *moum*, słowa określającego wosk albo łój; od tamtych odległych czasów wosk był stosowany jako najważniejszy materiał używany do zabezpieczania zwłok, by wyglądały jak żywe. Wosk mieszano również z pigmentem, by stworzyć obraz w technice enkaustycznej, który następnie nakładano na kartonaze lub maski mumii, by nadać namalowanej twarzy podobieństwo do prawdziwego ciała i skóry. Organiczny, plastyczny, zwierzęcy – ten unikatowy materiał, służący pszczołom do przechowywania i budowania, posiada jeszcze jedną cechę dodatkową – raczej pochłania światło, jak alabaster, niż je odbija, i w konsekwencji lśni i mieni się subtelnym blaskiem niejako od środka³. Podobieństwo wosku do wyglądu

¹ Ch. Angeletti, *Gerformtes Wachs. Kerzen, Votive, Wachsfiguren*, München 1980, tablica 207.

² Warto przywołać np. *Sic Transit Gloria Mundi* Francesco Solimeny, w *Vanitas*, 280–281. Ikonografia penitencjarna również odwołuje się do podobnej symboliki, co widać m.in. na obrazie *Pokutującej Magdaleny* (Maria Magdalena Wrightsman) Georges'a de La Toura, na którym kobieta kontempluje spalającą się nierówno świecę, symbolizującą *vanitas* świata. Istnieje również miniaturowy relief z wosku Johna Christofa Rauschnera przedstawiający Emmę Hamilton jako Pokutującą Magdalene, lamentującą w teatralny sposób (Victoria and Albert Museum, Londyn).

³ Mark Richards, twórca figur woskowych, przekazał mi informację, że zdjęcia wykonywane przez zwiedzających z wykorzystaniem lampy błyskowej nie są w stanie oddać tej cechy półprzezroczystości, jako że światło nie odbija się od woskowej powierzchni, jak ma to miejsce w przypadku powierzchni pokrytej farbą olejną, ale zatapia się w niejako w wosku. Rozmowa prywatna, 13 czerwca 1993.

skóry, szczególnie do cery jasnej, rozświetlonej, ciepłej i lekko wilgotnej, sprawia, że wosk często był wykorzystywany jako imitacja ciała – stąd rozkwit rynku oferującego woskowe *erotica*. Nauczyciel Marii Tussaud – jej oficjalny wuj – Philippe Curtius dostarczał swoim prywatnym klientom kurioza nawiązujące do tej właśnie tradycji⁴.

Różnorodne cechy, jakie posiada wosk zapowiadają niejako rozkład ciała, zarówno w sensie dosłownym, jak i figuratywnym, i dlatego substancja ta stała się źródłem niezliczonych i trwałych metafor odnoszących się do życia, prawdy oraz do sztuki. Arystoteles, omawiając duszę jako substancję, „formę ciała naturalnego, posiadającego w możności życie”, odwołał się do metafory odbicia w wosku, by przedstawić swoją kluczową definicję, przedstawioną powyżej: „Toteż nie ma uzasadnienia pytanie: czy dusza i ciało stanowią coś jednego, jak [nie ma sensu pytać], czy wosk i odcisk na nim [stanowią coś jednego]”⁵.

Maski pośmiertne oraz ich popularna wersja – figury woskowe – utrzymują w mocy metaforę wykorzystaną przez Arystotelesa w odniesieniu do unikatowego połączenia ciała i duszy osoby: zasadnicza odmienność obiektu pozwala na uformowanie ogólnego, cielesnego kształtu, który dana osoba dzieli z innymi ludźmi, który jednak sprawia, że maska jest niepowtarzalna. Maski pośmiertne nie włączają samego ciała w materię, z której wykonane jest przedstawienie czy wizerunek, jak w przypadku mumii czy niepoddających się rozkładowi ciał świętych katolickich, jednak źródłem ich mocy jest kontakt, jaki miały ze zmarłym, z jego lub jej prawdziwym ciałem. Istotna różnica, jaka zachodzi między portretem malowanym z natury a maską uformowaną na twarzy zmarłego nie polega na różnicy w wierności przedstawienia – w tym sensie obraz może być przecież znacznie lepszym portretem – i wielu artystów wskazywało, że zatrzymana chwila, w której zdejmowana jest forma, a zwłaszcza w przypadku masek wykonywanych za życia, nieunikniona sztywność i zamknięte oczy osoby prowadzą do powstania odbić, których podobieństwo jest bezwładne, puste i nieprzemawiające⁶. Wymowne portrety pogrzebowe z Fajum w Egipcie namalowane były

⁴Przykładowo dzieło *Młodzieniec przebity strzałą miłości* Josepha Pertota (of Berne) powstałe ok. 1692 roku ukazuje woskowe ciało Kupidyna oraz ciało jego ofiary ozdobione drobnymi perłami, by stworzyć wrażenie podobnego połysku (Victoria and Albert Museum, Londyn).

⁵Arystoteles, *De Anima*, II, 1, 412b, przeł. Hett 68–9 (Arystoteles, *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1992, s. 71).

⁶Prywatna rozmowa z Johnem Skeapingiem; niedawno tę obserwację dotyczącą problemu masek odciskanych za życia osoby potwierdziła artystka Kiki Smith; Por. M. Warner, *Wolf-girl, Soul-bird*, w katalogu wystawy: *Kiki Smith*.

przed śmiercią, dlatego ich twórcy mogli uchwycić żywe podobieństwo, jak przekonująco twierdzi James Fenton⁷. Umiejętności artystów pozwoliły udoskonalić wrażenie życia: dodawali, na przykład, plamki jasnego światła, by dodać życia dużym, wyrazistym, wpatrującym się oczom postaci. Jednak, jeśli w Fajum portrety wyglądają, jakby przedstawiały żyjące jeszcze postacie, to kluczowa cecha maski pośmiertnej związana jest z jej statusem relikwii, najbliższej pozostałości, która może zachować obraz ciała, zanim ulegnie ono rozkładowi lub zostanie zabalsamowane.

Maska pośmiertna, w sensie psychologicznym, jest prekursorem fotografii, wiąże się również w sensie estetycznym z tradycją fotograficznego realizmu. Pliniusz opisuje wykonanie takiego portretu przez greckiego rzeźbiarza Lizystratusa z Sykionu, a jego dzieło znane było artystom Renesansu, takim jak Leonardo⁸. Rytualne wykorzystanie takich masek uprzedzało współczesne wykorzystanie fotografii dla celów wspomnieniowych, sentymentalnych, nostalgicznych, religijnych czy społecznych. Czas pomiędzy ujściem życia a przejściem władzy przez siły rozpadu to swoisty próg powagi i wyciszenia, to czas, w którym dokonuje się destylacji rysów twarzy osoby zmarłej. „W masce pośmiertnej twarz zmarłego na świecki sposób zmartwychwstaje jako wyobrażenie”⁹.

Encyklopedysta Denis Diderot z uznaniem pisał o żywych wyobrażeniach przedstawianych na portretach enkaustycznych: „Tak więc starożytni wykonali dla swoich posągów naskórek z wosku, dzięki któremu mogli ochronić je przed uszkodzeniem przez powietrze. Każdego roku zdzieramy skórę z naszych posągów używając do tego gąbek nasączonych płynem z ostrymi grudkami piasku. Uciekam wówczas z Ogrodów Tuileries, jak ucieka się z publicznych miejsc w dniu egzekucji”¹⁰. W ten sposób, w przededniu pierwszych publicznych, organizowanych dla rozrywki, pokazów figur woskowych, Diderot powiązał ze sobą żywe ciała i posągi, używając do tego metafory woskowego naskórka, na którym kładzie się cień rychłej śmierci.

Rytualne wykorzystywanie masek pośmiertnych miało swój początek co najmniej w Wiekach Średnich, kiedy to w czasie pogrzebów królów i królowych angielskich organizowano procesje z ich podobiznami: figury złożone były z połączonych kończyn, zaś rowek wyżłobiony nad

⁷J. Fenton, *The Mummy's Secret*, „New York Review of Books” nr 44, 12,14 lipca 1997.

⁸Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, XXXV, 153.

⁹B. Verschaffel, *Where There's a Voice, There's a body*, *Theologoschrift*, 9, „Theater and Music” (Brussels-Berlin-Dresden-Vienna 1995); *On Death Masks*, [w:] *Lectures 1991*, Witte de With, Rotterdam 1992, s. 75-91.

¹⁰Diderot, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, [w:] *Ceuvres completes II*, 812.

brwiami pozwalał na trwałe utrzymanie korony na właściwym miejscu. Charakterystyczne rysy twarzy były odcisnięte, a następnie wiernie odтворzone: skutki uderu – opadająca wargę i zwiotczały lewy policzek – zostały oddane w przypadku Edwarda III, zmarłego w 1377 roku; Anna Duńska, żona króla Jakuba I, miała na lewym policzku duże znamię. Oczy były namalowane, zaś figury lub popiersia były w pełni odziane, przyozdobione perukami, królewskimi szatami i regaliami, i były niesione na marach lub tuż obok nich.

Po roku 1660 do wykonywania figur przedstawiających członków rodziny królewskiej wykorzystywano głównie wosk, zaś zachowane statuy Karola II i jego kochanki, wpływowej i inteligentnej księżny Richmond i Lennox, zdradzają ich ukrytą funkcję, i wyglądają jak najbardziej krzykliwe figury woskowe w gabinecie sławy. Oboje przyodziani są w stroje, które faktycznie nosili – to najstarsze zachowane szaty związane z Orderem Podwiązki – z fantazyjnym koronkowym żabotem i niesamowitymi, koronkowymi mankietami w przypadku króla; księżna zaś ma na sobie suknię, która zdobiła ją podczas koronacji królowej Anny i trzyma na ręku swoją ulubioną papugę – najstarszego, wypchanego ptaka na Wyspach Brytyjskich.

Te woskowe figury przechowywane i wystawiane są w Opactwie Westminsterkim, miejscu koronacji oraz innych uroczystości królewskich; wyglądałyby one naturalnie u Madame Tussaud, jednak są traktowane bardziej jak obiekty sakralne, niż jak *objets d'art*. Co ciekawe, wielki historyk nauki, Joseph Needham, w swym studium poświęconym cywilizacji chińskiej twierdzi, że zainteresowanie sferą sacrum i rytuałem działa inspirująco i pobudza inwencję: umiejętność czytania i pisanie – przykładowo – wiąże się z chińskimi zapiskami-przepowiedniami na kościach, nie z korespondencją handlową; proch powstał na potrzeby fajerwerków – nie pistoletów. Wosk, ze względu na swoje niezwykle właściwości, które umożliwiają precyzyjne, żywe oddanie detali, pierwotnie wykorzystywany był dla celów rytualnych, do wykonywania wyobrażeń o charakterze sakralnym.

Figury będące szczególnym przedmiotem kultu i celem pielgrzymek są przybrane, przyozdobione i zadbane, jakby były istotami żywymi. Przykładowo, jeden z najbardziej znanych krucyfiksów Neapolu, na którym Chrystus kiedyś w sposób cudowny skłonił głowę, by uniknąć zranienia przez zabłąkany pocisk, posiada kłębek prawdziwych włosów, które, jak się powszechnie uważa, wciąż wyrastają spod korony ciernio-

wej¹¹. Takie artefakty przestają być jedynie rzeźbami, dziełami sztuki wysokiej, a stają się fetyszami, figurami, które wzbudzają namiętności. Istotnie, obecność akcesoriów niezapśredniczonych, wykorzystanych w swojej właściwej i materialnej funkcji, nie zaś przełożonych dzięki procesowi metaforyzacji na artystyczny język imaginacji, często staje się czynnikiem, który wpływa na popularność wyobrażenia w przestrzeni religijnej. Im bardziej wyszukana peruka, kostium, klejnoty, im bardziej ludzki materiał wykorzystany jest w przedstawieniu, tym żarliwszy kult otaczający figurę. Paradoksalnie, realizm wzmacnia nadprzyrodzoną obecność osoby zmarłej; baśń nie jest w stanie wytworzyć dreszczu podobnego to tego, jaki powoduje banal, a wyobrażone obrazy z królestwa sztuki nie dają się odczuć i przeżyć: efekt realności jest niezbędny, by przeżyć dreszcz tego, co niesamowite, dlatego więc teatralna gęstość rytów katolickich, doświadczanie niezwykłości poprzez pobudzenie wszystkich zmysłów, ma na celu przełamanie granicy pomiędzy tym a tamtym światem.

Linia, która oddziela sztukę czystą od wyobrażeń o charakterze religijnym pozwala również oddzielić widzów od uczestników; obraz bądź fresk traktowany bywa jako obiekt kontemplacji, wezwanie do modlitwy, brama do świata tajemnicy, ale nie zaprasza do zajmowania się nim, głaskania, czesania, dekorowania, ubierania lub rozbierania, dotykania i całowania – jak ma to miejsce w przypadku relikwii. Ikona, która staje się przedmiotem kultu, lub jakiegokolwiek wyobrażenie stworzone z dowolnego materiału, stają się częścią procesu, traktowane są jak lalka, jako główna postać w rozwijającej się grze wyobraźni.

Dla przykładu, w Niemczech i we Włoszech wykonane z wosku figurki Dzieciątka Jezus były i wciąż są umieszczane w dzień Bożego Narodzenia w udekorowanych żłóbkach; tę pobożną tradycję wprowadził jako element ceremonii wśród swoich braci zakonnych św. Franciszek z Asyżu w XIII wieku, i obrzęd ten jest powtarzany w wielu domach rodzin katolickich jako domowa *coda* pasterki. Praktyka ta stała się również niezwykle popularna w klasztorach żeńskich. Przykładowo, w Bolonii, w klasztorze Santa Caterina de' Virgi przygotowywano figurkę Dzieciątka Jezus w pieluszkach, przyozdabiano ją haftami, malowano jej twarz, i dekorowano klejnotami i złotymi koronkami. Na początku XX wieku św. Teresa z Lisieux opisała w swoich wspomnieniach, jak w jej konwencie karmelitańskim wraz z sistrami ubierała w pieluchy i pielęgnowała Dzieciątka w żłóbkach. Co ciekawe, augustianie z klasztoru Monte Oliveto

¹¹Neapol, kościół San Carmine Maggiore.

Maggiore we Włoszech dokonali zamiany płci w swojej wersji świętej gry pozorów i wprowadzili kult La Santissima Bambina – nie Dzieciątka Jezus, ale Maryi jako niemowlęcia. W dzień święta jej narodzenia udekorowana olśniewającymi klejnotami figura jest wynoszona ze szklanej gabloty na ołtarzu, niesiona w procesji przez mężczyzn żyjących w celibacie po terenie całego klasztoru, po czym powraca na swoje miejsce, czasem ozdobiona dodatkową farbą czy kilkoma nowymi klejnotami. To niezwykle rzadki przypadek kultu niemowlęcia-dziewczynki.

Kult Dzieciątka Jezus stał się inspiracją do stworzenia rozmaitych kostiumów, odzwierciedlających różne aspekty jego mocy – przykładowo, w bawarskiej figurze woskowej z XVIII wieku pojawia się jako Dobry Pasterz. Dzieciątko Jezus z rzymskiego kościoła S. Maria in Ara Caeli otoczone było kultem od wieku XV – jest to figura całkowicie okryta złotem i klejnotami, o twarzy i dłoniach lalki, delikatnie ukształtowanych przez zapomnianego artystę na wzór puciołowatego niemowlęcia. Cechą charakterystyczną wyobrażeń sakralnych jest – jak w przypadku relikwii – to, iż mają sprawiać wrażenie, jakby nie były wykonane ludzką ręką (*acheiropoieton*), ale w cudowny sposób zostały zesłane nieba na ziemię. Figura Madonny z Sewilli, znana jako La Macarena, podobnie jak uboga dzielnica miasta, w której znajduje się miejsce jej kultu, posiada wielką garderobę, zbiór różnorodnych sukienek, udekorowanych haftem i klejnotami, które używane są w różnych okresach liturgicznych, posiada również prawdziwe rzęsy, szklane łzy spływają po jej policzkach, zaś na twarzy dostrzec można delikatnie wymodelowany wyraz smutku. Figura stanowi przedmiot żarliwego kultu przez cały rok, jej podobizna pojawia się na świętych obrazkach sprzedawanych pielgrzymom, obrazkach, które również są przybrane, udekorowane klejnotami, haftem i inkrustacjami, by stworzyć wrażenie namacalnej, realnej substancjalności jej świętej obecności, co uzyskuje się dzięki lśniącemu połyskowi na powierzchni i prawdziwej nitce, wplecionej w szatę, koronę czy aureolę.

Autentyczność parafernaliów, ich nie-metaforyczny status nadaje wyobrażeniu cechy prawdziwości i godności, przywracając owo wyobrażenie do sfery tego, co aktualne i żywe. Figura woskowa, jako świecki relikwiarz ciała bohatera, posiada jeszcze innego, jeszcze bardziej wymownie śródziemnomorskiego przodka: wizerunki *ex voto*.

Woskowe, realistyczne wyobrażenia kończyn i organów – piersi, nerek, płuc, serc – zakupione przez proszących o uzdrowienie, pokrywają ściany i sufity słynnych cudami świętyń w całej katolickiej Europie, co

można do dziś zobaczyć odwiedzając te miejsca. Jednak w kilku szczególnych miejscach pielgrzymkowych owe ofiary dziękczynne przyjmują postać naturalnych rozmiarów przedstawień ludzi szczęśliwie uzdrowionych dzięki łasce Maryi. Na przykład, niedaleko Mantui, w kościele S. Maria dei Miracoli, wszystkie ściany nawy głównej pokryte są woskowymi modelami narządów, które zostały uzdrowione za wstawiennictwem czczonej w tym miejscu Madonny; jednak ponad nimi znajdują się rządy w pełni przyodzianych, naturalnej wielkości polichromowanych figur; owi wdzięczni wierni uniknęli w taki lub inny sposób śmierci, zaś tradycja podaje, że figury przedstawiają ich w momencie, gdy dokonało się cudowne ocalenie. Jeden ma na sobie pełną zbroję, w której dzięki Opatrzności uniknął śmierci na polu bitwy, inny przedstawia się w szatach, które miał idąc w stronę szubienicy, z której chwilę później zerwał się sznur; jeszcze inny ma na sobie robocze ubranie, w którym wpadł do studni, jednak w cudowny sposób uniknął utonięcia. Figury te to przykurzona falanga ludzkich historii – *faits divers* z lokalnej gazety sprzed 500 lat. W nawie wisi również wypchany krokodyl, którego znaleziono w pobliskiej rzece; złapanie i zabicie owego zwierzęcia – dokonane za wstawiennictwem Niepokalanej – zakończyło zarazę, której ofiarą padło miasto. (Stworzenie to prawdopodobnie uciekło z menażerii Księcia Mantui, jednej z pierwszych tego rodzaju).

Podobnie jak ma to miejsce w przypadku figury woskowej, która może być wielokrotnie odcisnięta z oryginalnej formy, substancja, z której wykonane jest wyobrażenie nie musi być trwała; samo jednak wyobrażenie musi nieść w sobie pamięć kontaktu z osobą. Autentyczność jest przede wszystkim pochodną rzeczy przygodnych, ścinków, uzupełnień. Figury kultowe tego typu łączy z figurami woskowymi wspólna estetyka: inaczej niż w przypadku innych form przedstawiania, tu polega się na efekcie barwnej polichromii, która ma potwierdzać prawdziwość historii oraz bezpośredni kontakt z oryginałem.

Dopiero później, w wieku XVII i XVIII, zaczęto używać wosku do tworzenia zadziwiająco dokładnych modeli anatomicznych, które były wyrazem osiemnastowiecznego głodu wiedzy, i które po dziś dzień używane są, by pokazywać studentom medycyny organy ludzkiego ciała, ich położenie i funkcję. Ci sami artyści, którzy tworzyli wizerunki dla celów sakralnych, byli zatrudniani przy tworzeniu „z natury” symulaków ciał, kopii tak doskonałych, jak to tylko możliwe; kopie doskonalsze byłyby już ciałami wypchanymi, lub zachowanymi dzięki taksydermii.

Wielka scena zamykająca *Zimową opowieść* ukazuje Hermionę, żonę Leontesa – którą ten uznaje za zmarłą – w postaci tak mistrzowsko wykonanej, realistycznej figury, że mogłaby stać w kościele, który jest celem pielgrzymek. Paulina, jako mistrzyni ceremonii, przypisuje wizerunek Hermiony autorstwu żyjącego w czasach Shakespaera „Julio Romano”, który był bardziej malarzem niż rzeźbiarzem, podziwianym za bogatą polichromatykę swoich obrazów olejnych. Hermiona zaprasza Leontesa, by dokładnie przyjrzał się figurze:

[...] oto rzeźba; Ujrzycie za chwilę
Przykład, jak sztuka naśladuje życie
Wierniej niż martwy sen – prawdziwą śmierć.

Odsuwa zasłonę, a wówczas Leontes, zdumiony, wykrzykuje:

Stoi jak żywa! [...]
czy nie masz
Wrażenia, że oddycha? że w tych żyłach
Płynie prawdziwa krew?

Na co jedna z postaci obserwujących tę scenę odpowiada:

Robota mistrza!
Z ust niemal płynie ciepły oddech życia.
(*Opowieść zimowa*, akt V, scena 3; przeł. S. Barańczak)

Paulina inscenizuje zmartwychwstanie Hermiony – to przejmujący, pełen napięcia moment dramatu; scena ta, sytuująca bohaterów pomiędzy iluzją i realnością, snem i działaniem, ukazuje bardziej uniwersalne pragnienie, by wizerunki, czy to portrety pogrzebowe czy figury wotywnie, w jakiś sposób powróciły do życia. Oboje, Leontes i Hermiona, zawieszeni są na swój sposób pomiędzy snem a jawą; gdy na rozkaz Pauliny rzeźba porusza się, Leontes wciąż myśli, że może to być iluzja. „O, jest ciepła!”, wykrzykuje zaskoczony, obejmując figurę: to najbardziej przejmujący moment całej sztuki.

Choć niektóre renesansowe popiersia, wyrzeźbione przez współczesnych Giulio Romano, wykonane są w marmurach o różnobarwnych odcieniach, zasadniczo używanie pigmentów obniża status rzeźby do poziomu obiektu kultu lub pamiątki – tak dzieje się zwłaszcza po wieku XVII. Kolor zaczyna być kojarzony z popularnością, czy wręcz wulgarnością; popiersia sławnych ludzi stają się białe, wizerunki George’a Washingtona czy Napoleona wyrzeźbione są w delikatnym, nieskazitelnym

marmurze karraryjskim. W swoich *Wykładach o sztuce* z 1880 roku członek Akademii Królewskiej Henry Weekes skomentował, po tym jak dzieło wywołało skandal, rzeźbę Johna Gibsona – neoklasyczny posąg Wenus (*Tinted Venus*) powstały w latach 1851–1856, wykonany z barwionego marmuru, z lekko zmienioną karnacją oraz złożonymi elementami¹². Weekes przyznał, że Grecy pokrywali swoje posągi najbardziej jaskrawymi farbami, jak wskazywał Diderot, i przedstawił uzasadnienie takiej praktyki: „Ich kolosalne, barwne posągi stały bądź zasiadały we wnętrzach świątyń... Wnętrza wypełniał tłum wyznawców-ignorantów, którzy mieli odnosić wrażenie cudowności, których należało przekonać do realnej obecności bóstwa, i mieli odczuwać lęk i szacunek wobec mocy bóstwa”¹³.

Weekes mógł więc zgodzić się na barwione powierzchnie posągów w dawnej Grecji, jednak zdecydowanie opowiadał się za bezbarwnością posągów współczesnych.

Nie muszę przecież udowadniać, że zbyt dosłowne oddawanie Natury sprawia, że dzieło rzeźbiarskie staje się prostackie, jeśli nie wręcz obraźliwe...

Brak koloru w posągach jest, w skrócie, jedną z cech, które oddalają je tak całkowicie od zwyczajnej Natury, że nawet najbardziej prosty umysł może je kontemplować, bez wzbudzania wrażeń o charakterze zmysłowym¹⁴.

W ten sposób Weeks usunął poza sferę sztuki wysokiej wszystkie wysiłki, które w tradycji katolickiej służą rozbudzeniu takich właśnie zmysłowych wrażeń; jednakże popularne formy sztuki – figury woskowe i dioramy – przejęły i uczyniły swoim ów zmysłowy przepych, który Kościół tak doskonale rozumiał.

Podatność wosku na przyjmowanie odbicia, jego ciągliwość i delikatność tekstury sprawiły, że był on używany w medycynie sądowej do wykonywania modeli medycznych, czyli w halucynacyjnej sztuce, która osiągnęła swoje apogeum w północnej Italii, zanim objęła inne części Europy i przedostała się poza uniwersytety, do gabinetów książąt i mecenasów sztuki, jako symbol ich uczoności i oświecenia.

Przekład Tomasz Markiewka

¹² Walker Art Gallery, Liverpool, <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/gibson.asp>>.

¹³ H. Weekes, *Lectures in Art*, London 1880, s. 159.

¹⁴ Tamże, s. 169.

Prof. Marina Warner (ur. 1946) jest pisarką oraz krytykiem literatury i sztuki; w swoich pracach zajmuje się głównie problematyką związaną z mitami, symbolami i baśniami. Ukończyła St. Mary's Convent w Ascot (Anglia), a następnie studia z zakresu filologii francuskiej i włoskiej w Lady Margaret Hall w Oxfordzie. Od 2004 roku jest wykładowcą w Katedrze Studiów nad Literaturą, Filmem i Teatrem na Uniwersytecie Essex. Jest członkiem honorowym Lady Margaret Hall w Oxfordzie, a od 2005 r. członkiem Akademii Brytyjskiej; otrzymała doktoraty honorowe m.in. Oxford University, King's College w Londynie i Royal College of Art. W latach 2010–2013 pełni funkcję przewodniczącej Brytyjskiego Towarzystwa Literatury Porównawczej; od stycznia 2012 wykłada gościnnie na New York University w Abu Dhabi.

Ostatnio wydała m.in.: *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* (2002), *Signs & Wonders – Essays on Literature and Culture* (2002), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media* (2006). Jej najnowsza publikacja to *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights* (2011).

Publikowany fragment pochodzi z książki: *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors and Media into the Twenty-First Century*, Oxford University Press, Oxford 2008, rozdział 1: *Wax*, część 1: *Living Likenesses: Death Masks*.

Niniejsze tłumaczenie jest publikowane za zgodą Oxford University Press.
This translation and publication by permission of Oxford University Press.