

KS. TADEUSZ KULIK

PODŁOŻE IDEOWE BERNARDYŃSKIEGO OBRAZU *TANIEC ŚMIERCI* W KRAKOWIE

A. ROZWÓJ IDEI PRZEMIJANIA I ŚMIERCI

Siedemnastowieczny obraz *Taniec śmierci* w krakowskim klasztorze oo. bernardynów stanowi przykład dydaktyczno-moralizatorskiej twórczości artystycznej epoki potrydenckiej. Pod względem ideowym malowidło to nie jest zjawiskiem wyjątkowym i odosobnionym, lecz tkwiącym głęboko w bogatej tradycji kultury ogólnoludzkiej, a zwłaszcza europejskiej. Myśl o znikomości życia i nieuchronności śmierci draży umysły ludzkie od niepamiętnych czasów, wyrasta niejako z korzeni bytowania człowieka na ziemi, co znajduje odzwierciedlenie w starożytnej myśli filozoficznej i religijnej, w literaturze i plastyce¹.

Zarówno w Biblii, jak też w dziełach filozoficznych i poezji przewija się raz po raz dręcząca myśl o końcu życia ludzkiego na ziemi oraz zagadce losu człowieka po śmierci². Wyobrazenie śmierci w określony sposób plastyczny nie da się zamknąć w poszczególnych epokach — jest zjawiskiem powszechnym, bliskoznacznym, urastającym do rangi archetypu. Przedstawienie plastyczne idei przemijania i śmierci w symbolu koła od pojazdu, czaszki, czy szkieletu ludzkiego nie jest wymysłem chrześcijańskiego średniowiecza, lecz pojawia się znacznie wcześniej, już w czasach starożytnych, o czym świadczy choćby rzymski kubek z Boscovale z wyobrażeniami ukazanych w ruchu szkieletów na ściankach tego naczynia, czy też mozaika z Pompei przedstawiająca koło i czaszkę jako symbole przemijania i śmierci³. W ujęciu chrześcijańskim śmierć jest konsekwencją grzechu i karą⁴. Zwycięstwo nad śmiercią dokonało się przez Chrystusa⁵. W oficjalnych pismach teologicznych Kościoła śmierć nigdy nie była personifikowana, ale określana jako koniec ziemskiej pielgrzymki, przejście do innego bytowania, spotkanie z Bogiem.

Inaczej jednak wyglądała nauka o śmierci w popularnych kazaniach przeznaczonych dla ludu przyjmującego z trudem pojęcia abstrakcyjne — tam śmierć

¹ J. Białostocki. *Teoria i twórczość*. Poznań 1961 s. 105.

² Koh 1, 2; Job 14, 1-2; Homer II, IV, 146; Seneca. *Epist.* 30, 15.

³ Białostocki, jw. tabl. 72 wraz z komentarzem; A. Stenico. *Die Malerei im Altertum*. Bd. 2/2: *Rom und Etrurien, Epochen der Kunst*. Gütersloh 1963 tabl. 174 wraz z komentarzem.

⁴ Rz 5, 12.

⁵ 2 J 26.

doznawała personifikacji, stawała się konkretną osobą⁶. Ta personifikacja w miarę upływu czasu przybierała formy coraz bardziej koszmarnie, stawała się obsesją życia, literatury i sztuk plastycznych⁷.

Chrześcijańska literatura o śmierci wczesnego okresu patrystycznego zapoczątkowała dalszy rozwój tych treści w sensie pojawienia się nowych gatunków literackich i nowej problematyki. Utwory zaś literackie stały się, według wszelkiego prawdopodobieństwa, źródłem inspiracji twórczych dla sztuk przedstawieniowych.

W średniowieczu daje się zauważyć dwa okresy szczególnego nasilenia myśli o śmierci; pierwszy — to czasy wielkich reform w wieku XI i XII, drugi — to zmierzch średniowiecza.

Oprócz rozważań o śmierci w formie traktatów teologicznych pojawiają się w wieku XI i XII utwory w rodzaju: *Contemptus mundi*, *Vado mori*, *Planctus animae damnatae*, czy *Dialogi żywych z umarłymi*, gdzie przy okazji narzekania na zło i znikomość życia ludzkiego krytykuje się przywary poszczególnych stanów oraz rzuca się hasła ewangelicznego ubóstwa i równości społecznej. Motywy konfrontacji żywych z umarłymi oraz przewijające się myśli napisów grobowych, jak też utwory w rodzaju *Planctus animae damnatae* zawierające moralitety o znikomości życia, streszczające się w sentencji: *Quod es hoc fueram, quod sum nunc tu eris* stanowiły grunt, na którym wyrosła na przełomie XII i XIII wieku *Legenda o trzech żywych i trzech umarłych*. Do znanych wcześniej motywów doszedł element wizji działającej silnie na wyobraźnię⁸. Opowiadania te wraz z innymi motywami tzw. *Vado mori* ukazujące pochod wszystkich stanów ku śmierci były uwerturą do pojawienia się „tańca śmierci” w literaturze i plastyce⁹.

Rozkwit literatury o tematyce śmierci w wieku XIV i XV osiągnął swój punkt szczytowy w ukazaniu grozy śmierci w tzw. tańcach śmierci, znanych od XIV wieku. W sztukach plastycznych motyw „tańca śmierci” pojawia się od początku XV stulecia¹⁰. Ojczyzną „tańca śmierci”, według ogólnej opinii, była Francja¹¹. Odmianę włoską tego motywu zdają się stanowić „tryumfy śmierci”, ukazujące się w sztuce XIV wieku. Ikonografia śmierci schyłku średniowiecza wzbogaca się jeszcze o tzw. sztukę umierania¹².

Nasilenie idei przemijania i śmierci wzrastało zwykle w okresach niepokojów politycznych, wojen, wstrząsów społeczno-gospodarczych i klęsk żywiołowych. Szczególny wpływ na wytwarzanie się ogólnej psychozy śmierci w wieku XIV i

⁶ Cz. Pirożyńska. Łacińska „Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią”. „*Dialogus Magistri Policarpi cum morte*”. W: *Średniowiecze. Studia o kulturze*. T. 3. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966 s. 79.

⁷ E. Mâle. *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*. Paris 1949 s. 246-354.

⁸ Pirożyńska, jw. s. 80-85.

⁹ I. Huizinga. *Jesień średniowiecza*. Warszawa 1967 s. 263-265; Mâle, jw. s. 355; Pirożyńska, jw. s. 86-87.

¹⁰ Pirożyńska, jw. s. 89, 96.

¹¹ Huizinga, jw. s. 263-265; Mâle, jw. s. 369-370.

¹² Pirożyńska, jw. s. 89, 98.

XV miały często grasujące zarazy pustoszące wiele krajów, nawiedzające Europę w latach 1326-1400 — 32 razy, a w wieku XV — aż 41 razy. Zwłaszcza epidemia „czarnej śmierci”, która wybuchła w roku 1348, w bardzo krótkim czasie pochłonęła 1/3 ludności zachodniej Europy, poraziła najbardziej prężne, ludne i zamożne miasta europejskie. Między rokiem 1348 a 1350 zmarło 14 tysięcy mieszkańców Bazylei, 50 tysięcy paryżan, 60 tysięcy obywateli Florencji, największe zaś żniwo zebrała wówczas śmierć w Wenecji — 100 tysięcy ludzi. Ofiarą tej zarazy padło 3/5 ludności Italii¹³.

Nic więc dziwnego, że w takiej atmosferze paniczny lęk, graniczący z patologicznym obłędem, stawał się udziałem całych społeczności i narodów. Te nastroje wywoływały krańcowo różne reakcje. Podczas gdy jedni usiłowali maksymalnie użyć życia póki czas, zagłuszyć fobię pijatyką, śpiewem, tańcem, uciechami cielesnymi, inni szukali ucieczki w żarliwych modłach, postach i pokutach przeradzających się niekiedy w stany chorobowe o zabarwieniach sadystyczno-masochistycznych, jak to miało miejsce w działalności sekty „biczowników” w połowie XIV stulecia¹⁴.

Wtedy to szerokie pole dla działalności kaznodziejskiej znalazły zakony żebracze poprzez ludowe kazania, kształtujące wyobraźnię i wzbogacające wrażliwość uczuciową, wykorzystujące nastroje epoki dla celów duszpasterskich. Kaznodziejstwo franciszkanów i dominikanów przemawiające do uczuć i wyobraźni, operujące śmiałym i mocnym językiem plebejskim, chłuszczącym wady, doprowadziło do kontemplacji męki Chrystusa w całej Europie, przejęło narody dreszczem grozy wobec zbliżającej się śmierci oraz przyspieszyło dojrzewanie świadomości społecznej warstw upośledzonych¹⁵. Z powyższego wynika, że niemałą rolę w spotęgowaniu atmosfery psychozy śmierci odegrała działalność wspomnianych zakonów żebraczych, wpływających w znacznej mierze na kształt kultury europejskiej późnego średniowiecza.

W tym okresie zaznacza się silne wzajemne oddziaływanie homiletyki i innych form literackich. Odzwierciedleniem tego zjawiska zdają się być *Dialogi człowieka ze śmiercią* rozpowszechniane w różnych wersjach, być może nawet śpiewane, jak np. znany w Polsce *Dialogus Magistri Polycarpi cum morte*¹⁶. Dialogi te, jak się przypuszcza, przeradzają się prawdopodobnie z czasem w przedstawienia teatralne, ukazujące obcowanie żywych ze zmarłymi. Teatr, jako potężny środek wychowawczy ilustrujący ówczesne kazania, odegrać musiał niepoślednią rolę w kształtowaniu ikonografii znikomości życia oraz śmierci. Znane były w tamtych czasach dramaty religijne, tzw. misteria, grywane nieraz wprost na ulicach, trwające przez kilka dni, przeplatane farsami i morałami „dla uciechy” bądź „ku zbudowaniu”

¹³ Białostocki, jw. s. 111-112; G. Duby, R. Mandrou. *Historia kultury francuskiej. Wiek X-XX*. Warszawa 1967 s. 204; Pirożyńska, jw. s. 89-91.

¹⁴ J. Ptaśnik. *Kultura wieków średnich*. Warszawa 1959 s. 55-91.

¹⁵ Białostocki, jw. s. 110; Duby, Mandrou, jw. s. 202; Mâle, jw. s. 354; Pirożyńska, jw. s. 91-94.

¹⁶ Pirożyńska, jw. s. 75-77 oraz 92-94.

ludu wiernego¹⁷. Nieraz przedstawienia misteryjne łączono z wystąpieniami kaznodziejów. W teatralnych przedstawieniach „tańca śmierci” na początku i końcu przemawiał kaznodzieja; w prologu mówił np. o znikomości życia i potędze śmierci, w epilogu — zachęcał do pokuty i cnoty¹⁸. Zdarzało się, że z dramatem „tańca śmierci” wiązano tekst przedstawienia grzechu pierworodnego, jak też kazania pasyjne, w których rozważono mękę Chrystusa Pana¹⁹. Związki misteryjnego *Dance macabre*²⁰ z kaznodziejstwem da się prześledzić na gruncie francuskim²¹. Wyraźne reminiscencje tych związków można zauważyć w siedemnastowiecznym *Tańcu śmierci* z krakowskiego klasztoru oo. bernardynów. Na tabliczkach — quasi-banderolach — głównej sceny nie trudno odczytać echa prologu i epilogu wygłaszanego przez kaznodzieję w średniowiecznych misteriach; nie brak też na analizowanym obrazie przedstawienia grzechu pierworodnego, męki Pańskiej, a nawet i piekła, sceny zaś obwodowe zdają się przypominać wystąpienie aktorów oraz dialogi ludzi ze śmiercią. Według ogólnej opinii przedstawienia plastyczne „tańca śmierci” pojawiły się z początkiem XV wieku. W roku 1400 na rozkaz księcia De Berry miano wyrzeźbić w kamieniu „legendę o trzech żywych i trzech zmarłych”, a w roku 1424 lub 1425 powstaje pierwszy „taniec śmierci” wykonany techniką freskową w krużgankach paryskiego cmentarza *Des Innocents*, założonego przez wspomnianego wyżej księcia²².

Uświadomienie roli cmentarza Niewiniątek w Paryżu być może pozwoli jeszcze bardziej zrozumieć atmosferę powstania plastycznego przedstawienia „tańca śmierci”. Na cmentarzu tym najchętniej składano zwłoki najbliższych, a wobec szczupłości terenu dokonywano ekshumacji, kości zaś wyjęte z grobów składano w specjalnej kostnicy. Ci, którzy nie mogli sobie zapewnić miejsca po śmierci na tym cmentarzu, prosili przynajmniej o garść ziemi do trumny z sąsiedztwa relikwii

¹⁷ Duby, Mandrou, jw. s. 203.

¹⁸ Pirożyńska, jw. s. 97.

¹⁹ Mâle, jw. s. 362.

²⁰ Słowo *macabre* pojawia się w XIV wieku, zdaje się ono wywodzić od imienia własnego. Stara legenda francuska mówi o żyjącym niegdyś cnotliwym mężu imieniem Macabre, nie mogącym znieść orgii ulicznych w Paryżu, obdarzonym jakąś siłą nadnaturalną, zmuszającym napotkanych rozpustników do bezustannego tańca, kończącego się śmiercią. Gdy Macabre umarł, miał się ukazywać we francuskich miastach, siejąc postrach i doprowadzając ludzi złego prowadzenia do śmiertelnych płaśów. Huizinga, jw. s. 262; F. Siedlecki. *Taniec religijny i obrzędowy. Taniec*. Pod red. M. Glińskiego T. 1. Cz. 2 Warszawa 1930. s. 36.

²¹ Ze źródeł archiwalnych, odkrytych w normandzkiej miejscowości Candebeec przez księdza Miette, wynika, iż w tamtejszym kościele grano *Dance macabre* w roku 1393. Wiadomo również, że „taniec śmierci” przedstawiano z udziałem kaznodziei. Ślady tego da się zauważyć na obrazach w La Chaise-Dieu, w Bâle i w Strasburgu. Przedstawienia tego typu wystawiano również w Bruges, na dworze księcia Filipa Dobrego oraz w klasztorze franciszkanów w Becancon. W Niemczech znane były tzw. żywe obrazy. W XV stuleciu „tańce śmierci” wyszły z kościołów na estradę kuglarską. Dramat uprzędający plastykę wpłynął na ukształtowanie się ikonografii śmierci w rzeźbie i w malarstwie. Mâle, jw. s. 260-264; J. Muczkowski. *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*. „Rocznik Krakowski” 22:1929 s. 123.

²² Duby, Mandrou, jw. s. 206; Huizinga, jw. s. 271; Mâle, jw. s. 374.

świętych Niewiniątek pomordowanych przez Heroda. *Aux Innocents* wszystko tchnęło śmiercią. Stąd wyruszały procesje z przeniesieniem relikwii Niewiniątek do kościoła Notre Dame, tu odbywały się makabryczne festyny i przedstawienia o treści eschatologicznej, a wspomniane malowidła pogłębiały nastroj budzący grozę. Zadziwić może, że w tak szacownym, a jednocześnie ponurym miejscu nie brakło niewiast lekkich obyczajów oraz orgii seksualnych²³

Zjawisko to należy chyba tłumaczyć zaznaczającym się silnie zmaterializowaniem kultu zmarłych oraz faktem, że między wierszami myśli o śmierci przeciskały się pragnienia doczesnego użycia, a także podziw dla wędnącego zwolna zmysłowego piękna²⁴.

Wspomniany „taniec śmierci” z cmentarza Niewiniątek nie dochował się w oryginale, zachowała się jedynie dowolna kopia tego fresku, powstała w roku 1485, wydana jako rycina przez Guyot—Marchanda²⁵. Najstarszym zachowanym przedstawieniem plastycznym „tańca śmierci” zdaje się być obraz w opactwie la Chaise-Dieu powstały pod wpływem paryskiego fresku w latach 1460-1470²⁶.

Inspiracje francuskie działały na inne kraje, a zwłaszcza na Niemcy i Anglię, dzięki rozwiniętej już wówczas technice ksylograficznej, umożliwiającej rozpowszechnianie w wielkich ilościach powielanych rycin „tańców śmierci”, „legendy o trzech żywych i trzech umarłych” oraz „sztuki umierania”, jak też innych drzeworytów o pokrewnej tematyce. Za przykładem Francji w produkcji drzeworytnej szły inne kraje²⁷.

„Tańce śmierci” ulegały ewolucji treściowo-formalnej. W najstarszych obrazach przedstawiano taniec żywych ze zmarłymi w stanie rozkładu, nie zaś z samą śmiercią. Występowało tam zatrwające podwojenie tej samej postaci, niejako zestawienie człowieka żyjącego z jego odbiciem w zwierciadle przyszłości. Pierwotnie przedstawiano tylko mężczyzn, jako przedstawicieli różnych stanów, z upływem czasu pojawiły się na obrazach także postacie kobiece. Liczne naśladownictwa paryskiego fresku rozbijają korowód taneczny na poszczególne pary. Według opinii badaczy obrazy „tańca śmierci” z Bazylei i Lubeki, pochodzące z drugiej połowy XV wieku, były źródłem inspiracji twórczej dla Hansa Holbeina Młodszeo. Holbein w swych *Imagines mortis* rozbija korowód na poszczególne pary, zarzuca element tańca, pozostawiając tylko instrumenty muzyczne jako symbol „tańca śmierci” oraz personifikuje śmierć w postaci kościotrupa, tzw. Wielkiego Tancerza. Renesansowe nastawienie twórcze ujawnia Holbein w indywidualizowaniu postaci.

²³ Huizinga, jw. s. 271; Mâle, jw. s. 300-304.

²⁴ Wyrazem przesadnej troski średniowiecza o ciała zmarłych były fakty malowania zwłok, obgotowywania ciał zmarłych z dala od ojczyzny i przesyłania ich kości do kraju itp. praktyki, trwające mimo sprzeciwów Stolicy Apostolskiej do końca XV wieku. Huizinga, jw. s. 360-363.

²⁵ Mâle, jw. s. 363-364.

²⁶ Tamże s. 372-374; Muczkowski, jw. s. 126.

²⁷ Duby, Mandrou, jw. s. 204; Mâle, jw. s. 363-377; Muczkowski, jw. s. 126.

Wiek XVI nie był wolny od tematyki śmierci. Wyobrażenia trupów na nagrobkach tego stulecia, zwłaszcza we Francji, wywołują wstrząsające wrażenie. W tym okresie wzniesiono na cmentarzu Niewiniątek w Paryżu sławetny posąg śmierci. Żadnych chyba innych czasów nie łączyła taka zażyłość ze śmiercią, jak właśnie wiek XVI. Wtedy to należało do codzienności, że ojciec rodziny po wybudowaniu domu pisał na nim sentencję o śmierci. Znane są szesnastowieczne napisy o śmierci nad wejściami do hoteli, jak np. w Perigueux, na kominkach rodzinnych, stołach, a nawet na naczyniach do wina²⁸.

Pod wpływem renesansu idee przemijania i śmierci wystąpiły w złagodzonych formach plastycznych. W Italii i w innych krajach czerpiących inspiracje włoskie ukazały się nagrobki wyrażające w rzeźbie pogodny sen zmarłego z optymistycznymi akcentami w inskrypcjach. Plastyka odrodzenia nie przedstawia samej śmierci głosi renesansowe hasło: *Vitam, non mortem recogita*. Jednak epoka ta dostrzega marność w samym życiu i jego kruchości, a wyraża tę myśl w plastycznym zestawieniu młodości ze starością. W dobie późnego renesansu, a także manieryzmu *vanitas* życia wyraża się również w takich symbolach jak: dym, wiatr, gasnąca świeca, więdnące kwiaty, ruiny, zniszczone przedmioty, klepsydra czy zegar²⁹.

Pod wpływem kontrreformacji powracają do plastyki średniowieczne motywy makabryczne. W epoce baroku repertuar ikonograficzny znikomości i śmierci staje się coraz bogatszy. Znane są z tych czasów przedstawienia dziecka z czaszką, klepsydrą lub bańką mydlaną, albo też zwierciadła, w którym zamiast twarzy widać czaszkę. Często również motywem była sama czaszka z piszczelcem w zębach.

W okresie kontrreformacji dokonał się w dziedzinie ikonografii przemijania i śmierci wyraźny podział na dwie grupy. Kraje katolickie wróciły do tradycji średniowiecza, wypowiadając się w „tańcach śmierci”, „tryumfach śmierci” i „sztukach umierania”. Protestanci wyrażali znikomość życia oraz śmierć za pomocą tzw. martwych natur³⁰.

W XVII wieku bardzo popularne stało się malarstwo dydaktyczno-moralizatorskie³¹. Przykładem tego rodzaju twórczości jest właśnie bernardyński *Taniec śmierci* w Krakowie, jak też augustiańskie *Koło śmierci* z krakowskiego klasztoru św. Katarzyny.

W potrydenckiej ascezie jezuickiej i kapucyńskiej wraca średniowieczny motyw rozważania marności życia oraz śmierci, a czaszka i szkielet stają się symbolem umartwienia, pobożności i świętości XVII i XVIII wieku³². Jako przykład mogą posłużyć liczne obrazy świętych z tej epoki oraz grobowce papieży, np. Urbana VIII i Aleksandra VII, wykonane przez Gian Lorenzo Berniniego.

²⁸ Mâle. jw. s. 352-353; tenże. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e et du XVIII^e siècle. L'art religieux*. T. 4. Paris 1951 s. 203-204.

²⁹ Białostocki, jw. s. 119-120.

³⁰ Tamże s. 120.

³¹ M. Skrudlik. *Pamiętaj, żeś proch...* „Kurier Literacko-Naukowy” R. 10:1933 nr 11 s. 1.

³² Mâle. *L'art religieux* s. 207-215.



1. Bernardyński obraz *Taniec śmierci* w Krakowie



2. Sceny obwodowe bernardyńskiego *Tańca śmierci* w Krakowie (szlachcic i śmierć)



3. Sceny obwodowe bernardyńskiego *Tańca śmierci* w Krakowie (kmięć i śmierć)



4. Kubek rzymski z Boscoreale (wg Chapot)



5. Mozaika z Pompei ok. 50 r. n. e., Neapol —
Muzeum Narodowe (wg Arturo Stenico)



6. *Taniec śmierci* w La Chaise-Dieu (wg E. Mâle)



7. *Taniec śmierci*, drzeworyt niemiecki z XV w. (wg Van Marle)



8. *Taniec śmierci* Guyot Marchanda — papież, cesarz i śmierć (wg E. Mâle)



9. *Taniec śmierci* Guyot Marchanda — proboszcz, robotnik i śmierć (wg E. Mâle)



10. Hendrik Goltzius — *Quis Evadet* (wg J. Białostockiego)



11. *Wszystko jest znikome* — karta pocztowa z XX w.

W XVIII wieku nadal popularne są „tańce śmierci”. Zjawiskiem powszechnym tego okresu było lubowanie się w makabrycznych inscenizacjach pogrzebów i tzw. *castra doloris*, czyli kompozycjach katafalkowych, czego przykładem mogą być pogrzeby hetmanów polskich: Stanisława Mateusza Rzewuskiego we Lwowie w 1728 roku i Józefa Potockiego w Stanisławowie w 23 lata później, gdzie głównym motywem dekoracji pogrzebowych były czaszki i szkielety. W makabrycznych przedstawieniach plastycznych lubowała się szczególnie Hiszpania, czego wyrazem była twórczość Juana de Valdes Leal, ukazująca w obrazach *Finis gloriae mundi* i *In iectu oculi* straszliwe *novissima* ludzkości.

Barokowa ikonografia śmierci nie była tylko owocem kontrreformacyjnej religijności i ówczesnej fantastyki, ale miała ona również związki z rozwojem nauki, w której służbę został wprzęgnięty także i artysta. Wiek XVIII zaznaczył się silnym rozwojem badań anatomicznych. Pierwsze zaś ilustracje anatomiczne wykonywane przez artystów były opatrzone alegorią³³. Treści ideowe przemijania i śmierci odpowiadały twórczości XVII i XVIII wieku, lubującej się w wyrażaniu kontrastów i dynamicznych napięć³⁴. Jan Białostocki przypuszcza nawet, iż ikonografia śmierci miała wpływ na ukształtowanie się dekoracyjnych form rokokowych³⁵.

Idee znikomości życia i nieuchronności śmierci drażnią także psychikę ludzi XIX stulecia. Świadectwem tego jest choćby popularność bernardyńskiego *Tańca śmierci* oraz jego licznych kopii i litograficznych reprodukcji³⁶.

Pod wpływem neoklasycyzmu, a potem romantyzmu, ikonografia śmierci uległa złagodzeniu, wyrażała elegijny żal z powodu znikomości i przemijalności wszystkiego, czego symbolem były przedstawienia ruin przeszłości, zasłanych liśćmi ogrodów, urn, złamanych kolumn itp.³⁷

Wiek XX, stulecie burz dziejowych o światowym zasięgu, również nie jest wolne od gnębiącego ludzkość problemu znikomości życia i zagadki śmierci, co znajduje odzwierciedlenie w filozofii egzystencjalizmu, w literaturze, teatrze, kinematografii i w sztukach plastycznych. Jako przykład tego rodzaju problemów i nastrojów XX wieku może posłużyć choćby dramat *Taniec śmierci* Strindberga, czy film *Siódma pieczęć* Bergmana, a w plastyce — *Anioł śmierci* Jacka Malczewskiego lub *Guernica* Pabla Picassa. Problematyka śmierci nie ominęła nawet seryjnej, straganowej produkcji kart pocztowych.

Drepczący niepokój, wynikający ze świadomości przemijania życia i zbliżania się śmierci, ukazany między innymi w krakowskim *Tańcu śmierci* oo. bernardynów, jak też we wzorowanych na nim malowidłach i litografiach, w poszczególnych epokach

³³ Białostocki, jw. s. 121-127.

³⁴ A. Banach, *O polskiej sztuce fantastycznej*. Kraków 1968 s. 71.

³⁵ *Teoria* s. 127.

³⁶ M. O. Ścieszka. *Książka do wpisywania wydatków i prenumeraty na obraz Taniec śmierci litografowany w Wiedniu w roku 1868 w Nadwornei C. K. (cesarsko-królewskiej) Drukarni na odnowienie kościoła, (księga pisana w latach 1867-1881)* sygn. 1-i-9.

³⁷ Białostocki, jw. s. 127.

wyrażał się różnie, bardziej subtelnie lub brutalnie, nabrzmiewał, to znowu przygaszał, lecz problem pozostawał zawsze ten sam³⁸.

B. ZAGADNIENIE TAŃCA

Rozważanie treści „tańca śmierci” nasuwa pytanie, jak doszło do tak drastycznego zestawienia tańca ze śmiercią. Złożony i niełatwy do rozwiązania problem występowania elementu tańca w łączności z ikonografią śmierci usiłowano wyjaśnić już niejednokrotnie. Odpowiedzi padały różne. Znaczna część badaczy, jak np.: Huizinga, Muczkowski, Pirożyńska, Karpowicz, upatrują genezę śmiertelnego tańca w wierzeniach i legendach ludu o cmentarnych zjawach i nocnych tańcach zmarłych oraz o porywaniu do śmiertelnego tańca żywych przez nieboszczyków lub też przez samą uosobioną śmierć³⁹. Muczkowski szuka genezy rozważanego zjawiska plastycznego także w mistyce chrześcijańskiej, przedstawiającej śmierć jako gody weselne. Gdy dusza idzie do wieczności, to Chrystus zaprasza ją do weselnego tańca. Motyw ten, według Muczkowskiego, miano przenieść na samą śmierć⁴⁰. Pirożyńska tłumaczy również zestawienie tańca ze śmiercią poetycko-plastyczną wizją rzeczywistości XIV stulecia, wyrażającą w przenośni zagrożenie szalejącej zarazy⁴¹. Z taką interpretacją zdaje się wiązać uwaga Muczkowskiego, że „taniec śmierci” mógł być aluzją do średniowiecznego zwyczaju zapamiętałego tańca przy różnych okazjach, nie wyłączając wybuchu epidemii. W tańcu miano szukać zapomnienia o grożącym niebezpieczeństwie⁴². Mâle i Huizinga dopatrują się związków genetycznych motywu śmiertelnego tańca z dramatem liturgicznym, w którym defilowały poszczególne osoby recytujące wersety o zabarwieniu moralizatorskim⁴³. Andrzej Banach tłu-

³⁸ Śmierć wyobrażano różnie. W starożytności przedstawiano ją zwykle jako wysłanniczkę bogów prowadzącą cienie zmarłych do podziemi lub jako geniusza — bóstwo podziemne. Średniowieczna śmierć — to wychudły, odrażający, zielonawy trup z widocznymi żebrami i otwartym brzuchem lub zasuszone mumia. Wiek XVI w personifikacji śmierci poszedł dalej, ukazując nagi szkielet urastający do wyabstrahowanego symbolu. Taką śmierć widział Holbein i Dürer. Najczęstszymi atrybutami śmierci były: kosa, sierp lub miecz. Sporadycznie śmierć ukazywała się jako diabeł, małpa albo murzyn. Pod wpływem Biblii przedstawiono ją jako żniwiarza, myśliwego z łukiem i kołczanem, rybaka z siecią, albo też apokaliptycznego jeźdźca na koniu, wole lub mule. W okresie renesansu śmierć jawi się jako centaur grający na instrumencie, wabiący ofiarę lub jako błazen, rycerz, król, czy też zalotnik chwytający nagą kobietę. Niekiedy śmierć występuje w roli grabarza z trumną na plecach lub łopatą w ręku. Często dla spotęgowania wrażenia łączono wiele atrybutów w jednym obrazie. Muczkowski, jw. s. 124-125; Pirożyńska, jw. s. 99-101.

³⁹ Huizinga, jw. s. 262; Karpowicz, jw. s. 572; Muczkowski, jw. s. 129; Pirożyńska, jw. s. 97.

⁴⁰ Jw. s. 129-130.

⁴¹ Jw. s. 96.

⁴² Jw. s. 129.

⁴³ Huizinga, jw. s. 263-265; Mâle. *L'art religieux* s. 360-361.

maczy zjawisko atrakcyjnością kompozycyjną w literaturze i plastyce, dającą szerokie możliwości ekspresji za pomocą gorzkich, mocnych kontrastów⁴⁴.

Dotychczasowe interpretacje dotyczące rozpatrywanego zagadnienia zdają się zawierać w sobie znaczną dozę prawdy, nie wyczerpują jednak całości złożonego problemu i nie można ich chyba przyjąć za wystarczające. Wydaje się, że dalszego wyjaśnienia należy szukać w przejawiającym się wśród ludów pragnieniu znalezienia środków moralnego oczyszczenia i zjednoczenia ze światem nadprzyrodzonym. Jednym z takich środków miał być taniec religijny, związany z wiarą w życie pozagrobowe, a zwłaszcza z kultem zmarłych.

W starożytnym Egipcie łączono taniec z kultem Izydy i Apisa-Ozyrysa, nawiązującym wyraźnie do wiary w życie pozagrobowe i szczęście wieczne⁴⁵.

W Grecji rozpowszechniany był kult Demetry i związane z nim misteria eleuzyjskie, dające odpowiedź na pytanie, jak zapewnić sobie szczęście poza grobem. Środkiem do takiego szczęścia, według wierzeń Greków, miało być życie uczciwe i wtajemniczenie w misteria eleuzyjskie. Jednym z warunków wtajemniczenia był udział w tańcach i śpiewach sakralnych oraz oglądanie dramatu porwania Kory, córki Demetry przez Plutona i jej powrotu na ziemię, co stanowiło naukę o nieśmiertelności całej natury i człowieka. Kult ten obiecywał szczęście pozagrobowe, polegające na nieustannej *chorei*, czyli tańcu na rozkosznych łąkach⁴⁶.

Wychodząc poza krąg kultury europejskiej, nie trudno stwierdzić, że ludy różnych ras i cywilizacji znają taniec religijny, któremu zawsze nadają analogiczny sens. W indyjskim kulcie Bramy taniec był znakiem zjednoczenia z najwyższą istotą. Jeden z tańców indyjskiego bóstwa Sziwy, zwany *Tandawa*, odbywający się na cmentarzach i miejscach kremacji zwłok, miał wydzźwięk religijno-eschatologiczny. Japoński taniec świątynny ku czci bogini Amaterasa miał sprowadzać światło na ziemię i do dusz ludzkich. Inny taniec tego kraju, wiążący się w religii Szinto z kultem przodków i wiarą, że duchy tych zmarłych odwiedzają ziemię, odbywał się nocą; gdy taneczny krąg poruszał się szybciej, to znowu wolniej, tańczący wpadali w rodzaj ekstazy, podczas której usiłowali rozmawiać ze zmarłymi. Warto zauważyć, że taniec sakralny nie był obcy religii Mojżeszowej. Stary Testament mówi o tańcu dziękczynnym Mojżesza i jego siostry Marii po przejściu przez Morze Czerwone oraz o tańcu Dawida przed Arką Przymierza. Znany był u Żydów taniec kultowy w dwóch kręgach: męskim i żeńskim. Żydowska sekta Chassydów miała zwyczaj tańczenia w kole całymi godzinami. Chrześcijaństwo posiadało swoje tańce sakralne, przejęte prawdopodobnie z religii Mojżeszowej. Wiadomo, że w średniowieczu tańczono w czasie czytania Pisma św. Zwyczaj ten zniósł w XII wieku biskup Paryża Odon. W Toledo tańczono podczas mszy św. celebrowanej w

⁴⁴ Jw. s. 71-72.

⁴⁵ Siedlecki, jw. t.1 cz. 1 s. 26.

⁴⁶ K. Kumaniecki. *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1963 s. 109; T. Zieliński. *Historia kultury antycznej*. T. 1. Warszawa—Kraków 1922 s. 140-143.

obrzędki mozarabskim. Taniec ten zanikł wraz z wygaśnięciem owego obrzędki w IX wieku, odżył zaś w XV stuleciu po wskrzeszeniu wspomnianej liturgii przez kardynała Ximenesa de Cisneros. W Seville był zwyczaj tańca podczas procesji w oktawie Bożego Ciała⁴⁷.

Można by dopatrzeć się także motywów tańca w sypaniu kwiatów w czasie procesji eucharystycznej, kiedy to dziewczęta ustawione w krąg, posuwając się jedna za drugą, rzucają kwiaty *coram Sanctissimo*, kłaniając się głęboko⁴⁸.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa taniec kultowy średniowiecza, jako jeden z elementów liturgii, wiązał się w jakiś sposób z dramatem liturgicznym, tj. z misteriami grywanymi w świątyniach. Szczególne nasilenie tego zjawiska spowodował św. Franciszek z Asyżu, wprowadzając jasełka propagowane przez franciszkanów. Z czasem jasełka przerodziły się w misteria, ukazujące nie tylko dzieciństwo, ale również życie i śmierć Chrystusa. Wiadomo, że średniowieczne misteria, rozpowszechniane zwłaszcza przez duchowych synów św. Franciszka, łączono ze swego rodzaju wstawkami o zabarwieniu bądź rozrywkowym, bądź moralizatorskim, co dawało możliwość wprowadzania zarówno tematyki eschatologicznej, jak również motywu tańca jako części składowej dramatu, wyzwalającej stare, drzemiące w zakamarkach duszy ludzkiej tendencje kultowo-moralne. Wprowadzeniu do teatru średniowiecznego tych motywów musiały sprzyjać nastroje grozy tej epoki. Motywy tańca i śmierci z czasem przeszły z dramatu do plastyki. W takiej interpretacji wydaje się bardziej zrozumiały fakt ścisłego powiązania „tańca śmierci” z zakonami reguły św. Franciszka. Interpretacja ta nie wyklucza możliwości wykorzystywania w kazaniach ludowych zakonów żebraczych motywu „tańca śmierci”, jako dosadnej przerośni homiletycznej dla pobudzenia słuchaczy do tym większej skruchy. Prawdopodobne jest także, że franciszkanie, głosząc konsekwentnie idee swego założyciela o powszechnym braterstwie całej natury z człowiekiem, wyrażali w motywie tańca ze śmiercią konieczność zbratania i potrzebę zażyłości ze śmiercią podobnej do bliskości partnerów w tańcu. Dramatyczność i dosadność zestawienia i przedstawienia należałoby tłumaczyć rolą duszpasterzy i kaznodziejów ludu lubującego się w mocnych, kontrastowych przeżyciach, zwłaszcza że chodziło o wykorzystanie w przerośni dla celów duszpasterskich atmosfery lęku wywołanego wojnami, epidemiami i innymi wstrząsami. Franciszkanie chcieli prawdopodobnie w ten sposób zwrócić uwagę, że myśl o śmierci nie da się zabić w korowodach tanecznych, ani też znaleźć ucieczki w tańcu, bowiem i tam śmierć jest bliska. Kontrastowa tematyka tańca i śmierci była niewątpliwie szczególnie zachęcającym tematem dla ekspresyjnej twórczości średniowiecza, a później baroku.

Taniec ukazany w scenie głównej bernardyńskiego obrazu *Taniec śmierci* w Krakowie zdaje się być najstarszą, pierwotną wersją tańca religijnego i obrzędowego, znanego w Europie w formie koła, czyli tzw. ronda⁴⁹.

⁴⁷ Siedlecki, jw. s. 27-35.

⁴⁸ Zwyczaj ten jest znany w Polsce, między innymi także na Podlasiu.

⁴⁹ E. Kryło. *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*. W: *Taniec*. Pod red. M. Glińskiego. T. 1. Cz. 2. Warszawa 1930 s. 50, 52

C. TREŚCI RELIGIJNE.

Wśród opinii o bernardyńskim *Tańcu śmierci* w Krakowie znalazły się wypowiedzi umniejszające znaczenie treści religijnych i eschatologicznych, zawartych w tym malowidle, eksponujące natomiast akcenty buntu społecznego przeciw istniejącemu porządkowi⁵⁰.

Krakowski obraz rzeczywiście zawiera w swych treściach krytykę poszczególnych stanów i ustalonego porządku Rzeczypospolitej magnacko-szlacheckiej. Zdaje się rzucać hasła reformy społecznej, ukazując jednocześnie błędy polityczne, co będzie przedmiotem szerszego rozważania w następnej części niniejszego artykułu. Zauważyć jednak należy, że treści o wydźwięku społeczno-politycznym nie są ukazane w oderwaniu, ale tkwią w ramach treści religijno-eschatologicznych, znajdując w nich swoje umotywowanie. Żądania zaś sprawiedliwości społecznej są poparte sankcją wyrażoną w przedstawieniach „rzeczy ostatecznych” człowieka.

Bernardyńskie malowidło zawiera w sobie kilka motywów wyraźnie religijnych. Już sam element śmiertelnego tańca, mający powiązania z wiarą w życie pozagrobowe i kultem zmarłych, ma wymowę religijno-eschatologiczną, co już było rozważane w poprzedniej części tego artykułu.

Krąg taneczny niewiast i szkieletów zdaje się symbolizować płochość w traktowaniu życia i nieświadomość bliskości śmierci. Przesuwanie się tańczących ruchem kolistym zgodnie z wędrowką słońca jest chyba przenośnią i aluzją ukazującą życie ludzkie, jako nieustanną wędrowkę ku zachodowi, tj. ku śmierci. Objaśnienie tej sceny zawiera prolog *Tańca śmierci* w formie czterowiersza:

Różnych Stanów piękne grono
Gęstą Śmiercią przepleciono
Żywiąc wszystko tancujemy
Aże obok Śmierci nie wiemy

Przedstawienie tańca symbolizującego życie ludzkie, otoczone czterema scenami wyrażającymi prawdy religijne mówi samo za siebie. Twórca obrazu chciał ukazać związki łączące sprawy ziemskie ze sprawami nadprzyrodzonymi. Przedstawienie grzechu pierworodnego, odkupienia ludzkości, śmierci Chrystusa na krzyżu, nieba oraz piekła stanowi swego rodzaju syntezę nauki chrześcijańskiej o losach ludzkości w aspekcie religijnym. Wspomniane sceny religijne są parafrazą plastyczną katechizmowego ujęcia prawd wiary akcentujących naukę Kościoła o człowieku i jego „rzeczach ostatecznych”, a więc o śmierci oraz o niebie lub piekle, jako skutku sprawiedliwego sądu Boga oceniającego ludzkie życie. Prawdę o wymiarze sprawiedliwości Bożej, jak też jej skutkach wyraża epilog obrazu w następujących słowach:

Szczęśliwy kto z tego Tańcu
Odpocznie w niebieskim Szańcu

⁵⁰ Karpowicz, jw. s. 572-573.

Nieszczęsny kto z tego Koła
W piekło wpadszy biada woła

Ukazanie treści religijnych w kontekście spraw ziemskich, tj. zagadnień natury politycznej, społecznej, kulturalnej, a nawet materialnej, świadczy o głębokiej kulturze religijnej twórcy takiej kompozycji, a jego umiejętność widzenia problemów doczesności w aspekcie spraw nadprzyrodzonych można określić jako znajomość teologii rzeczywistości ziemskich. Motywy religijne, zawarte w polskich przedstawieniach plastycznych „tańca śmierci”, posiadające charakter dydaktyczno-moralizatorski pozwalają zaliczyć te malowidła do dzieł polskiego malarstwa religijnego epoki potrydenckiej.

D. PODŁOŻE SPOŁECZNO-POLITYCZNE

Zastanawiający jest fakt popularności koszmarnej tematyki „tańca śmierci” w Europie⁵¹, a między innymi i w Polsce. O tej popularności w naszym kraju mogą świadczyć rozliczne kopie krakowskiego obrazu bernardynów, jak też wykonywane jeszcze w XIX wieku litografie wzorowane na tym malowidle, produkowane w Wiedniu, a rozpowszechniane przez bernardynów krakowskich w tysiącach egzemplarzy na ziemiach polskich⁵². Zjawiska tego nie tłumaczą w pełni nastroje ascetyczno-eschatologiczne czy atmosfera potrydenckiej pobożności⁵³. Obrazy „tańca śmierci” były niewątpliwie jednym ze środków działalności duszpasterskiej dla „opamiętania grzeszników”, zawierały też w sobie bliskie szerokim masom elementy z wierzeń ludu⁵⁴; jednak motywy te nie rozwiązują do końca zagadki popularności tych drastycznych przedstawień. Najprawdopodobniej zaważyły tu w znacznej mierze treści społeczno-polityczne, zawarte w „tańcach śmierci”. Bernardyńskie malowidło w Krakowie i inne pokrewne mu obrazy ukazują taniec szkieletów z przedstawicielkami różnych stanów oraz dialogi śmierci z reprezentantami całej ówczesnej drabiny społecznej. Chciano zapewne wyrazić w tych obrazach myśl, że wszyscy, tak wielcy, jak mali, muszą iść w śmiertelny płas i tu następuje zrównanie bez względu na różnice społeczne. Akcentowanie równości społecznej jest poglądem, jak na owe czasy, rewolucyjnym⁵⁵ i w tym zdaje się tkwić sedno zagadki tej popularności.

W treści obrazu kryje się krytyka wewnętrznej polityki kraju, jego ustroju, a zwłaszcza niezadowolenie z bardzo jaskrawego rozwarstwienia stanowego społeczeństwa. Popularność tematu świadczy o szerokim zapotrzebowaniu na rozwiąza-

⁵¹ Mâle. *L'art religieux* jw. s. 169-179.

⁵² Ścieszka, jw.

⁵³ W. Tomkiewicz. *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1951 nr 2-3 (cz. 2) s. 35-46.

⁵⁴ Pirożyńska. jw. s. 97

⁵⁵ Karpowicz, jw. s. 272.

nie problemów społecznych. Zestawienie treści „tańca śmierci” z wypadkami politycznymi w Polsce XVII i XVIII wieku oraz z występującymi wówczas zjawiskami socjologicznymi pozwala lepiej zrozumieć rolę społeczną tych treści.

Wiekі XVII i XVIII były jednym z ciemniejszych okresów w historii Polski. Wojny z Moskwą, Szwecją i Turcją, zagony tatarskie, bunt y kozackie, wstrząsy wewnętrzne w postaci religijnych tarć, rokoszów, zadrażnień klasowych, powstań chłopskich oraz przetargów i walk o tron polski przy użyciu obcych interwencji zbrojnych, doprowadzających do rozbiorów i utraty niepodległości; zniszczenia i upadek gospodarczy kraju, powodujący tym większą eksploatację mas pracujących oraz zaostrzenie konfliktów społecznych; wyludnienie miast, upadek przemysłu i handlu, prywata możnowładców, rozrost latyfundiów magnackich ku niezadowoleniu zubożałej szlachty i mieszczaństwa, coraz większy ucisk pańszczyzny, doprowadzający do buntów, zbiegostwa i zbójnictwa — oto smutny obraz ówczesnej Rzeczypospolitej⁵⁶.

Nic dziwnego, że taki stan polityczno-społeczny wywoływał niewesołe refleksje wśród myślącej części społeczeństwa, doprowadzał do krytycznej postawy wobec sfer uprzywilejowanych, wyrażającej się nawet w zgryźliwej satyrze.

Bernardyński *Taniec śmierci* w Krakowie, powielany wielokrotnie w kopiach i litografiach, posiadający charakter satyry polityczno-społecznej pod osłoną treści religijno-eschatologicznych, był jednym z środków piętnowania wad ustroju, nierówności społecznej oraz krzywd i upośledzenia stanów niższych. Wyrazem tej krytyki są przede wszystkim sceny obwodowe obrazu, w których śmierć zaprasza do tańca przedstawicieli różnych stanów. Stosunkowo delikatnie potraktowani są tam duchowni, jednak śmierć przypomina im konieczność umierania, a wobec tego faktu nie mają znaczenia symbole ich władzy i godności. Wobec „nieprzewycięzonego” cesarza śmierć okazuje się silniejsza, ciągnie go do tańca, drwi sobie z niego, zakładając na trupa czaszkę cesarski kapelusz. W scenie z monarchą jest wyraźna aluzja do beztróskich baletów na dworze królewskim, wywołujących oburzenie, bowiem nie na czasie były bale, gdy kraj znajdował się w trudnej sytuacji. W innych scenach napiętnowana jest „hardość” książęca i wydrwiony tytuł „Jaśnie oświeconego” oraz magnacka pycha z posiadania krzesła w senacie, które z konieczności trzeba będzie opuścić. W przedstawieniu szlachcica ze śmiercią można odczytać dosadną aluzję do zgubnej zasady *liberum veto* i osławionej wolności szlacheckiej. Nie szczędzi też śmierć mieszczanina, bije go po głowie w odpowiedzi na propozycję przekupstwa. Wobec uciśnionego chłopca śmierć okazuje współczucie, uzala się nad jego spracowaniem. W scenie tej jest także aluzja do potrzeby równości społecznej; śmierć nie wyróżnia — tak tańczy z ubogim „kmięciem”, „jako z bogaczem”. Ukazanie śmierci z najemnym żołnierzem i żebrakiem zdaje się być ilustracją

⁵⁶ *Historia Polski*. Pod red. H. Łowmiańskiego. T. 1 Cz. 2. Warszawa 1957 s. 65-69, 75-77, 508-536, 616-617, 634-639, 664-665, 743-755; J. Gierowski. *Historia Polski* 1492-1864. Warszawa 1967 s. 145-158.

zniszczenia kraju i zubożenia ludności, spowodowanego grabieżą dokonywaną przez wojska. Śmierć przypomina, że zarówno rabujący, jak i pokrzywdzony muszą pójść w śmiertelny taniec. Scena z Turkami, Żydami i Tatarami odzwierciedla siedemnastowieczne nastroje turkofobii i antysemityzmu. Turcy, Żydzi i Tatarzy uważani byli za wrogów państwa i wiary. Jednocześnie da się wyczuć niechęć do lichwy uprawianej przez zniechęconych Żydów. U stóp deptanego przez śmierć Żyda leżą rozsypane pieniądze. Ostatnia scena ukazuje śmierć w towarzystwie błazna i dziecka. Błazen, człowiek pogardzany, stojący poza prawem, ucieleśnienie niemoralności i szyderstwa z ustalonego porządku⁵⁷, jak też najmniej odpowiedzialne dziecko, zestawione z papieżem, cesarzem czy królem w jednakowej sytuacji wobec śmierci to zamierzony moralitet o wydzwiku społecznym. Warto też zauważyć, że autor krakowskiego obrazu przedstawił wszystkie symbole władzy, godności, siły doczesnej, bogactwa i uciech światowych leżące w prochu ziemi. Główna scena malowidła również nie jest pozbawiona motywów krytyki społecznej. W kręgu tanecznym ze śmiercią pływają zarówno dostojna cesarzowa czy królowa, jak też uboga chłopka czy pogardzana błaznica. Zróznicowane stroje niewiast zdają się być aluzją do przepychu i zbytku z jednej strony, a nędzy z drugiej. Zbytковые toalety dam odzwierciedlają niezdrową tendencję do przepychu i przesady w strojach, panującą w ówczesnej Europie⁵⁸, jak też i w Polsce⁵⁹, doprowadzającą społeczeństwa do ruiny gospodarczej.

Z powyższych rozważań wynika, że bernardyński *Taniec śmierci* w Krakowie i obrazy tematycznie mu pokrewne są nie tylko wyrazem religijnych nastrojów, ale także ilustracją stosunków społeczno-politycznych, a zwłaszcza niezadowolenia z krzywdy warstw upośledzonych oraz dążeń reformatorsko-postępowych, ujawniających się także w środowiskach klasztornych, a szczególnie wśród popularnych w ówczesnej Polsce bernardynów.

Bernardyni, jak się okazuje, nie tylko pielęgowali franciszkańskie tradycje, głosząc ludowe kazania i pobudzając do skruchy za pomocą treści eschatologicznych, ale również reprezentowali tendencje demokratyczne. Przyczyną takiej postawy było właściwie zrozumiane prawo sprawiedliwości i ewangelicznej miłości bliźniego, jak też skład społeczny zakonu. Do bernardyńskich klasztorów wstępowali przedstawiciele drobnej szlachty i niższych stanów, wysłużeni żołnierze, a nawet zbiegli chłopci pańszczyźniani. Nie bez znaczenia w tym miejscu jest również fakt, że bernardyni trudnili się duszpasterstwem wojskowym. Życie obozowe, żołnierskie trudy i boje kształtowały niewątpliwie realny pogląd na sprawy społeczne i narodowe, jak również zjednywały popularność bernardynów wśród żołnierzy, a także w środowiskach warstw upośledzonych⁶⁰. W takim kontekście zdaje się wyglądać

⁵⁷ Z. Rozanow. *Muzyka w miniaturze polskiej*. Kraków 1965 s. 127-128.

⁵⁸ L. Bourdeau. *Histoire de l'habillement et de la parure*. Paris 1904 s. 207.

⁵⁹ S. Lam. *Stroje pań polskich, wiek XV-XVIII*. Warszawa—Kraków—Lublin—Łódź—Poznań 1921 s. 17-30.

jaśniej sprawa rozprowadzania przez bernardynów litografii krakowskiego *Tańca śmierci*. Bernardyńskie litografie nie tylko stanowiły źródło dochodów na odnowienie krakowskiej świątyni, nie tylko były środkiem duszpasterskim „ku kruszeniu serc”, tematem religijno-eschatologicznym, ale, jak się zdaje, pełniły rolę swego rodzaju ulotki o wydźwięku społeczno-politycznym, przemycanej pod osłoną treści religijnych, znajdujących zrozumienie wśród szerokich mas odbiorców⁶¹.

W świetle powyższych rozważań staje się jasna zagadka popularności bernardyńskiego *Tańca śmierci* w Krakowie, jak też rozlicznych jego kopii, a także zapotrzebowania społecznego na tego rodzaju treści, wyrażającego się w popycie na litografię krakowskiego malowidła.

E. PIERWIASTKI LUDOWE

Zagadnienie wpływu wierzeń ludowych na ukształtowanie motywu śmiertelnego tańca było już dotknięte przy omawianiu rozwoju idei przemijania i śmierci, jak też przy rozważaniu problemu tańca. Wydaje się jednak, że personifikacja śmierci w postaci ludzkiego szkieletu w kontekście wierzeń ludowych wymaga osobnego rozważenia tego problemu.

Istnieje przekonanie, że mimo oficjalnej nauki Kościoła, opartej na teologii nie dopuszczającej personifikacji śmierci, uznającej jedynie śmierć jako koniec życia doczesnego i przejście do wieczności — śmierć została upersonifikowana przez kaznodziejstwo ludowe, średniowieczny teatr i plastykę.

Należałoby się zastanowić, co było pierwotnym źródłem tej personifikacji. Wydaje się, że właśnie prastare wierzenia i legendy ludu oparte na widocznych znamionach zgonu, rozkładu i zniszczenia ludzkich kształtów stworzyły postać śmierci⁶².

Kaznodzieja, aktor czy artysta plastyk, chcąc być zrozumianym, musiał przemawiać językiem szerokich mas, trafiać do wyobraźni, czerpać ze skarbcza ludowej fantastyki. Niewykluczone, że w duszy kaznodziei czy artysty tkwiły głęboko zakorzenione wierzenia ludu o istnieniu uosobionej śmierci. Z kolei homiletyka, teatr i sztuki plastyczne, działając silnie na wyobraźnię, wzbogacały fantastykę wierzeń ludowych, a tym samym zwiększały repertuar legend i baśni.

Śmierć w wyobraźni ludu polskiego posiada ludzkie cechy, przeżywa różnorodne stany psychiczne, różne uczucia, o czym świadczą rozliczne legendy i baśnie, znane w Polsce po dzień dzisiejszy. Wobec ubogich, nieletnich sierot jest litościwa, bywa wdzięczna, to znowu bezwzględna i okrutna. Taką właśnie śmierć dostrzec można na bernardyńskim obrazie w Krakowie. Śmierć w postaci nagiego szkieletu, według podań ludu, ukazuje się tylko nielicznym. Częściej, by nie przerazić swych ofiar,

⁶⁰ Karpowicz, jw. s. 575-576.

⁶¹ Ścieszka, jw.

⁶² M. Najęcz-Dobrowolski. *Polskie tańce śmierci*. „Ponowa” T. 2: 1922 nr 5 s. 371.

przybiera różne postacie: białej gęsi, wrony, księdza, Żyda, doktora, żebraczki, mglistego światelka, ognistego słupa, a nawet figury Matki Boskiej. Wymowne jest, że lud polski nazywa śmierć „Kostuchą”, „Kostusią”, „Kostą”. „Jasnokościstą”, „Trupią główką”, „Baską”, „Nocnicą” itp. Z wiarą ludu w osobową śmierć przychodzącą po swe ofiary wiąże się wiele przysłów, zagadek, przesądów, zabobonów i praktyk. W przekonaniach ludu śmierć czują i zwiastują różni przedstawiciele świata zwierzęcego, jak bydło, koń, pies, puszczyk, kukułka, kura, mysz, wąż czy ropucha. W tzw. medycynie ludowej wymieniane są rośliny oznaczające śmierć: do takich należy bez i mak⁶³. Te przesady i przeświadczenia ukazują, jak wiele miejsca w wyobraźni ludu zajmuje problem śmierci.

Jeszcze jeden motyw, to jest przedstawienia diabła występującego wielokrotnie i w wielorakich postaciach w bernardyńskim *Tańcu śmierci*, zdaje się pochodzić z wierzeń i baśni ludowych. W krakowskim obrazie diabeł ukazuje się we wszystkich scenach obwodowych jako nieodłączny towarzysz śmierci, a także pojawia się kilkakrotnie w przedstawieniu piekła. Ukazanie diabła w towarzystwie śmierci, asystującego przy konaniu wszystkich ludzi, zarówno bezbożnych, jak i świętobliwych, jest zgodne z przekonaniem ludu⁶⁴.

Wiek XVII i XVIII charakteryzował się obłądną wprost wiarą w diabły kuszące ludzi przy różnych okazjach, grasujące na odpustach i jarmarkach, czatujące na dusze zwłaszcza w chwili konania. Częstym zjawiskiem niemal w każdej parafii było domniemanie o tzw. „opętaniu” poszczególnych ludzi przez diabła. W takich wypadkach używano egzorcyzmów⁶⁵.

W krakowskim malowidle diabeł występuje pod różnymi postaciami, raz podobny do człowieka, to znowu do psa, kozła, sępa, lisa, lub innych zwierząt i fantastycznych potworków. Teologiczny i pojęciowy zły duch, przekraczający granice wyobraźni, nie mógł przyjąć się w plastyce. Na pomoc, jak się zdaje, przyszła żywa fantazja ludu, ukazująca całą sforę złych duchów, demonów, diabłów, biesów, upiorów, chochlików, diabolic, zmór i topielic, przypominających wyglądem ludzkie karykatury i najprzeróżniejsze okazy realnego świata zwierzęcego, jak też twory rozhuśtanej wyobraźni⁶⁶. Tak więc w krakowskim *Tańcu śmierci*, jak też w pokrewnych mu obrazach nie zabrakło pierwiastków ludowych.

Bernardyński *Taniec śmierci* w Krakowie jest przykładem malarstwa dydaktyczno-moralizatorskiego epoki potrydenckiej, nawiązującego do europejskich tradycji średniowiecza. W swych treściach ukazuje on idee religijno-eschatologiczne kontrreformacji, odzwierciedla problemy społeczno-polityczne oraz całą atmosferę ówczesnej Rzeczypospolitej magnacko-szlacheckiej, sięga również do skarbcza tradycji i wierzeń ludu polskiego, a przez złożoność i bogactwo treściowe wyraża nie zgłębnioną jeszcze dostatecznie epokę polskiego baroku.

⁶³ Tamże s. 372-376.

⁶⁴ J. S. Bystroń. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*. T. I. Warszawa 1934 s. 300.

⁶⁵ Kres tym makabrycznym scenom położył biskup Olechowski, który zabronił praktyki egzorcyzmów, a „opętanych” polecił smagać sznurami od dzwonów. Por. Bystroń, jw. s. 300-302.

⁶⁶ Banach, jw. s. 9-23; Bystroń, jw. s. 299-300.