

ELŻBIETA KOŁTON

TANIEC ŚMIERCII MATEUSZA MERIANA STARSZEGO ZE ZBIORÓW KSIĄŻĘCYCH WALDBURG-WOLFEGG*

Tańce śmierci to wykształcone na przełomie XIV i XV w. przedstawienia ilustrujące korowód postaci, reprezentujących określone grupy społeczne i wiekowe, wraz z przyporządkowanymi do nich szkieletami lub zmarłymi. Scenom tym często towarzyszyły wierszowane dialogi pomiędzy poszczególnymi partnerami. Tańce śmierci umieszczano na murach cmentarnych i w kościołach, aby w sugestywny sposób przypominały odbiorcom o nieuchronności śmierci. Do upowszechniania tego tematu wykorzystywano również drzeworyty i sztychy, dzięki czemu motyw ten był znany niemal w całej Europie.

Główną intencją przedstawienia ukazującego taniec żywych ze śmiercią, było zwrócenie uwagi na równość, jaka występuje wobec wszystkich ludzi, podczas ich nieuniknionego spotkania z kostuchą. W momencie tym nieistotnie są materialne bogactwa, wiek, uroda czy sława. Wszyscy ludzie są ze sobą zrównani. Potwierdzeniem tych słów jest uczestnictwo przedstawicieli różnych stanów społecznych i zawodów w motywie tańca śmierci. W temacie tym ważnym elementem było także wywołanie u odbiorców lęku przed śmiercią, która mogła nadejść w dowolnym momencie życia. Dlatego należało być na nią stale przygotowanym.

Treść tańców śmierci oraz ich wygląd formalny ulegały przeobrażaniu. Ważne w średniowieczu przesłanie równości oraz przedstawienie korowodu par w realizacjach barokowych wzbogacano wątkami piętnującymi wady przy-

Mgr ELŻBIETA KOŁTON – e-mail: elzbieta.kolton@gmail.com

*Niniejsza publikacja jest streszczeniem pracy magisterskiej pt.: *Idea i źródła tańca śmierci na przykładzie Tańca Śmierci Mateusza Meriana Starszego ze zbiorów książęcych Waldburg-Wolfegg. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, napisanej pod kier. ks. prof. dr. hab. Ryszarda Knapińskiego na seminarium z ikonografii chrześcijańskiej.

pisane określonym stanom i wprowadzano postaci nawiązujące fizjonomią do konkretnych osób. Z czasem korowód rozbito na poszczególne sceny, które osadzano w zwyczajnych sytuacjach życia codziennego. Zaczął także zanikać sam motyw tańca, niezwykle ważny w średniowiecznych przykładach tematu.

Na powstanie motywu tańca śmierci miało wpływ kilka czynników. Niewątpliwie znaczącą rolę odegrały tu traktaty teologiczne, w których poruszano rozważania o przemijaniu, a także utwory literackie, takie jak: *Contemptus mundi*, *Vado mori*, *Dialogi człowieka ze śmiercią* oraz *Dysputy ciała z duszą*¹. Do ukształtowania się tematu tanecznego korowodu przyczyniły się także zakony żebracze – dominikanie i franciszkanie, które, nauczając o konieczności rezygnacji z doczesnych rozkoszy ziemskich, ilustrowały swą naukę motywami rozkładu, w tym tańcem śmierci. Czyniono to zarówno poprzez formę obrazową, jak i wykorzystanie sztuk teatralnych².

Kolejnym źródłem motywu tańca śmierci były legendy dotyczące zmarłych. W ludowych przesądach można odnaleźć ślady wierzeń w niezabawione dusze, które tańczą w nocy na swych grobach. Zbytne zbliżenie się do nich miało skutkować przymuszeniem żyjących do uczestnictwa w sprawowanym obrzędzie. Znana i szeroko rozpowszechniona jest także XIII-wieczna *Legenda o trzech żywych i trzech umarłych*, w której zmarli przestrzegają żyjących o marnościach tego świata, zwracając się do nich słowami: „Tym kim jesteście, byliśmy my; tym, kim jesteśmy, staniecie się wy”. Przytoczony tu fragment dialogu pomiędzy żywymi a zmarłymi występuje również w tańcach śmierci³. „Wiadomo także o zwyczaju czczenia zmarłych w rocznicę ich śmierci, kiedy to gromadzono się przy grobach, aby odprawiać uczty pogrzebowe oraz tańce. Działania te miały ułatwić połączenie się żyjących ze światem nadprzyrodzonym”⁴.

¹ C. P i r o ż y ń s k a, *Łacińska rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią. Dialogus Magistri Polycarpi cum Morte*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. III, red. J. Lewański, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 80-89; J. D e l u m e a u, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII wieku*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 61-67.

² Zob. É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, s. 354, 362; D. K ü n s t l e r - L a n g n e r, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993, s. 40-41; J. H u i z i n g a, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1998, s. 176.

³ K. K ü n s t l e, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg im Breisgau 1908, s. 31-41; t e n ż e, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I, Freiburg im Breisgau 1928, s. 208-211.

⁴ W. W ó j c i k, *Prawo cmentarne w Polsce do połowy XVI wieku*, „Polonia Sacra” 10(1958), nr 2, s. 166; S. P i e k a r c z y k, *Barbarzyńcy i chrześcijaństwo. Konfrontacje*

Na omówionym pokrótce tle literacko-obyczajowym, powstały liczne przykłady plastycznych realizacji tańca śmierci. Jednym z nich jest przedstawiony w niniejszym artykule *Taniec Śmierci* autorstwa Mateusza Meriana Starszego (1593-1650). Jest to cykl 42 miedziorytów przechowywanych w zbiorach książęcych Waldburg-Wolfegg w Szwabii. Jak dotąd grafiki te nie zostały poddane analizie badawczej. Nie były także nigdy wcześniej reprodukowane. Jednak ze względu na to, że cykl *Tańca Śmierci* Meriana był szeroko rozpoznany, można wymienić kilka publikacji, które do niego nawiązują. Najczęściej jest on przedstawiany przy okazji historii malowidła *Tańca Śmierci* na dominikańskim cmentarzu w Großbasel w Bazylei, na którym wzorował się autor miedziorytów. Grafikom Meriana najwięcej miejsca poświęcił w swojej pracy Franz Egger, który omówił historię ich edycji oraz scharakteryzował postaci występujące na kartach. Przedstawił także artystów nawiązujących do oryginalnego cyklu, obrazując w ten sposób jego wpływ na późniejszą sztukę⁵. Ważną rolę w analizie grafik odegrał także Winfred Frey, który omówił funkcje i tradycje tematu tańca śmierci na przykładzie cyklu Mateusza Meriana z 1649 r. W artykule powtórzył wątki znane z pracy Eggera urozmaicając je poprzez wprowadzenie i omówienie przedmowy znajdującej się w wydaniu z tego roku⁶. Miedziorytom z *Tańcem Śmierci* uwagę poświęca także katalog wystawy prezentujący zbiór grafik Uniwersytetu im. Heinricha Heinego w Düsseldorfie.

W pracy tej w skrócie omówiono najważniejsze dane dotyczące historii pierwowzoru, autora cyklu oraz samych grafik. Wprowadzono także informacje o kopistach cyklu⁷. Podobne dane podaje Maciej Włodarski⁸.

Poświęcona Mateuszowi Merianowi Starszemu monografia autorstwa Lucasa Heinricha Wüthricha, omawia w dużym skrócie historię powstania grafik. Wprowadza fragmenty odnoszące się do wydarzeń z życia autora, które były

społecznych postaw i wzorców u Germanów, Warszawa 1968, s. 57.

⁵ Basler Totentanz, Basel 2009 (1. edycja 1990).

⁶ „Das machet der Todten=Tanz”. *Zu Tradition und Funktion der Totentänze am Beispiel des (Groß-) Basler Totentanzes*, w: „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen”. *Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr.77, oprac. zbiorowe, Wolfenbüttel 2000, s. 61-82.

⁷ *Taniec śmierci od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, katalog wystawy, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, red. E. Schuster, E. Ryżewska, Szczecin 2001, s. 69-72.

⁸ M. W ł o d a r s k i, *Dwa wieki kulturalnych i literackich powiązań polsko-bazylejskich 1433-1632*, Kraków 2001, s. 18-19.

powodem powstania ostatniego cyklu⁹. Miedzioryty z *Tańcem Śmierci* odnotowują także leksykony omawiające biografię artysty¹⁰. Pojedyncze karty jego autorstwa są również wspomniane przy okazji omawiania tematu spotkania kobiety ze śmiercią¹¹.

1. HISTORIA EDYCJI TAŃCA ŚMIERCI MATEUSZA MERIANA STARSZEGO I MALOWIDŁA Z GROßBASEL

Nadmieniono powyżej, że autorem omawianego *Tańca Śmierci* jest Mateusz Merian Starszy, bazylejski miedziorytnik i wydawca. W 1616 r. wykonał on 42 ryciny wzorowane na powstałym w 1440 r., malowidle na murze cmentarza klasztoru Ojców Dominikanów w Großbasel. Następnie odstąpił płyty miedziorytnicze Janowi Jakubowi Merianowi, który dodał do rycin tekst wprowadzający i w 1621 r. opublikował w wydawnictwie Mateusza Miega w Bazylei, pierwszą wersję *Tańca Śmierci*¹². We wstępie wydawca wyraził życzenie, aby *Taniec Śmierci* służył cudzoziemcom i miejscowym jako zwierciadło ich samych. Cykl stał się na tyle popularny, że w tym samym roku wydano jego drugą edycję, a kolejna powstała trzy lata później¹³.

W 1649 r. Mateusz Merian postanowił na nowo wykonać *Taniec Śmierci*. Sprowadził do Frankfurtu płyty miedziorytnicze i opublikował czwartą edycję cyklu. Zrealizował ją we własnym wydawnictwie pod tytułem: *Taniec Śmierci. Tak jak można go zobaczyć w tętniącym życiu i słynnym mieście Bazylea jako malowane zwierciadło ludzkiego losu...*¹⁴. W długiej przedmowie skie-

⁹ L. H. W ü t h r i c h, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg 2007, s. 360-361.

¹⁰ W. K. Z ü l c h, *Merian Matthäus*, w: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zu Gegenwart*, Bd. XXIV, red. U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, Leipzig 1930, s. 413; *Merian Matthäus*, w: *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd III, red. H. Olbrich, Leipzig 1975, s. 276.

¹¹ S. G e r b e r, *Die Darstellung des personifizierten Todes und ihre Rolle in der Religiösen Mentalität des Spätmittelalters und der Reformationszeit (bis etwa 1550)*, w: *Tod und Trauer*, red. T. Fischer, T. Riis, Kiel 2006, s. 40-41.

¹² M. M i e g, *Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weitberühmten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich gemahlet zu sehen ist mit Lebendigen Farben Gemahlet nicht ohne nutzliche Verwunderung zusehen ist*, Basel 1621.

¹³ *Taniec śmierci...*, s. 69; E g g e r, dz. cyt., s. 33-34.

¹⁴ M. M e r i a n, *Todten-Tantz, Wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Statt Basel, Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet zu sehen ist mit beygefügeten, auss H. Schrift und denen Alten Kirchenlehrern gezogenen, Erinnerungen, vom*

rowanej do „chrześcijańskiego czytelnika” przyznał, że do nowego wydania *Tańca* nakłoniło go przeczucie zbliżającej się śmierci oraz, jak sam dodał, „obserwacja własnego umierania”. Do wstępu wprowadził także opis Bazylei autorstwa Eneasza Silvio Piccolominiego, traktat o umieraniu i dwa kazania Ojców Kościoła, Cypriana i Jana Chryzostoma. Przy tym wydaniu Merian zmienił także nieco tło miedziorytów, wzbogacając je o niebo z obłokami. Wprowadził również dodatkową rycinę symbolizującą *memento mori*. Postaci z grafik pozostawił jednak w formie znanej z 1616 r. Na samym końcu tego wydania znalazł się także podwójny portret z komentarzami z Pisma Świętego, odnoszącymi się do marności ludzkiego życia¹⁵. Dwa dalsze wydania cyklu z 1649 r., w niezmienionej formie, zlecił spadkobiercy Meriana w 1696 i 1698 r. Ostatnia edycja ukazała się w języku francuskim, a po niej publikowano liczne kopie tego dzieła¹⁶.

We wstępie do publikacji Merian dowodził, że malowidło z dominikańskiego cmentarza zostało ufundowane przez uczestników Soboru, którzy w Bazylei dyskutowali nad zwalczaniem herezji i reformą Kościoła. *Taniec Śmierci* miał być pamiątką po dżumie, która zaskoczyła ich w tym mieście w 1439 r., uśmiercając wielu uczestników tego zgromadzenia: biskupów, kardynałów, kancelistów i kapelanów. Przerażające wrażenie, jakie na członkach Soboru wywarła epidemia, znajduje się w opisie Piccolominiego zawartym w przedmowie. Ustna tradycja późniejszych stuleci właśnie ojcom Soboru przypisała ufundowanie słynnego bazylejskiego malowidła. Merian opierając się na tych przekazach twierdził także, że w postaciach dostojników z *Tańca Śmierci* sportretowane zostały osobistości związane z soborem: papieżem miał być Feliks V, cesarzem Zygmunt Luksemburski, a królem Albrecht II. Obecnie uważa się, że przedstawione tam zostały raczej pewne typy postaci, a nie konkretne osoby¹⁷.

Tode, Auferstehung, Jüngsten Gericht, Verdammnuss der Gottlosen, und dem Ewigen Leben, Frankfurt 1649.

¹⁵ E g e r, dz. cyt., s. 34; F r e y, dz. cyt., s. 61-65; W ü t h r i c h, dz. cyt., s. 360.

¹⁶ *Taniec śmierci...*, s. 69.

¹⁷ W czasie wspomnianego Soboru w Bazylei nastąpił rozłam w Kościele. Ówczesny papież, Eugeniusz IV, od samego początku niechętny zwołanemu zgromadzeniu, przeniósł we wrześniu 1437 r. Sobór do Ferrary. Obradująca w Bazylei większość nie uznała jednak papieskiego wyboru i w 1439 r. na papieża wybrała księcia sabaudzkiego, Amadeusza VIII. Przybrał on imię Feliksa V. Zwierzchnictwo nowego papieża przyjęła jedynie Sabaudia i kilka mniejszych państw. Inne kraje pozostały wierne Amadeuszowi VIII i uznały Feliksa V za antypapieża. Dlatego też ukazanie go na dominikańskim cmentarzu byłoby sprzeczne z decyzjami prawowitego papieża i postanowieniami soborowymi. W ł o d a r s k i, *Dwa wieki...*, s. 18-19;

Przed omówieniem treści *Tańca Śmierci* ze zbiorów Waldburg-Wolfegg należy zaznajomić się z historią jego pierwowzoru. Nadmieniono już, że Merian stworzył cykl miedziorytów inspirowany *Tańcem Śmierci* z cmentarza dominikanów. Klasztor dominikanów utworzono w Bazylei w 1429 r. Po 1529 r. bracia przenieśli się z Bazylei do alzackiego klasztoru w Hagenau. Ich dawna siedziba wraz z obrazem ilustrującym śmiertelny pochód przeszła na własność mieszkańców¹⁸.

Autor przedstawienia z Bazylei pozostaje nieznany. Niektórzy badacze próbowali dopatrywać się go w Konradzie Witzu (ur. ok. 1400, zm. przed 1447), ale ostatecznie za twórcę malowidła uznano malarza pochodzącego z kręgu zakonnego¹⁹. Fresk cmentarny przedstawiał malowane temperą na tynku postacie w rzeczywistych wymiarach. Wykonano go po wewnętrznej stronie muru cmentarza. Miał blisko 60 m długości i 2 m wysokości. Malowidło rozpoczynało się od postaci kaznodziei na mównicy oraz dwóch personifikacji śmierci, grających na instrumentach przed ossuarium. W ich kierunku zmierzał korowód par składających się z przedstawicieli różnych stanów prowadzonych przez personifikacje śmierci²⁰.

W ciągu wieków fresk był wielokrotnie restaurowany. Przy okazji dokonywano w nim różnych modyfikacji, które ostatecznie zatępiły oryginalny styl dzieła. Największe zmiany zostały wprowadzone w 1568 r. przez malarza Hansa Hugo Klubera (1535-1578). Podczas renowacji zamalował on wiele postaci ubierając je w stroje zgodne z panującą modą. Ożywił personifikacje śmierci oraz zmodernizował komentarze do *Tańca*, wprowadzając do nich satyrę. Co więcej, na końcu korowodu dodał osobę kucharza, malarza i malarki, a także zupełnie nową scenę grzechu pierworodnego. W postaci malarza uwiecznił samego siebie, a w postaci malarki swoją żonę Barbarę Haller wraz z synem Hansem Ulrichem. Naniósł również poprawki do osoby kaznodziei przemawiającego z mównicy, który przypuszczalnie pierwotnie był dominikaninem, a przez Klubera otrzymał rysy bazylejskiego reformatora Johanna Ökdampaola. Najprawdopodobniej dzięki tej zmianie malowidło nie zostało zniszczone podczas reformacji²¹.

Pięćdziesiąt lat po Kluberze, w latach 1614-1617, fresk był ponownie odnawiany przez Emanuela Bocka (ur. 1587). Jego innowacje zmieniły fresk

E g g e r, dz. cyt., s. 16-17, 34-35.

¹⁸ E g g e r, dz. cyt., s. 14, 16-17.

¹⁹ Tamże, s. 83-86.

²⁰ *Taniec śmierci...*, s. 70; E g g e r, dz. cyt., s. 18.

²¹ *Taniec śmierci...*, s. 70; E g g e r, dz. cyt., s. 28-31.

w mniejszym stopniu niż modyfikacje Klubera, ale twarze postaci zyskały nowy wyraz poprzez głębokie bruzdy i zmarszczki²².

Na przełomie 1657 i 1658 r. odbyła się kolejna renowacja fresku wykonana przez Hansa Geорга Meyera i Samuela Wurstisena. Ostatnia konserwacja malowidła miała miejsce w 1703 r. W tym czasie *Taniec Śmierci* był w bardzo złym stanie. Odnotowano, że ściana kruszy się w kilku miejscach i musi być naprawiona. Zamówienie na kolejną restaurację otrzymał brat Benedykt i Hans Georg Becker.

Na początku XIX w. mieszkańcy Bazylei wnieśli petycję o rozbiórkę ściany z malowidłem i przemianę cmentarza w park. We wniosku wyrazili nadzieję, że zwiększy się w ten sposób dostęp światła na tej przestrzeni. Władze miasta zgodziły się na postulat, ponieważ koszty rozbiórki były niższe, niż utrzymywania dzieła. W związku z tym 5 i 6 VII 1805 r. mur wyburzono. Do dzisiaj zachowało się 18 fragmentów obrazu, przedstawiających torsy występujących we fresku postaci oraz fragment Sądu Ostatecznego z ossuarium. Są one przechowywane w Muzeum Historycznym w Bazylei²³.

2. OPIS CYKLU

Taniec Śmierci rozpoczyna przedmowa, która odnosi się do Pisma Świętego. Otwiera ją cytat z Księgi Izajasza przyrównujący powłokę cielesną do uschniętej trawy i zwiędłego kwiatu (Iz 40, 6-8). Dalej znajduje się cytat z Księgi Hioba, w którym występuje aluzja do zmartwychwstania ciała (Hi 19, 25-27). Wstęp kończy zdanie nawiązujące do 1. Listu do Koryntian, odnoszącego się do śmierci spowodowanej grzechem Adama oraz Chrystusa, który ją pokonał (1 Kor 15, 22). Po przedmowie następuje przedstawienie kaznodziei i dwóch grających na instrumentach muzycznych personifikacji śmierci, które przewodzą korowodowi trzydziestu dziewięciu postaci.

Kaznodzieję przedstawionego na mównicy otacza grupa dziewięciu osób, pośród których można rozpoznać postacie występujące na kolejnych kartach. Znajduje się tu papież, kardynał i biskup, jako przedstawiciele władzy kościelnej, a także cesarz, cesarzowa i król jako reprezentanci władzy świeckiej i arystokracji. Ostatnią grupę stanowią ludzie niższego stanu: chłop oraz postać kobieca i męska bliżej nieokreślonego zawodu. Kaznodzieja głosi kazanie na temat

²² E g g e r, dz. cyt., s. 33.

²³ Tamże, s. 37-40.

zmarłychwstania i Sądu Ostatecznego, o czym świadczy komentarz do sceny odwołujący się do Księgi Daniela (Dn 12, 2-3). Roztacza on przed słuchaczami wizję zmartwychwstania i rozliczenia się przed Bogiem z popełnionych uczynków. Na słowa duszpasterza postaci reagują obojętnością, gdyż większość z nich jest odwrócona od niego i zajęta rozmową. Z uwagą słucha go jedynie król, chłop i niezidentyfikowana postać kobieca²⁴ (il. 1).

Za tą grupą znajdują się dwie personifikacje śmierci w postaci zмумifiko- wanych zmarłych, którzy przygrywiają do tańca na pomorcie, piszczałce i tam- burynie²⁵. Przedstawione są na tle wypełnionego kośćmi ossuarium, na któ- rego tympanonie znajduje się wyobrażenie Sądu Ostatecznego. Komentarzem do sceny są inskrypcje znajdujące się nad i pod przedstawieniem, wskazujące, że śmierć zjednuje zewnętrzną powłokę wszystkich stworzeń (il. 2). W stronę ossuarium podąża pochód przedstawicieli różnych stanów i zawodów, ukaza- nych na oddzielnych kartach. Każda z postaci ma charakterystyczny dla swo- jego stanu i zawodu ubiór lub atrybut. Wszystkim towarzyszy upersonifiko- wana śmierć, ukazana w postaci zmarłego ze śladami rozkładu, która nawią- zuje w swoich przemowach do postępowania życiowego jej tanecznych part- nerów. Podobnie jak w innych przykładach tańca śmierci, również tutaj koro- wód rozpoczyna niechętny „zabawie” papież, będący głową Kościoła kato- lickiego. Pod stopami ma opatrzony pieczęciami dokument, do którego odnosi się śmierć. Wskazuje ona na stosowaną przez niego praktykę sprzedaży od- pustów, z których czerpał korzyści materialne. Za papieżem, w rytm grającej na piszczałce śmierci, kroczy cesarz. W śmiertelnym tańcu traci swą władzę, symbolicznie ukazaną poprzez upuszczone insygnia: jabłko królewskie i berło. Po nim występuje młoda cesarzowa odnosząca się w komentarzu do wygód, które towarzyszyły jej stanowisku za życia, król oraz młoda królowa. Na następnych kartach ukazano kardynała i biskupa. Na obu grafikach radosna śmierć zwraca się bezpośrednio w ich stronę, zachęcając do przyłączenia się do zabawy. Za nimi wymienieni są kolejni reprezentanci władzy świeckiej i kościelnej – książę, księżna, hrabia i opat.

Stanowiska i profesje średniowiecznego społeczeństwa znajdują odzwier- ciedlenie w postaci rycerza, prawnika i rajcy. Na miedziorycie z rycerzem, personifikacja śmierci ma założony fragment zbroi, a w dłoni trzyma miecz rycerza. Imituje w ten sposób wygląd swojego towarzysza. Jednak w przeci-

²⁴ Tamże, s. 19-20.

²⁵ C. S a c h s, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 266-268.

wieństwie do niego, to ona jest uzbrojona i ma nad nim władzę, co bezpośrednio wskazuje na znikomość rzeczy doczesnych (il. 3). Do prawnika śmierć zwraca się z informacją, że apelacje i prawnicze sztuczki nie pomogą mu w wykręceniu się od tańca. Jej ocenie podlega zarówno prawo kościelne jak i świeckie. W odpowiedzi prawnik przyznaje, że nikt nie powinien zmieniać dla celów osobistych nadanego prawa, lecz kierować się dobrem ogółu. Podobne treści znajdują się w przedstawieniu rajcy. Kolejną osobą znajdującą się w tańcu jest kanonik, który za życia śpiewał w kościelnym chórze. Przy jego postaci personifikacja odnosi się do przerażającej muzyki, która towarzyszy śmiertelnym „płąsom”. Za tą parą kroczy szkielet trzymający fartuch stojącego obok lekarza. Jest to jedyne przedstawienie nagiego szkieletu w tym cyklu. Ma to związek z badaniami przeprowadzonymi przez medyka, który zdobywał wiedzę badając ciała zmarłych (il. 4).

Następnie do tańca jest przymuszany sędziwy szlachcic i szlachcianka. Kobieta przegląda się w lustrze, w którym zamiast swojego odbicia dostrzega tańczącą śmierć. Zwierciadło staje się więc odbiciem jej przyszłego wyglądu oraz aluzją do piękna – ulotnego i mało znaczącego wobec śmierci. Przy kupcu, znajdującym się w kolejnej parze, śmierć oświadcza, że złoto i pieniądze oferowane przez niego, nie mogą jej przekupić. Na szalach wagi zestawia ze sobą czaszkę i monety, bezpośrednio wskazując, że ludzkie dobra są dla niej nic nie warte. Dalej ukazana jest ksieni, która kończy reprezentację stanu duchownego.

Po przedstawicielach wyższego stanu następuje wyliczenie ludzi z warstw niższych. Brak tu jednak kolejności ustalonej hierarchicznie, jak w poprzedniej grupie. Procesję rozpoczyna kaleka podtrzymywany przez śmierć, która naśladuje jego postawę i prymitywną protezę nogi. Kolejna karta ukazuje przystępującego do tańca pustelnika. Następna zaś opierającego się śmierci młodzieńca. Za nim ukazano lichwiarza, który jest karcony przez śmierć za swoją działalność. Śmieje się ona w twarz lichwiarzowi nie dostrzegając monet, które są jej ofiarowane. Podobnie jak w przedstawieniu z kupcem, podkreśla, że ludzka majątność jest dla niej bezwartościowa. Śmierć zaprasza również do tańca pannę i muzykanta. Tańcząc przed muzykantem, nawiązuje do jego profesji poprzez granie na wioli. Zaznacza przy tym, że zabawa nie byłaby kompletna bez jego udziału.

Kolejnymi reprezentantami zawodów są herold, burmistrz i kat, którzy z gorliwością i sprawiedliwością sprawowali swoje urzędy. Za nimi znajduje się błazen niechętnie przyznający, że wołał być źle traktowany przez swojego pana, niż przystępować do „zabawy” proponowanej przez śmierć. Po nim zobrażowano kramarza z koszem pełnym bezwartościowych drobiazków, na-

zywanego przez śmierć „kanciarzem i ulicznym krzykaczem”. Najprawdopodobniej jest tu zawarte odniesienie do oszustw stosowanych przez niego w handlu.

Przy końcu zobrazowano stan najniższy: ślepcę, Żyda, poganina i poganę, kucharza oraz chłopca. Na grafice przedstawiającej ślepcę i Żyda śmierć jest niezwykle złośliwa. Ślepcę odcina sznurek doczepiony do psa-przewodnika, jego jedynych „oczu”, aby wpadł do wykopanego przed nim grobu (il. 5). Natomiast Żyda oskarża o zabicie Jezusa Chrystusa, szarpie go za brodę i wysypuje z jego sakiewki monety. Nie oszczędza również poganina i poganiki, wyśmiewając ich wiarę w bogów i boginie. Także krępy kucharz jest ofiarą drwin śmierci, która żartuje sobie z jego postury. Jediną osobą, której śmierć idzie z pomocą, jest zmęczony po całodniowej pracy chłop, dla którego jest wybawieniem od życia pełnego trudów.

Korowód przedstawicieli kościelnych i świeckich stanów społecznych kończy obraz z malarzem (il. 6) i malarką z dzieckiem. Jest to autoportret Hansa Hugo Klubera, restauratora malowidła cmentarnego, wraz ze swoją rodziną. Wszyscy zostali sportretowani w strojach hiszpańskich, nawiązujących do ówczesnie panującej mody²⁶.

3. ANALIZA TREŚCI DZIEŁA

Omawiany *Taniec Śmierci*, poprzez ukazanie pochodów postaci różniących się statusem, zawodem i wiekiem, wpisuje się w tradycyjną formę ideową tańca śmierci. Realizacje o tej tematyce pełniły funkcję dydaktyczno-moralizującą. Mówiły przede wszystkim o przemijalności i nietrwałości życia. Cechy te są widoczne w cyklu grafik ze zbiorów Waldburg-Wolfegg. Jego forma nawiązuje stylistycznie do średniowiecznych przedstawień tego motywu, ale poprzez występujące w nim aktualizacje ma wzbogaconą treść.

Podobnie jak inne przedstawienia omawianego motywu, *Taniec Śmierci* Meriana stał się jednym ze środków piętnowania nierówności społecznej i krzywd stanów niższych. Był napomnieniem, że śmierć nie ominie nikogo, dlatego zaprasza do tańca zarówno papieża, jak i Żyda, króla i chłopca, kardynała i poganina, kata, lichwiarza oraz muzykanta. Dla ukazania całkowitej równości wobec śmierci do tańca zaproszeni są nie tylko reprezentanci określonych stanów, ale także poszczególne grupy wiekowe, jak panna, młodzie-

²⁶ E. S z y l l e r, *Historia ubiorów*, Warszawa 1967, s. 119-126.

niec i dziecko. W śmiertelnym korowodzie znajdują także miejsce ludzie okaleczeni i niepełnosprawni: kaleka i ślepiec.

Wszystkim wymienionym w *Tańcu* postaciom towarzyszy śmierć. Zobrazowana jest jako zmarły, który często ma na sobie element lub strój nawiązujący do partnerującej mu żywej osoby. Podobnie jak w innych realizacjach tańca śmierci, również w grafikach Meriana występuje kontrast pomiędzy niezwykle żywymi i ruchliwymi personifikacjami śmierci, a bezwładem żywych. W tańcu tym bawi się jedynie śmierć, a jej partnerzy opierają się przed taką formą „zabawy”. Często odwracają się od niej, jakby patrząc za umykającym życiem. Wyjątkiem jest kaleka cieszący się z uczestnictwa w śmiertelnym tańcu oraz chłop, któremu śmierć pomaga w zmniejszeniu bólu towarzyszącego mu przez cały dzień pracy. Śmierć jawi się więc nie tylko jako przeznaczenie, od którego nie można uciec, ale też jako forma „nagrody” za krzywdy doznane w życiu doczesnym.

W *Tańcu Śmierci* z Wolfegg wyjątkowo wyraźnie widać przewrotność tego tematu, który połączył ze sobą śmierć i jedną z najbardziej witalnych i radosnych oznak życia, jaką jest taniec. Taniec jest językiem uniwersalnym, występującym we wszystkich kulturach. Opiera się na rytmie oraz ruchu, który jest jednoznaczny z życiem i witalnością. Od początku dziejów ludzkich miał on charakter magiczny. Wiązał się z obserwacją rzeczywistości i wewnętrznymi przeżyciami człowieka. Stał się także formą wyrażania potrzeb estetycznych i treści abstrakcyjnych poprzez wykorzystanie własnego ciała. Był i nadal jest sposobem wyrażania uczuć, okazją do wyładowania nadmiaru energii, przynoszącą odprężenie i upojenie²⁷. Dlatego zestawienie go ze śmiercią może w pierwszej chwili wydawać się niezrozumiałe, ponieważ oba pojęcia są sobie przeciwstawne. Jednak dzięki wykorzystaniu tańca w przedstawieniach związanych ze śmiercią, dobitnie zobrazowano jej bliskość. Tak jak w tańcu partnerzy mają stały kontakt ze sobą, tak samo w tańcu śmierci reprezentanci stanów społecznych są zmuszeni do zbliżenia się do śmierci. Mimo woli muszą poddać się rytmowi narzuconemu przez „głównego tancerza”. Choć każda osoba w cyklu Meriana została przedstawiona na oddzielnej karcie, to po zestawieniu ich ze sobą widać, że nie zmienia się współdziałanie par uczestniczących w śmiertelnym tańcu. Każda z nich tak samo zmierza w kierunku ossuarium i wymalowanego na tympanonie Sądu Ostatecznego, który dobitnie obrazuje moralizatorski charakter przedstawienia.

²⁷ M. Demska - Trębacz, *Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie*, Lublin 2005, s. 18-21, 179; I. Turcka, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 13-19.

Nierozerwalnie związana z tańcem jest muzyka. W średniowieczu postrzegano ją w dwojaki sposób. Z jednej strony była rozumiana jako harmonia liczb i boskiego porządku kosmosu oraz sztuka doskonała, z drugiej sądzono, że jest na usługach diabła i towarzyszy jej złe zachowanie. Uważano również, że świat zmarłych, a nawet samo piekło ma własną muzykę. W licznych przedstawieniach tańca śmierci szkielety przygrywały na identycznych instrumentach co muzykujący aniołowie. W ten sposób cały świat był instrumentem sprawczym kosmicznej harmonii²⁸. Poglądy te wpływały na symbolikę instrumentów muzycznych, które nie były jednoznacznie zdefiniowane. Za nadrzędne uznawano instrumenty strunowe, kojarzone z miarą, harmonią i ładem. Instrumenty perkusyjne i dęte, takie jak flety, piszczałki, trąby, dudy i rogi, łączono z dziką naturą i zmysłowymi namiętnościami. Dlatego to właśnie one były często umieszczane w scenach ilustrujących marność ludzkiego życia²⁹. Motywy te występują także w omawianym cyklu grafik, w którym personifikacje śmierci, rozpoczynające korowód, grają na piszczałce, bębenu i pomorcie. Instrumenty te pojawiają się też na innych kartach. Dodatkowo w *Tańcu* zostały przedstawione kastaniety, lira, dudy oraz wiola, które miały również negatywne konotacje. Być może instrumenty te nie były tylko nawiązaniem do diabelskiej muzyki i świata zmarłych, ale też do różnych skłonności i namiętności osób pojawiających się w tym cyklu. Istotny jest także ulotny i nietrwały charakter wydawanego przez nie dźwięku, który mógł symbolizować krótkotrwałe i przemijające życie. Dlatego ich obecność w *Tańcu Śmierci* wzbogacała dydaktyczno-moralizujące przesłanie tego motywu. Pewnym elementem w tym przedstawieniu jest towarzysząca mu kakofonia dźwięków. Bez wątplenia melodia instrumentów, które zostały przedstawione na kartach, dawała wstrząsający efekt i wywoływała lęk wśród uczestników tego tańca. Świadczy o tym choćby wypowiedź przerażonego muzyką śmierci kanonika.

²⁸ B. Geremek, *Człowiek i zabawa: kultura ludyczna*, w: *Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w.*, red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 527; S. Kobielus, *Instrumentarium Boga jako najwyższego muzyka (starożytność i średniowiecze)*, w: *Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 288.

²⁹ B. Purc-Stepniak, *W poszukiwaniu analogii między muzyką a sztukami plastycznymi*, w: *Ustyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, red. B. Purc-Stepniak, A. R. Chodyński, katalog wystawy, Gdańsk 2007, s. 37-38; t a ż, *Muzyczny koncept w nowożytnym malarstwie niderlandzkim*, w: *Ustyszeć obraz...*, s. 114-116; por. M. Białozór-Salwa, *Musicus mortalis – Musical Iconography and the Baroque Conceit*, „Polish Studies on Baroque Music”, 6(2009), s. 178-195.

Treść *Tańca Śmierci* Meriana została urozmaicona nowymi elementami, dzięki którym można sytuować to przedstawienie pomiędzy tradycją późnośredniowiecznych i nowożytnych ilustracji tego tematu. Z przytoczonych dziejów malowidła dominikańskiego wynika, że cykl Meriana nie był wzorowany na pierwotnym wyglądzie fresku, ale na wersji zmienionej po renowacji w 1568 i 1616 r. Dlatego też duchowny rozpoczynający *Taniec* zyskał fizjonomię kalwińskiego reformatora działającego w Bazylei, Jana Ökdampaola, który stał się w ten sposób przedstawicielem reformacji. Znajdujący się przed nim reprezentanci „starego” Kościoła katolickiego (papież, kardynał i biskup) zostali przez to słuchaczami wyznania protestanckiego³⁰. Wydają się być zmuszeni do słuchania, więc pozostają obojętni na słowa kalwińskiego kaznodziei, który nawołuje do skrucy i zmiany zachowania.

Nowym elementem w cyklu, który także wyróżnia go na tle średniowiecznych tańców, jest wprowadzenie do niego autoportretu Klubera i jego rodziny. Taki sposób obrazowania nie był popularny w średniowieczu, kiedy ukazywano raczej ogólne typy osób i nie odnoszono się do konkretnych ludzi czy zdarzeń. Jednak w sztuce barokowej podejście to uległo zmianie. Pomysł na umieszczenie autoportretu i własnej rodziny Kluber zaczerpnął najprawdopodobniej z *Tańca Śmierci* z Berna. Autor malowidła, Niklaus Manuel Deutsch (ur. ok. 1484, zm. 1530), także umieścił w nim siebie jako reprezentanta artystów. Poza tymi zmianami Kluber przerobił komentarze do poszczególnych scen *Tańca Śmierci*. Odnoszą się one do ówczesnych zachowań, zwyczajów lub cech charakterystycznych dla określonego wieku lub stanu społecznego. Przy postaci młodzieńca i panny śmierć odnosi się do charakterystycznego dla młodości rozrywkowego życia, wypełnionego ucztowaniem, tańcami i flirtami. Komentując stan duchowny, swoje uwagi kieruje zwłaszcza pod adresem papieża, który, sprzedając odpusty i czerpiąc z tego korzyści materialne, sam popada w grzech. Poprzez swoje postępowanie przestaje być wiarygodnym reprezentantem kościelnej władzy prawodawczej i sędowniczej. Śmierć krytykuje także ksienię, nawiązując do obżarstwa i opilstwa duchownych, którzy zbyt upodabniają się swym zachowaniem do zwykłych ludzi³¹.

Sprawującym władzę, a więc cesarzowi i królowi, śmierć wytyka wykorzystywanie władzy w dbaniu jedynie o własne interesy, natomiast ich towarzyszkom, cesarzowej i królowej, zbyt czerpanie korzyści z piastowanych

³⁰ E g g e r, dz. cyt., s. 29.

³¹ Por. J. P t a ś n i k, *Kultura wieków średnich. Życie religijne i społeczne*, Warszawa 1959, s. 266-268.

przez nie urzędów. Szlachciance zarzuca przesadne dbanie o urodę, a kupcowi i lichwiarzowi próbę przekupstwa i wpłynięcia na jej wyrok. Należy tu także zaznaczyć, że lichwa, a więc czerpanie zysku z udzielanych pożyczek, była silnie krytykowana przez Kościół. Także sam handel był zajęciem pogardzanym³². Dlatego umieszczenie w *Tańcu Śmierci* postaci kupca i lichwiarza bezpośrednio wskazuje na moralizatorską rolę tematu tańca śmierci.

Do tych samych treści odwołuje się także krąg kulturowy, świadczy o nich również miejsce umieszczenia pierwowzoru cyklu *Tańca Śmierci*, jakim był mur otaczający cmentarz klasztoru dominikanów. Wiadomo, że dominikanie i franciszkanie mieli znaczący udział w rozpowszechnianiu się tego motywu. Aby wpłynąć na wiernych i zachęcić ich do wstępowania na drogę zbawienia, wykorzystywali wszystkie dostępne środki bezpośredniego oddziaływania. Posługiwali się przy tym motywami umierania i rozkładu ciała, obrali taniec śmierci za plastyczną formę zobrazowania swojej nauki. Temat niósł w sobie przesłanie moralizatorskie i wychowawcze, dlatego skierowany był do wszystkich ludzi, niezależnie od ich statusu społecznego, wieku czy wyznania. Jego idea docierała do adresatów poprzez wybranie cmentarza na miejsce eksponowania *Tańca Śmierci* oraz propagowanie go przez artystów w średniowieczu i baroku. Popularność *Tańca Śmierci* dowodziła także istnienia społecznego zapotrzebowania na takie przedstawienia. Już informacje dotyczące liczby edycji *Tańca Śmierci* Meriana wskazują na duże zainteresowanie tym cyklem. Dane te pozwalają ocenić, jakie miejsce w życiu ówczesnych ludzi zajmował temat tańca śmierci.

Pozostaje jeszcze kwestia omówienia czasu powstania grafik ze zbiorów Waldburg-Wolfegg. Ze względu na przedstawioną wcześniej historię płyt miedziorytniczych, które ilustrowały cykl, wydaje się, że wykonano je pomiędzy 1621 a 1625 r. Wskazuje na to gładkie tło miedziorytów, które zostało zmienione w 1649 r. przez Matusza Meriana Starszego. Pomiędzy 1621 a 1625 r., grafiki ilustrujące *Taniec Śmierci* były wydawane przez Mateusza Miega. Nieznana jest jednak historia użytkowania płyt w latach 1625-1649, kiedy ponownie przeszły na własność Meriana. Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, czy płyty nie były używane do rozpowszechniania pojedynczych kart, tak jak w przypadku omawianego cyklu. Wątkiem pewnym w historii edycji grafik jest natomiast powrót autora do cyklu i zmienienie przez

³² Tamże, s. 36-39; S. P i e k a r c z y k, *W średniowiecznej rzeczywistości*, Warszawa 1987, s. 184-185.

niego tła, co potwierdzają późniejsze wydania. Dlatego grafiki ze zbiorów Waldburg-Wolfegg powstały najprawdopodobniej pomiędzy 1621 a 1649 r.

4. KONTYNUATORZY CYKLU MATEUSZA MERIANA STARSZEGO

Cykl *Tańca Śmierci* Mateusza Meriana Starszego był najbardziej popularną i rozpowszechnioną reprodukcją tego tematu. Często odwoływali się do niego inni artyści, którzy przyczynili się do upowszechnienia tego tematu poza granicami Bazylei.

Cykl wykonany przez Meriana w 1649 r. został skopiowany przez Jacquesa Chovina (1720-1776) w 1744 r. Jak sam zaznaczył we wstępie, „zadanie to wykonał z ogromną pilnością, a dodatkowo poprawił nawet same rysunki”. Seria ta, która stała się największym dziełem artysty, została opublikowana w wydawnictwie Johanna Rudolpha Im-Hofa w Bazylei, pod takim samym tytułem jak oryginał Meriana. Dzieło Chovina zawiera przedmowę z 1649 r. oraz komentarze w postaci czterowierszy, które, podobnie jak w pierwowzorze, przetłumaczono na język niemiecki i francuski. Jego cykl był wydawany jeszcze trzykrotnie, w 1756, 1789 oraz 1830 r.³³

W latach 1770-1773 ilustrator i malarz Emanuel Büchel (1705-1775), stworzył akwarelową kopię fresku, uwzględniającą jego kolory i rozmieszczenie par. W przedmowie do wydania zaznaczył, że od czasów wykonania pierwszej kopii stan malowidła nieustannie się pogarszał. Dlatego przy tworzeniu grafik opierał się najprawdopodobniej na cyklu stworzonym przez Meriana. Dzieło Büchela uważa się za najwierniejszą i najlepiej wykonaną kopię cmentarnego malowidła. Ze względu na jej wysoką wartość artystyczną, błędnie przypuszczano, że autorem fresku był Hans Holbein Młodszy (1497-1543)³⁴.

Rok po zniszczeniu cmentarnego malowidła, powstały akwarelowe kopie autorstwa Jana Rudolfa Feyerabenda (1779-1814), obecnie znajdują się one w zbiorach Muzeum Historycznego w Bazylei. Mimo że autor z pewnością miał w pamięci obraz *Tańca Śmierci* z cmentarza dominikańskiego, to niewątpliwie posiłkował się cyklem stworzonym przez Meriana. Potwierdza to zniknięcie postaci malarza i malarki z malowidła cmentarnego na długo przed stworzeniem przez Feyerabenda akwarelowych kopii, które uwzględniają już te osoby.

³³ *Taniec śmierci...*, s. 71; E g g e r, dz. cyt., s. 36.

³⁴ E g g e r, dz. cyt., s. 37.

Z tematem *Tańca Śmierci* z Bazylei związane są karykatury Hieronima Hessa (1799-1850), które wykonał w 1839 r. Opublikował on czterdzieści litografii nawiązujących ideowo do cyklu Meriana. Formę przedstawień twórczo zinterpretował i wprowadził nowe postaci: gospodarza, szewca, Chińczyka i własny portret, który kończy cykl.

Do cmentarnego malowidła nawiązano także poprzez terakotowe figurki. Wykonywał je Jan Rudolf Brenner w latach 1822-1823. Cykl składał się z czterdziestu dwóch figur o wysokości od 12 do 15 cm. Postaci ustawione były na cokolikach, na których umieszczono tekst zawierający dialogi śmierci z przedstawicielami różnych stanów społecznych. Do pomysłu Brennera nawiązał także Anton Sohn, który w tych samych latach wykonał podobne figurki³⁵.

Elementy *Tańca Śmierci* z Bazylei, a dokładniej jego formy, znanej dzięki Mateuszowi Merianowi i jego naśladowcom, były zapożyczane w sztukach teatralnych i dziełach malarskich XX w. Silnie związana z cmentarnym freskiem jest baletowo-muzyczna kompozycja na chór chłopięcy, orkiestrę smyczkową, combo jazzowe oraz bębny, pod tytułem *Taniec Śmierci z Bazylei w roku 1943* autorstwa szwajcarskiego kompozytora Franka Martina. Dzieło to zaprezentowano na placu przykatedralnym w Bazylei kolejno w 1943, 1990 i 1991 r.

Pod wpływem grafik Meriana powstał cykl koloryzowanych drzeworytów Helmuta Andreasa Paula (HAP) Grieshabera (1909-1981). W 1966 r. wykonał on czterdzieści ilustracji, na których, zamiast średniowiecznych stanów społecznych, przedstawił reprezentantów współczesnego mu społeczeństwa. Jako cesarza wyobraził cesarza Chin, a lekarza ubrał w kitel zakładany podczas operacji i umieścił go na sali operacyjnej. W cyklu nie uwzględnił postaci kaznodziei i muzykujących personifikacji śmierci, które według oryginału rozpoczynały korowód.

Podobnie jak Grieshaber postąpił wiedeński malarz i grafik Herwig Zens (ur. 1943) w swoich pracach z lat 1989 i 1990, określanych jako *Projekt tańca Śmierci z Bazylei*. W skład *Projektu* wchodzi czterdzieści wielkoformatowych obrazów malowanych akrylem, cykl grafik oraz meble zaprojektowane dla chóru Schoenberg. Obrazy te zostały wystawione w Muzeum Historycznym w Bazylei, a następnie przeszły na jego własność. Tańczące na obrazach pary przedstawiają osobistą i współczesną wizję artysty na temat śmiertelnego korowodu. Namalowano je gwałtownymi ruchami pędza z wykorzystaniem żywych i wibrujących kolorów. *Projekt* następnie rozszerzono o *40 Wyroków* wiedeńskiego poety Ericha Rentrowa, wydanie książkowe

³⁵ *Taniec śmierci...*, s. 72; E g e r, dz. cyt., s. 80-83.

cyklu oraz film pod tytułem *A teraz muszą tańczyć*, omawiający prace wykonywane przy *Projekcie* oraz symbolikę tańca śmierci³⁶.

W świetle powyższych rozważań na temat grafik ze zbiorów Waldburg-Wolfegg można wysunąć wniosek, że mają one dydaktyczno-moralizujące przesłanie. Cykl zawiera pouczającą przedmowę odnoszącą się do Pisma Świętego oraz kartę z kaznodzieją, który głosi o potrzebie zmiany grzesznego życia. Wątki dydaktyczne widoczne są również dzięki zobrazowaniu osób różniących się stanem, wiekiem oraz zawodem. Poprzez zaznaczenie, że śmierć tańczy tak samo z papieżem i cesarzem, poganinem i katem oraz starszym szlachcicem i dzieckiem, wskazano na równość wszystkich ludzi względem niej. Jej bliskość podkreślono dzięki wykorzystaniu tańca, a poprzez umieszczenie w scenach instrumentów muzycznych, dodatkowo podkreślono moralizatorski charakter przedstawienia. Funkcję dydaktyczną pełnią również komentarze do kart, w których śmierć celnie uwypukla przywary ówczesnego społeczeństwa.

Elementami, które wprowadzają do *Tańca śmierci* ważne wątki, są postaci protestanckiego kaznodziei oraz malarza-konserwatora wraz z rodziną. Dzięki tym innowacjom przedstawienie stało się formą krytyki aktualnych wydarzeń oraz zyskało nowatorski charakter. W następstwie tego, cykl Mateusza Meriana Starszego należy do nielicznych przykładów tego motywu, który pochodzi z czasów baroku, ale korzeniami tkwi w tradycji średniowiecznej. Dzieje się tak dlatego, że jest kopią średniowiecznego malowidła z cmentarza w Großbasel z 1440 r., natomiast data powstania cyklu grafik to okres pomiędzy 1621 a 1649 r. Wpływ na nietypowy charakter dzieła artysty miało samo malowidło, które, konserwowane przez lata, zatraciło swą pierwotną formę, zyskując jednocześnie nowe treści, które powiązały przedstawienie z barokowymi tańcami śmierci. W konsekwencji również cykl miedziorytów Meriana jest usytuowany zarówno w średniowieczu, jak i w baroku.

BIBLIOGRAFIA

B i ł o z ó r S a l w a M., *Musicus mortalis – Musical Iconography and the Baroque Concert*, w: *Polish Studies on Baroque Music*, vol. 6, ed. S. Paczkowski, A. Ryszka-Komarnicka, Warszawa 2009, seria *Musicology Today*, s. 178-195.

³⁶ *Taniec śmierci...*, s. 21-22.

- D e l u m e a u J., Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII wieku, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- D e m s k a - T r ę b a c z M., Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie, Lublin 2005.
- E g g e r F., Basler Totentanz, Basel 2009.
- F r e y W., „Das machet der Todten=Tanz”. Zu Tradition und Funktion der Totentänze am Beispiel des (Groß-) Basler Totentanzes, w: „Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen”. Totentänze vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 77, oprac. zbiorowe, Wolfenbüttel 2000.
- G e r b e r S., Die Darstellung des personifizierten Todes und ihre Rolle in der Religiösen Mentalität des Spätmittelalters und der Reformationszeit (bis etwa 1550), w: Tod und Trauer, red. T. Fischer, T. Riis, Kiel 2006, s. 9-55.
- G e r e m e k B., Człowiek i zabawa: kultura ludyczna, w: Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w., red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 511-532.
- H u i z i n g a J., Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967.
- K o b i e l u s S., Instrumentarium Boga jako najwyższego muzyka (starożytność i średniowiecze), w: Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego, Ząbki 2002, s. 282-303.
- K ü n s t l e K., Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg im Breisgau 1908.
- K ü n s t l e K., Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Freiburg im Breisgau 1928.
- K ü n s t l e r L a n g n e r D., Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku, Toruń 1993.
- M â l e É., L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris 1922.
- Merian Matthäus, w: Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, red. H. Olbrich, Bd. III, Leipzig 1975, s. 276.
- M e r i a n M., Todten – Tantz, Wie derselbe in der löblichen und weiterberühmten Statt Basel, Als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit, gantz künstlich gemahlet zu sehen ist mit beygefügeten, auss H. Schrifft und denen Alten Kirchenlehrern gezogenen, Erinnerungen, vom Tode, Aufferstehung, Jüngsten Gericht, Verdammnuss der Gott- losen, und dem Ewigen Leben, Frankfurt 1649.
- M i e g M., Todten-Tantz, Wie derselbe in der Weiterberühmten Statt Basel als ein Spiegel Menschlicher beschaffenheit gantz Künstlich gemahlet zu sehen ist mit Lebendigen Farben Gemahlet nicht ohne nutzliche Verwunderung zusehen ist, Basel 1621.
- P i e k a r c z y k S., Barbarzyńcy i chrześcijaństwo. Konfrontacje społecznych postaw i wzorców u Germanów, Warszawa 1968.
- P i e k a r c z y k S., W średniowiecznej rzeczywistości, Warszawa 1987.
- P i r o z y Ń s k a C., Łacińska rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią. Dialogus Magistri Polycarpi cum Morte, w: Średniowiecze. Studia o kulturze, t. III, red. J. Lewański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 75-190.
- P t a ś n i k J., Kultura wieków średnich. Życie religijne i społeczne, Warszawa 1959.
- P u r c - S t ę p n i a k B., Muzyczny koncept w nowożytnym malarstwie niderlandzkim, w: Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku, katalog wystawy, red. B. Purc-Stępniak, A. R. Chodyński, Gdańsk 2007, s. 114-132.
- P u r c - S t ę p n i a k B., W poszukiwaniu analogii między muzyką a sztukami plastycznymi, w: Usłyszeć obraz..., s. 15-44.
- S a c h s C., Historia instrumentów muzycznych, przeł. S. Ołędzki, Kraków 1989.

- S z y l l e r E., Historia ubiorów, Warszawa 1967.
- Taniec śmierci od późnego średniowiecza do końca XX wieku, katalog wystawy, red. E. Schuster, E. Ryżewska, Szczecin 2001.
- T u r s k a I., Krótki zarys historii tańca i baletu, Kraków 2009.
- W ł o d a r s k i M., Dwa wieki kulturalnych i literackich powiązań polsko-bazylejskich 1433-1632, Kraków 2001.
- W ó j c i k W., Prawo cmentarne w Polsce do połowy XVI wieku, „Polonia Sacra” 10(1958), nr 2, s. 165-218.
- W ü t h r i c h L. H., Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie, Hamburg 2007.
- Z ü l c h W. K., Merian Matthäus d. Ä, w: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, t. XXIV, red. H. Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, Leipzig 1930, s. 413.

Spis ilustracji

1. Mateusz Merian Starszy, *Kazanie*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.
2. Mateusz Merian Starszy, *Muzykanci*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.
3. Mateusz Merian Starszy, *Rycerz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.
4. Mateusz Merian Starszy, *Lekarz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.
5. Mateusz Merian Starszy, *Ślepiec*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.
6. Mateusz Merian Starszy, *Malarz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Karpiński.

DANCE OF DEATH BY MATHEW MERIAN THE ELDER FROM THE PRINCE'S COLLECTIONS OF WALDBURG-WOLFEGG

S u m m a r y

Dance of Death series was created in 1616 by Matthew Merian the Elder (1593-1650). His drawings were based on the fifteenth-century paintings on the cemetery wall situated next to the Dominicans' monastery in Basel, Germany. The work of the artist was very popular and was published in six different editions also numerous copies were made.

Engravings discussed in this publication were from the prince's collection at the Waldburg-Wolfegg castle. The series consists of a introduction card, two initial graphics showing the preacher and orchestra of skeletons and thirty-nine engravings depicting people with different social status, occupation and age, each paired with death personification.

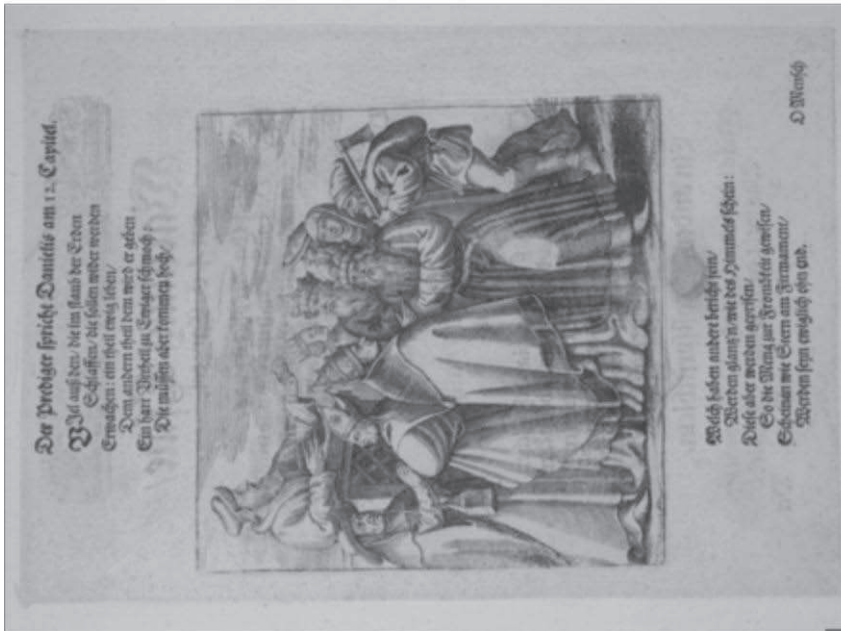
Dance of Death by Merian is a unique presentation that combines the ideas of late medieval dances of death combined with modern equivalents. It concerns the equality of all people when faced with death and the traditional procession of people accompanied by personifica-

tions of death. However, lists of participants is enriched with respected people as well as critical comments which refer to specific human behavior.

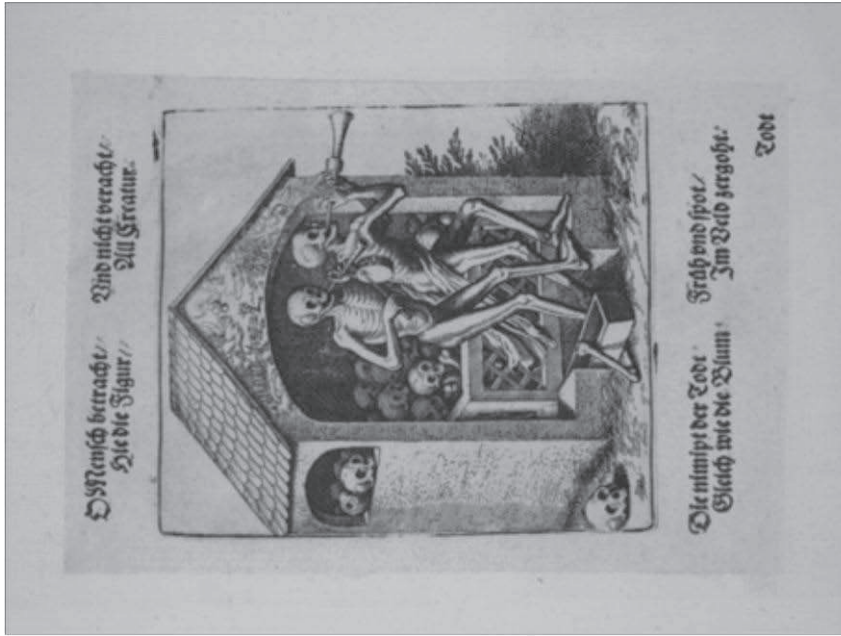
The main purpose behind those graphics was to educate and propagate knowledge. Over years it has not lost its importance and is still valid today. Numerous references done by artists to this series stipulates this fact. It was also an inspiration and illustration of human life impermanence and equality of all people faced with death.

Słowa kluczowe: Mateusz Merian Starszy, zbiory Waldburg-Wolfegg, *Taniec Śmierci* z Waldburg-Wolfegg, *Taniec Śmierci* z Bazylei.

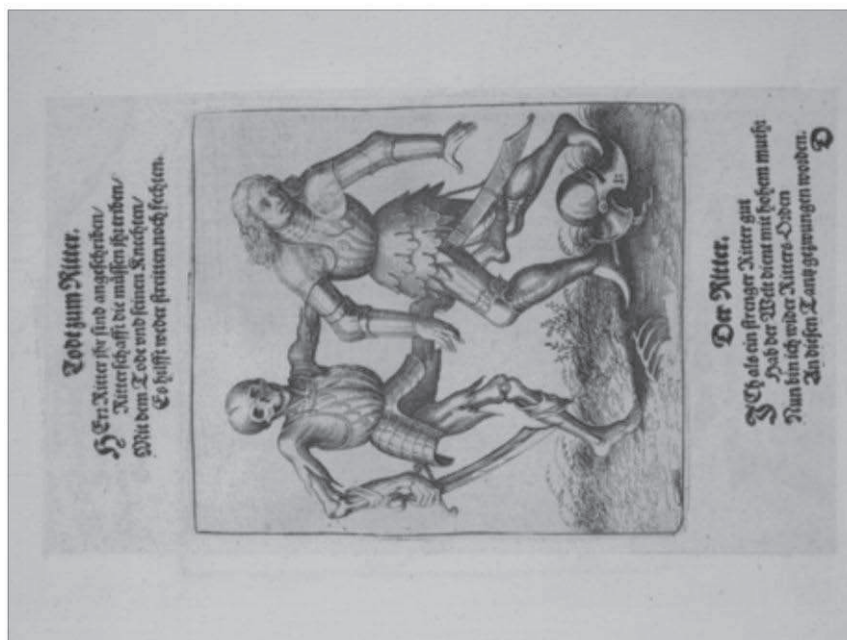
Key words: Mathew Merian the Elder, Waldburg-Wolfegg collection, *Dance of Death* from Waldburg-Wolfegg, *Dance of Death* from Basel.



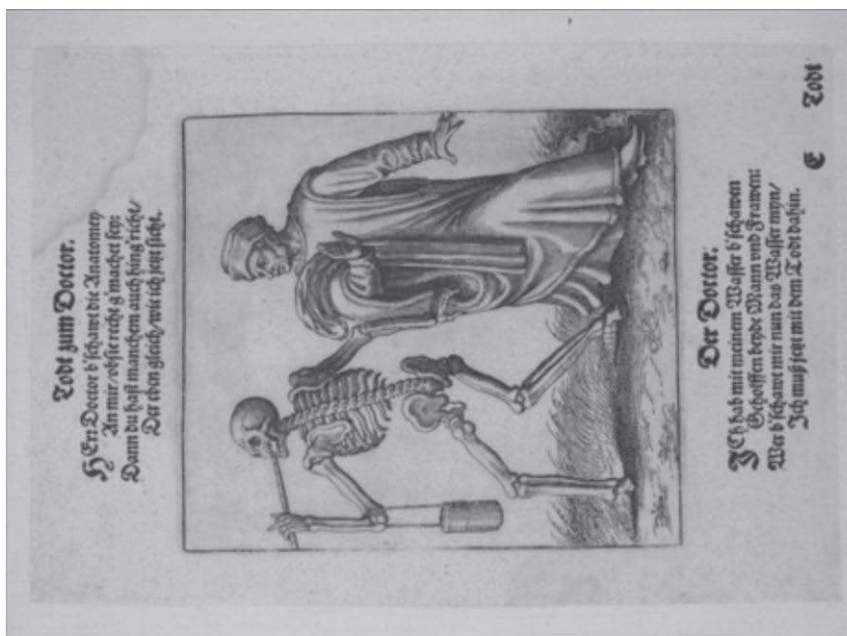
1. Mateusz Merian Starszy, *Kazanie*, *Taniec Śmierci*
 z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapieński



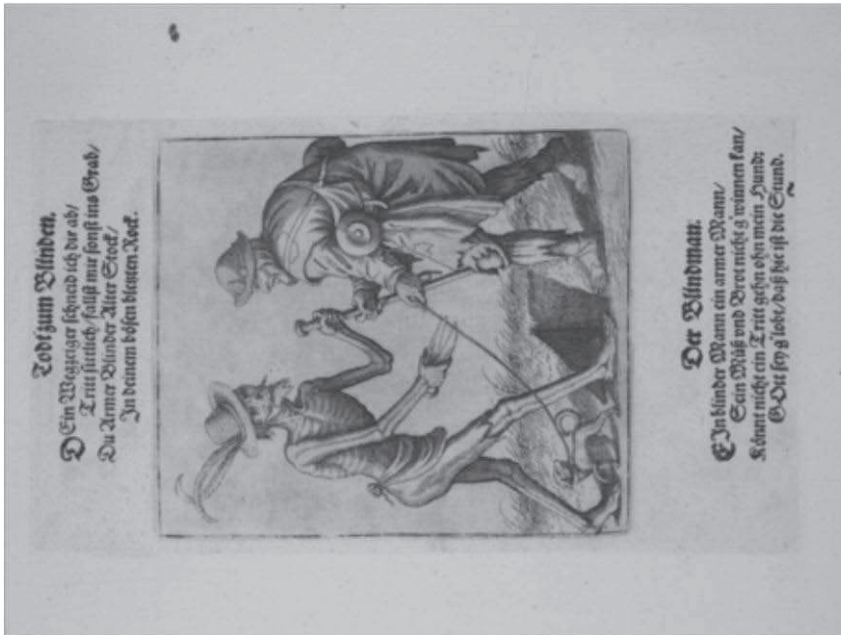
2. Mateusz Merian Starszy, *Muzykanci*, *Taniec Śmierci*
 z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapieński



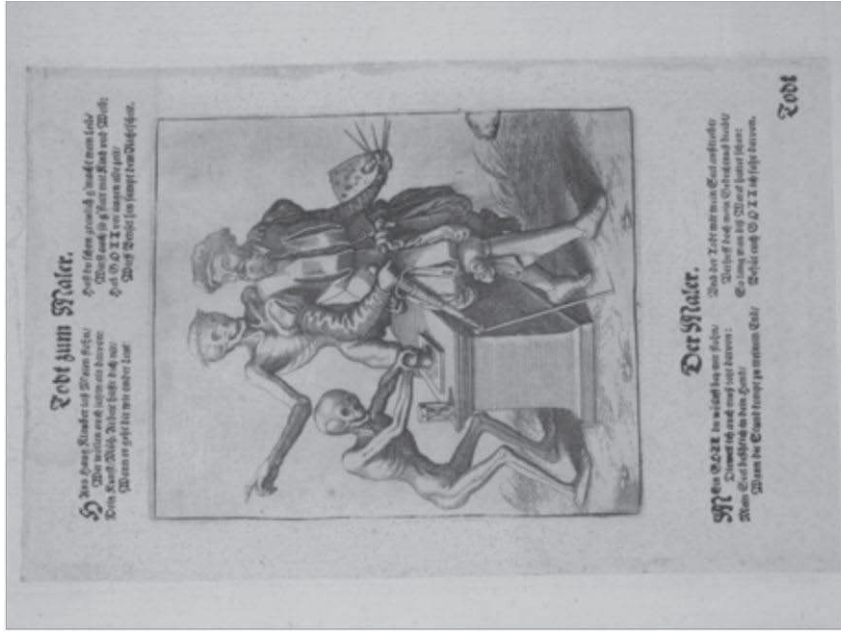
3. Mateusz Merian Starszy, *Rycerz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapiński



4. Mateusz Merian Starszy, *Lekarz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapiński



5. Mateusz Merian Starszy, *Ślepiec*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapinski



6. Mateusz Merian Starszy, *Malarz*, Taniec Śmierci z Bazylei, Wolfegg, fot. Ryszard Knapinski