

KRZYSZTOF KUREK
WIESŁAW WYDRA

Taniec śmierci na scenie kolegium jezuickiego w Kaliszu?

Człowiek jest bombol, szkło, lód, bajka, cień, proch, siano,
Sen, punkt, głos, dźwięk, wiatr, kwiat, nic, by go królem zwano¹.

1.

Święty Ignacy Loyola w Regule 3. drugiego tygodnia *Ćwiczeń duchownych* (I wyd. 1546) pisał:

Zastanowić się jakbym był już w chwili śmierci, nad tą postawą i miarą, którą wtedy chciałbym widzieć zastosowaną w tym obecnym wyborze. I tym się kierując, dokonam na tej podstawie mojego zdecydowanego [wyboru]².

W innym fragmencie cytowanego dzieła twórcy reguły i założyciel zakonu jezuitów proponował:

Unikać myślenia o sprawach powodujących przyjemność lub radość, na przykład o chwale [niebieskiej], o zmartwychwstaniu itd. Rozmyślanie o radości i weselu przeszkadza bowiem w odczuwaniu kary, bólu i [wylewaniu] łez za nasze grzechy. Raczej utrzymywać się w chęci odczuwania żalu i kary przez przywoływanie na pamięć śmierci i sądu³.

Ignacy Loyola był przekonany, iż rozmyślanie o śmierci i wyobrażenie sobie chwili własnego zgonu pomogą zakonnikom pokroić wpisane w ludzką kondycję namiętności, nabrać dystansu do rzeczywistości materialnej, a przede wszystkim skłonić do refleksji nad marnością ziemskiego bytowania. W wieku XVII

¹ *Człowiek jest bombol...* (*bombol* – ‘bańka wodna’) – anonimowy dwuwiersz z XVII w. *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp, komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, wybór ilustracji J.A. Chrościcki, Wrocław 1989, s. 284.

² I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przeł. J. Ożóg SJ, red. H. Pietras SJ, Kraków 1996, s. 76.

³ *Ibidem*, s. 43. Cytowany fragment to Addycja 6. w ramach piątego ćwiczenia (*Rozmyślanie o piekle*) w trakcie pierwszego tygodnia.

uczniowie i komentatorzy *Ćwiczeń duchownych* „rozbudowali nieliczne zawarte w nich wzmianki dotyczące śmierci, apelu-jąc, zgodnie ze wskazówkami Loyoli, do wyobraźni i zmysłów”. Konsekwencją tych zabiegów był „bezpośredni, zmysłowy stosunek do spraw śmierci, autoryzujący makabryczne wyobrażenia, których drastyczność posuwała się bardzo daleko”⁴. Jan Białostocki podkreślał, iż taki sposób postrzegania kresu ludzkiego życia tłumaczy – charakterystyczną dla sztuki europejskiej XVII i początków XVIII w. – „popularność dzieł o tematyce *vanitas*. Zarówno kler, jak zakony i ludzie świeccy odczuwali wielkie zapotrzebowanie na malowidła i ryciny o motywach kojarzących się ze śmiercią. Pokutujący święci przedstawiani byli w tym czasie ustawicznie z czaszką jako atrybutem”⁵.

Niewątpliwym i bezpośrednim nawiązaniem do cytowanych wyżej fragmentów dzieła Loyoli, wpisującym się doskonale w XVII-wieczny dyskurs o teologicznym i egzystencjalnym znaczeniu kresu ludzkiego życia, było dzieło wybitnego jezuitskiego teologa, pedagoga i pisarza Kaspra Druźbickiego⁶ (1590–1662) zatytułowane *Przygotowanie Do Szczęśliwej y Świątobliwej Śmierci* (I wyd. Kraków 1669). W rozdziale trzecim, opatrzonym tytułem *Do śmierci świątobliwej, ćwiczenia y nalogu potrzeba*, Druźbicki pisał:

[...] kto sobie życzy śmierci świątobliwej; potrzeba tego, aby się od-uczał bać y strachać śmierci: a ma się wkładać w to, żeby rad o śmierci

⁴ J. Białostocki, *Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: idem, *Pleć śmierci*, Gdańsk 2007, s. 82. W innym fragmencie swojego eseju Białostocki pisał: „Innocenty IX wpatrywał się w malowidło, na którym kazał się wyobrazić na łożu śmierci. Szkielet i czaszka stały się niezbędnym atrybutem modlitwy. Komentarz do pism Ignacego Loyoli z roku 1687, powtarzający 79. wskazówkę z *Ćwiczeń duchownych*, nakazywał zamykać okiennice podczas medytacji, gdyż ciemność łatwiej wyciska na duszy trwogę śmierci. Polecał mieć przy sobie czaszkę, a w razie jej braku *qualche vitratto della morte*” (ibidem, s. 84).

⁵ Ibidem, s. 85.

⁶ Kasper Druźbicki był prowincjałem polskich jezuitów (1629–1633, 1650–1653), teologiem i mistykiem, utalentowanym pisarzem i autorem podręczników życia zakonnego, mistrzem nowicjatu, nauczycielem i rektorem kolegiów w Krakowie (1626–1629, 1641–1644), Kaliszu (1633–1634), Ostrogu (1638–1641) i Poznaniu (1644–1647, 1657–1662). Zob.: S. Bednarski, *Druźbicki Kasper (1590–1662)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5: *Dąbrowski Jan Henryk – Dunin Piotr Stanisław*, red. W. Konopczyński et al., Kraków 1946, s. 403–404; W. Karkucińska, *Kasper Druźbicki*, „Kronika Miasta Poznania” 1994, nr 3–4, s. 143–149; L. Grzebień TJ, *Katalog profesorów kolegium jezuitskiego w Poznaniu z „Encyklopedii wiedzy o jezuitach” zestawiony*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 55–56; *Druźbicki Kasper (1590–1662)* [hasło], w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2: *Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe A–M*, oprac. R. Pollak et al., Warszawa 1964, s. 143–144.

śluchał, czytał, mówił, myślał, do niey sie gotował; y żeby mu ta zabawa stała sie miła, y mile zwyczajna: tak iako owo kto rad myśli, y słucha o tym, że sie ma z domu, y mieszkania ledaiakiego y niewczesnego przeprowadzić do wczesnego: albo iako żeglarz rad myśli, iż sie do portu y lądu ma przybić z niebezpiecznego żeglowania; abo iako głodny czeka rad obiadu dobrego, na który go zaproszono y o nim mu w krótcie maia dać znać, aby nań przybył. Trzeba tedy zwyczajić się w to, żeby o śmierci myślał człowiek bogoboyny, iako o czym miłym y sobie pożądanym, żeby sobie obraz śmierci stawał uciészny y łaskawy, y przyjemny; żeby sobie człowiek tesknął w swym życiu y cielsku, iako w więzieniu ciasnym, iako w chałupie walącej sie, iako w drodze długiey, błotney, ostrey, niebezpieczney: a do śmierci tak szedł, iako do kresu y końca wszystkich nędz y złych przygod, a iako do wrot, przez które na pokoy, wczas, wygodę, roskosz, bezpieczeńność wieczną przychodzi⁷.

Rozwijający i kontynuujący idee Loyoli tekst Kaspra Druzbickiego można z dzisiejszej perspektywy umieścić w nurcie literatury ascetycznej, odwołującej się do popularnych w XV- i XVI-wiecznej Europie traktatów *ars moriendi*⁸. *Przygotowanie Do Szczęśliwey y Świątobliwey Śmierci* pozostaje w długim szeregu innych, powstałych w XVII-wiecznej Polsce, utworów w różny sposób podejmujących problematykę „marności świata”. Na uwagę zasługują między innymi *Manelle duchowne albo Porządek żywota chrześcijańskiego* Pawła Simplicjana (wyd. 1601), *Nauka umierania chrześcijańskiego* Jana Januszowskiego (wyd. I 1604) oraz *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza (wyd. I 1670). Topika związana z ideą *vanitas* niezwykle intensywnie była wykorzystywana przez XVII-wiecznych poetów i autorów kazań, którzy często przedstawiali śmierć (szkielet lub zwłoki w stanie rozkładu) jako bezlitosną łuczniczkę lub wymachującą kosą żniwiarkę niosącą zagładę wszelkich istot. Zygmunt Brudecki (1610–1647), jezuicki pisarz i tłumacz, wykładowca kolegiów w Poznaniu i Kaliszu⁹, w swojej parafrazie

⁷ K. Druzbicki, *Przygotowanie Do Szczęśliwey y Świątobliwey Śmierci*, druk u Wdowy i Dziedziców Krzysztofa Schedla, Kraków 1675, s. 150–151. Książka w zbiorach specjalnych Ossolineum we Wrocławiu, sygn. XVII-182_t2. Tom dostępny również na stronach Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej – www.dbc.wroc.pl [dostęp: 4 stycznia 2013].

⁸ Zob. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987.

⁹ Zygmunt Brudecki wykładał w Kaliszu matematykę (1642–1644). Studenci poznańskiego kolegium uczestniczyli w jego zajęciach z zakresu lektury Pisma Świętego, języka hebrajskiego i greckiego (1644–1647). Zajmował się także przekładem utworów poetyckich i traktatów teologicznych – zob. T. Mikulski,

Quator hominis ultima (*Cztery rzeczy człowieka*, wyd. I Poznań 1648) M. Radera i J. Niessa (Nesiusa), pisał:

[...]

V

Śmierć okrutna, śmierć straszliwa
Strzałą groźna y łukiem;
Nieuchronnym grotem kiwa,
Lub chcesz w prośby, lub fukiem:
Niszczeyemy na kształt pary,
Być nam wszystkim za drzwiami
Poydziesz, poydziesz, tey poczwary
Nie użyiesz darami

VI

Tylko we drzwi puk usłyszysz,
Pożegnay się z tym światem:
Twoi mili, ledwie zdyszysz,
Niezechcą cię zwać bratem.
O jak ciemną drogą znajdziesz!
A na niey ni szelązka!
Coś tu zrobił, z tym tak zaydziesz,
Ztąd nie weźmiesz pieniązka¹⁰.

[...]

Śmierć nad groby y nad trupy,
Kosą-władna Krolowa:
Brała dotąd wielkie łupy,
W mordzie wszech głów surowa:
Po kośnicach bez buławy,
Pyszno sobie chodziła:

Brudecki Zygmunt (1610–1647), w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Cbwalczewski Franciszek*, red. W. Konopczyński et al., Kraków 1937, s. 4–5; L. Grzebiń TJ, op.cit., s. 49; *Brudecki Zygmunt* (1610–1647) [hasło], w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2, s. 53–54.

¹⁰ Cyt. wg wyd.: *Rym I. Duma śmiertelna*, w: *Cztery rzeczy człowieka ostateczne od W.X. Mateusza Radera dwie, od W.X. Jana Niezycyusza dwie, obu-dwu Societas Jesu Kapłanów. Po łacinie oplakane, opisane rytmami polskimi od W.X. Zygmunta Brudeckiego Tegoż Zakonu wyrażone*, Wilno 1742, s. VIII. Egzemplarz dostępny na stronach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej. Wybór tekstów poetyckich o tej tematyce – K. Koehler, *Śluchaj mię, Sauromatba. Antologia poezji sarmackiej*, Kraków 2002, s. 167–192; *Helikon Sarmacki...*, s. 205–344. Zob. także: A. Nowicka-Jeżowa, *Homo viator – mundus – mors. Studia z dziejów eschatologii w literaturze staropolskiej*, cz. 1–3, Warszawa 1988; eadem, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992.

Y mocniejszą, niż BOG prawy
Boginią się chełpiła¹¹.

Badacze pedagogiki ignacjańskiej podkreślają, iż źródeł metod nauczania w kolegiach jezuickich całej Europy należy „poszukiwać w dziełach stworzonych przez Ignacego oraz w dziełach, które stworzyli jego kontynuatorzy”¹². Józef Augustyn, podkreślając praktyczny wymiar *Ćwiczeń duchownych*, zauważył, iż dzieło to było „skuteczną metodą całościowej formacji człowieka, niezawodną szkołą wprowadzania go w integralnie rozumianą pracę nad sobą czy samowychowanie”¹³. Nastawione na praktyczne rozwiązywanie problemów jezuickie prawo szkolne *Ratio studiorum*, opublikowane w roku 1599, zakładało, iż wychowanie oraz kształtowanie postaw religijno-moralnych uczniów jest tak samo istotne jak nauczanie konkretnych przedmiotów¹⁴. „Stąd – pisał Ludwik Grzebień TJ – postulat lekcji religii, praktyk religijnych (jednak bez przesady), cenzurowanie tekstów starożytnych autorów, umoralniające dialogi i widowiska”¹⁵.

Przedstawienia teatralne były jednym z najistotniejszych elementów jezuickiego programu edukacyjno-wychowawczego. Można stwierdzić, iż teatr był przez zakon postrzegany jako skuteczne narzędzie umoralniające, podsycające i pogłębiające religijną żarliwość. Władze zakonu nieustannie przypominały, że przedstawienia powinny „służyć celowi, do którego zakon dąży, a więc zmierzać do obrzydzenia złych obyczajów i grzesznych nałogów, unikania okazji prowadzących do zła i wysiłku nad rozwinięciem cnót przez naśladowanie świętych”¹⁶. Oprócz szkolnych

¹¹ Rym II. *Sąd abo Ostatni Trybunał*, w: *Cztery rzeczy człowieka ostateczne...*, s. VIII.

¹² B. Topij-Stempińska, *Geneza pedagogiki ignacjańskiej*, w: *Pedagogika ignacjańska. Historia, teoria, praktyka*, red. A. Królikowska, Kraków 2010, s. 104.

¹³ J. Augustyn, *Ćwiczenia duchowne jako podstawa pedagogiki ignacjańskiej*, w: *Pedagogika ignacjańska...*, s. 17. Zob. także C. Sekalski, *Misterium przemiany wewnętrznej. Droga duchowego rozwoju chrześcijanina w „Ćwiczeniach ignacjańskich”*, Kraków 2003.

¹⁴ Zob.: *Ratio Atque Institutio Studiorum SJ czyli Ustawa Szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp, oprac. K. Bartnicka, T. Bienkowski, przeł. J. Ożóg SJ, T. Bienkowski, A. Stachowicz, Warszawa 2000; L. Piechnik, *Powstanie i rozwój jezuickiej „Ratio studiorum” (1548–1599)*, Kraków 2003; *Podstawy edukacji ignacjańskiej*, przeł. B. Steczek, red. J. Kołacz, Kraków 2006.

¹⁵ L. Grzebień, *Pedagogika ignacjańska na tle innych pedagogik zakonnych (refleksje nad dziejami szkolnictwa polskiego)*, w: *Pedagogika ignacjańska...*, s. 111.

¹⁶ J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957, s. 15. Także Stanisław Windakiewicz podkreślał, iż na scenach jezuickich „dominowały nie cele artystyczne, ale wychowawcze” (S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, Kraków 1922, s. 4). Irena Kadulska pisała: „Włączenie dramatu i teatru jezuickiego w cele insty-

spektakli, opartych na pisanych po łacinie dramatach i dialogach, uświetniających i podsumowujących określony etap kształcenia (m.in. początek i zakończenie roku szkolnego połączone z rozdaniem nagród najzdolniejszym uczniom), kierowanych przede wszystkim do wykształconej elity, kościelnych dostojników oraz rodziców, wystawiano przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców widowiska religijne w języku narodowym. Częstotliwość inscenizacji wyznaczana była porządkiem kalendarza świąt kościelnych (m.in. Boże Narodzenie, Wielkanoc, Boże Ciało, Wniebowzięcie NMP, Dzień św. Katarzyny – opiekunki studentów, a także uroczystości dedykowane założycielom i patronom zakonu: Ignacemu Loyoli, Franciszkowi Borgiaszowi, św. Stanisławowi Kostce, św. Stanisławowi ze Szczepanowa), wizyt władców, biskupów, fundatorów oraz innych ważnych wydarzeń w życiu miasta – na przykład jarmarków i zjazdów szlacheckich¹⁷. Ważną grupę szkolnych przedstawień stanowiły także widowiska realizowane w okresie karnawału, których podstawowym celem było „odciągnięcie tak starszych, jak zwłaszcza młodzieży, od hucznych i demoralizujących hulanek i pijatyk”¹⁸. Wykorzystywano w nich niejednokrotnie obrazy Sądu

tucji pozaartystycznej oznaczało podporządkowanie i nadawało temu teatrowi charakter zadaniowy. Oczekiwana pożyteczność obciążała dramaty szkolne, a szczególność przepisów ograniczyła dramaturgów. Dramat ujęty przepisem i normą szukał artystycznych odrębności i barwności w środkach wyrazu. W okresie początkowym sposobem realizowania potrzeby oryginalności stała się dla dramaturgów jezuickich poetyka i stylistyka Baroku. Wnosiła ona swą skalę wyboru środków i zakresy artystycznych wolności [...]. Akceptacja barokowego modelu teatru jezuickiego przez publiczność staropolską sprzyjała przekazywaniu i przyjmowaniu treści religijnych, moralnych, panegirycznych” (I. Kadulska, *Długie trwanie Baroku w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, w: eadem, *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, Gdańsk 1997, s. 9).

¹⁷ A. Kruczyński, *W teatrach jezuickich*, w: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 417–418; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 18–29, 108–126; J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957, s. 36–39. Zob. także: J. Okoń, *Wstęp*, w: *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*, Wrocław 1989, s. XVI–XVII; idem, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006 (tu szczególnie rozdziały: *Barokowy dramat i teatr szkolny w Polsce. Wśród zadań publicznych i religijnych*, s. 78–98; *Jezuicka scena religijna w Polsce XVII w.*, s. 99–120); T. Bienkowski, *Teatr w systemie edukacyjnym szkół jezuickich w Polsce. Wnioski do syntezy*, w: *Religie – edukacja – kultura. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Litakowi*, red. M. Surdacki, Lublin 2002; *Dramaty eucharystyczne Jezuitów – XVII wiek*, oprac. J. Okoń, Warszawa 1992; K. Kurek, W. Wydra, „Teatr społeczny” *poznzańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 107–126.

¹⁸ J. Poplatek TJ, op.cit., s. 37. Wiele interesujących informacji na temat tego nurtu twórczości dramatyczno-teatralnej w kolegium kaliskim podaje W. Kwiat-

Ostatecznego i przedstawiano kary, jakie czekają grzeszników po śmierci. Dla przykładu warto przypomnieć, iż kronikarz poznańskiego kolegium zanotował, że „pierwszego dnia zapustów”, 9 lutego 1578 r., wystawiono sztukę *Mortis et judici imago*, która „ze względu na rozważania o śmierci i Sądzie Ostatecznym pozbawiła niektórych nieuzasadnionej i niestosownej wesołości”¹⁹.

Wątkiem często wykorzystywanym w jezuickiej dramaturgii było ukazanie marności świata i równości wszystkich ludzi wobec majestatu śmierci. Przykładem jest wystawiona w poznańskim kolegium najprawdopodobniej na początku drugiej dekady XVII w. i przypisywana Mateuszowi Bembusowi²⁰ (ok. 1567–1645) tragedia *Antitemiusz* (*Antitbemius seu Mors peccatoris*)²¹, zawierająca rozbudowane drastyczne sceny sądu nad zatwardziałym grzesznikiem „nabierającego rysów charakterystycznych dla anatomicznego spektaklu grozy”²².

Widowiska jezuickie mogły istotnie uzupełniać teologiczne rozważania i kształtować postawy uczniów wobec „spraw ostatecznych”. Jednak nie było to jedyne narzędzie przypominające im o tymczasowości ziemskiego bytowania. Jerzy Kochanowicz pisał, iż w okresie Wielkiego Postu „uczniowie udawali się po ostatniej lekcji na nabożeństwo drogi krzyżowej, a w piątki śpiewali przez kwadrans Miserere, czyli Psalm 51”. Ważnym elementem jezuickiego wychowania był aktywny udział całej szkoły w pogrzebach

kowski w swojej książce *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Kalisz 1936, Biblioteka Kaliska, t. 4.

¹⁹ Zob. *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1: 1570–1653, przeł. K. Kaczor, oprac. L. Grzebień SJ, J. Wiesiołowski, Poznań 2004, s. 46.

²⁰ Zob.: S. Bednarski, *Bembus Mateusz (1567–1645)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1: *Abakanowicz Abdank Bruno – Beynart Wojciech*, red. W. Konopczyński et al., Kraków 1935, s. 419–420; R. Darowski, *Mateusz Bembus SJ (1567–1645), profesor filozofii w Poznaniu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1985, R. 31, s. 213–228; L. Grzebień TJ, op.cit., s. 46; *Bembus Mateusz* [hasło], w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbuz”*, t. 2, s. 19–20.

²¹ *Antitemiusz. Jezuicki dramat szkolny*, z rękopisu Biblioteki w Upsali wyd. J. Dürr-Durski, tekst oryg. oprac. i komentarz, L. Winniczuk, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1957. Zob. także J. Dürr-Durski, *Ze studiów nad „Antitemiuszem”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria I, z. 7, 1957, s. 33–92.

²² Zob. G. Raubo, *Libertynizm potępiony. Z barokowych dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 89–106. W kontekście niniejszych rozważań warto zacytować uwagę sformułowaną przez autora tego wartościowego studium, który stwierdził, iż twórca „poznańskiego dramatu uwydatnił nieuchronność kary czekającej pysznego magnata, a równocześnie podnosił kwestię o doniosłym moralnym znaczeniu: uderzał w magnacką i szlachecką megalomanię, której jednym z najwyrazistszych przejawów była projekcja stanowego uprzywilejowania na domenę spraw wykraczających poza świat doczesny” (ibidem, s. 104).

uczniów. Wytypowany słuchacz kolegium wygłaszał w trakcie uroczystości okolicznościową mowę, „a na drzwiach kościoła wywieszano wiersze żałobne wypisane na czarnym papierze”²³. Na podstawie wymienionych przykładów można przypuszczać, iż Kasper Drużbicki jako rektor kolegiów w Krakowie, Ostrogu, Kaliszu i Poznaniu mógł przekładać na szkolną praktykę niektóre tezy swojego *Przygotowania Do Szczęśliwej y Świątobliwej Śmierci*.

Józef Muczkowski²⁴, powołując się na pracę Antona Dürrwächtera²⁵, postawił tezę, iż na scenach rozsianych po całej Europie kolegiów jezuickich pojawiały się inscenizowane tańce śmierci, nawiązujące swoją tematyką do ukształtowanego w drugiej połowie XIV w. motywu ikonograficznego i literackiego. Jan Poplatek, zasłużony badacz dziejów scen jezuickich, również potwierdził obecność w tym teatrze „motywu śmierci wraz z tańcami śmierci”, podkreślając jednak, iż te elementy widowisk zyskały szczególną popularność dopiero w XVII w.²⁶ Anna Reglińska-Jemioł, autorka obszernej monografii *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim w XVIII wieku*, analizując repertuar teatru jezuickiego na ziemiach polskich, wskazała osiem utworów (z lat 1667–1744), w których ukazano „tańczącego kościotrupa” lub zastosowano różnego rodzaju nawiązania do motywu tańca śmierci, który nie jest jednak traktowany autonomicznie, lecz stanowi element podkreślający nastrój grozy lub zapowiadający dalsze, często tragiczne losy bohaterów widowiska²⁷.

²³ J. Kochanowicz, *Wychowanie w szkołach jezuickich okresu staropolskiego*, w: *Pedagogika ignacjancka...*, s. 214–215. Zob. także S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*, Kraków 1933, s. 497. Interesujący w kontekście niniejszych rozważań opis pogrzebu „studenta najwyższej klasy gramatyki”, Jana Grudzińskiego, który odbył się w maju 1648 r., zawiera *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1, s. 433–434.

²⁴ J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*, „Przegląd Krakowski” 1929, t. 22, s. 123.

²⁵ A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung. Festschrift Georg von Hertling*, München 1912, s. 390.

²⁶ J. Poplatek, op. cit., s. 170. Autor wspiera swoją tezę odwołaniem do innej rozprawy A. Dürrwächtera – *Die Darstellung des Todes und Todtentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern* („Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns”, R. V: 1897). Zob. także: *Neue Arbeiten über das Jesuitendrama*, „Historisch-politische Blätter”, Bd. CXXIII, s. 456–461; J. Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge 1555–1565*, t. 2, Augsburg 1930, s. 127–128.

²⁷ A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 498–500. Autorka tej niezwykle rzetelnie udokumentowanej monografii określiła wskazane nawiązania do tańca śmierci jako „wstawki taneczne” do sztuk o rozbudowanej strukturze dramatycznej, m.in. tragedii (zob. ibidem, s. 206). Praca zawiera również interesującą „klasyfikację tematów realizowanych w jezuickich tańcach, skokach, saltach i baletach” (ibidem, s. 197).

Podobnie jak w średniowieczu – taniec śmierci był z całą pewnością odczytywany przez jezuitów „jako mimetyczna ilustracja kazania o śmierci”²⁸. W określonych momentach roku liturgicznego mógł być wykorzystywany jako czytelny i budzący duże emocje element „kaznodziejstwa strachu”. Odwołując się do zbiorowej wyobraźni, oddawał precyzyjnie sens słów zaczerpniętych z Księgi Koheleta: „Nie ma pamięci o tych, co dawniej żyli, ani też o tych, co będą kiedyś żyli, nie będzie wspomnienia o tych, co będą potem” (Koh 1, 11); „Bo wszystko jest marnością. Wszystko idzie na jedno miejsce: Powstało wszystko z prochu i wszystko do prochu wraca” (Koh 3, 19–20)²⁹.

2.

Zarówno w okresie średniowiecza, jak i baroku *dance macabre* odczytywano także jako przesyconą ironią satyrę, ukazującą tymczasowość – pozornie niepodważalnej – hierarchii społecznej, jako przypomnienie o ułudzie doczesnych splendorów i przyjemności oraz jako podkreślenie znaczenia pokuty i sakramentów. Philippe Ariès, chcąc lapidarnie ująć fenomen zjawiska, pisał:

Taniec śmierci jest ogromnym kręgiem, gdzie na przemian występują żywi i umarli. Zabawie przewodzą umarli i tylko oni tańczą. Na każdą parę składa się nagi, zgniły, bezpłciowy i bardzo ruchliwy zmumifikowany trup oraz mężczyzna lub kobieta ubrani zgodnie ze swym stanem; są przerażeni. Śmierć wyciąga rękę do żywej istoty, którą porwie, ale która jeszcze się opiera. Celem artystycznym jest uchwycenie kontrastu pomiędzy ruchliwością martwych a bezwładem żywych. Celem moralnym – przypomnienie, że niewiadoma jest godzina śmierci i że wobec niej wszyscy są równi. Ludzie różnego wieku i różnych stanów defilują w porządku wyznaczonym przez ówczesną hierarchię społeczną. Ten symbolizm hierarchii stanowi do dzisiaj źródło informacji dla socjologa³⁰.

Przywołany przez autorkę materiał porównawczy odwołuje się jednak niemal wyłącznie do wieku XVIII.

²⁸ J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 104.

²⁹ Cytaty według Biblii Tysiąclecia, Poznań–Warszawa 1971.

³⁰ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 122. Z ogromnej literatury przedmiotu poświęconej problematyce i dziejom tańca śmierci warto wymienić prace: É. Mâle, *L'idée de la morte et la danse macabre*, „Revue des Deux-Mondes” 1906, R. 32; K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz*, [s.l.] 1908; W. Stammler, *Die Totentänze des Mittelalters*, München 1922; L.P. Kurz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in*

Niemal kanonicznym i wyjątkowo traktowanym przez badaczy przykładem realizacji plastycznej tańca śmierci były pochodzące z 1424 r. malowidła ścienne umieszczone w krużgankach Cmentarza Niewińatek w Paryżu. Poszczególne obrazy towarzyszyły teksty, których autorstwo przypisywano Jeanowi Le Fèvre. Michel Vovelle przypomniał, iż wiersze umieszczone na murze mogły powstać około 1375 r. i to od nich „rozpoczął się szereg tańców śmierci w języku francuskim, a w każdym razie pozostających w sferze jego wpływów”³¹. Połączone teksty i obrazy z paryskiego cmentarza stały się wzorem i inspiracją dla artystów niemal całej Europy. Vovelle pisał:

Recepcja tańca śmierci w Europie – co prawda ograniczonej, na zachodzie linią wiodącą od Nantes do Alp, na wschodzie od Adriatyku po Bałtyk – dowodzi jego ważności zarówno wśród elit mających dostęp do manuskryptów i książek, jak i wśród ludu: we Francji i Anglii nawet małe wioski starały się o tego typu freski, natomiast większość fresków niemieckich wykonana została w miastach. Temat tańca zakorzenia się bowiem głęboko w tradycyjnych wyobrażeniach. W swojej pierwotnej postaci – do roku 1450 czy 1460 – *dance macabre* nie ma w sobie praktycznie nic chrześcijańskiego. W „tańcu” tym kroczy, na przestrzeni wiersza lub na kościelnym murze, szereg par (w kostnicy Niewińatek jest ich trzydzieści) złożonych z osoby żywej i zmarłej. Dziwny to zresztą taniec, w którym porusza się jedynie zmarły, żywy zaś idzie za nim niechętnie, odrętwiały i bezsilny. Żywi tworzą hierarchicznie uporządkowany pochód honorów i przywile-

European Literature, New York 1934; S. Kozáky, *Geschichte der Totentänze*, t. 1–3, Budapest 1936–1944; J.M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow 1950; H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster – Köln 1954; J. Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne*, Paris 1972; *Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, red. nauk. E. Schuster, red. ed. pol. E. Ryżewska, przeł. I. Miklewicz, *Zamek Książąt Pomorskich*, Szczecin 2002; E. Gertsman, *Visual Space and the Practice of Viewing the Dance of Death at Meslay-le-Garnet*, „Religion and the Art” 2005, 9, 1–2, s. 1–37; E. Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Turnhout 2010. Konteksty omawianego zagadnienia w przestrzeni polskiej tradycji kulturowej – zob.: L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987; S. Bylina, *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992, s. 98–114; M. Włodarski, *Wyobrażenia śmierci w polskiej poezji średniowiecznej*, w: *Wyobrażenia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 259–272; H. Zaremska, *Człowiek wobec śmierci: wyobrażenia i rytuały*, w: *Kultura Polski średniowiecznej XIV–XV w.*, red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 485–510; S. Konarska-Zimnicka, *Taniec w Polsce średniowiecznej. Świadectwo źródeł pisanych*, Kraków–Kielce 2009, s. 32–46.

³¹ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004, s. 129.

jów średniowiecznego społeczeństwa: cesarz, król, hrabia, giermek, sędzia... albo papież, biskup, kanonik, gdzie świeccy przeplatają się z duchownymi z zachowaniem hierarchii, prowadzącej do będącego na samym dole drabiny oracza, mijając po drodze kupca, astrologa, notariusza i lekarza. Każdy ma swoją własną śmierć... lub zmarłego. To wcale nie śmierć chwytła bowiem aktorów, lecz zmarły, ukazany pod postacią trupa posiadającego jeszcze ciało – choć w otwartym brzuchu mrowi się robactwo – i przynajmniej szczątek całunu: dialog potwierdza, że żywi nie odpowiadają jakiegś anonimowej śmierci, o której mówią w trzeciej osobie³².

Badacze do dzisiejszego dnia przywołują prace Émile'a a Mâle'a, który twierdził, że najważniejsze motywy ikonograficzne w XV w. były często odzwierciedleniem widowisk organizowanych w kościołach, na przycmentarnych placach i miejskich rynkach³³. Pomimo że teza ta została odrzucona przez większość mediewistów, w kontekście niniejszych rozważań należy zwrócić na nią uwagę i przypomnieć, iż zachowały się świadectwa inscenizacji tańca śmierci w 1449 r. na dworze księcia Filipa Dobrego w Bruge, a także w 1453 r. w klasztorze franciszkańskim w Besançon. Już w roku 1393 – w Caudebec w Normandii, w tamtejszym kościele – odbyło się przedstawienie tańca śmierci,

³² Ibidem, s. 130–131. Jean Delumeau pisał, iż „wykryto w Europie co najmniej 80 przedstawień tańców śmierci w wiekach XV–XVI (istniejących lub zniszczonych), namalowanych *al fresco* lub wyrzeźbionych, czasem również wyhaftowanych na tapiseriach i szatach liturgicznych albo też przedstawionych na witrażach: 22 w Niemczech (łącznie z Alzacją, Austrią, Estonią oraz Istrią), 8 w Szwajcarii, 6 w Niderlandach, 22 we Francji, 14 w Anglii, 8 we Włoszech (Północnych). Żaden nie pochodzi sprzed 1400 r. – prawdopodobnie również w tym przypadku słowo pisane poprzedziło obraz. Natomiast trzydzieści dalszych wykonanych zostało w XVII, XVIII, a nawet XIX wieku, głównie w Niemczech, Szwajcarii i Austrii. To prowizoryczne wyczerpuje oczywiście problemu rozpowszechnienia tańca śmierci. Albowiem w krajach takich jak Hiszpania i Portugalia, gdzie nie malowano go ani nie rzeźbiono, był jednak znany w postaci tekstów (którym rzadko towarzyszyły ilustracje). Tak samo Szwecja i Dania były z nim oswojone dzięki książkom i rycinom docierającym z Niemiec. Trzeba więc w pełni docenić manuskrypty, a potem książki drukowane, które, często z ilustracjami, rozpowszechniły w całej zachodniej i środkowej Europie temat oraz pouczenie moralne tańca śmierci. Tak jest zwłaszcza w przypadku niemieckich piętnastowiecznych *Blockbücher*, nazwanych tak dlatego, że cała jedna stronica – liternictwo i ilustracje – była wydrukowana z jednego drewnianego klocka. Technika ta, poprzedzająca wynalezienie ruchomej czcionki przez Gutenberga w 1455 r., utrzymała się jeszcze pół wieku po tej dacie. Najstarsza z *Blockbücher* poświęcona *Toten Dantz* pochodzi z 1465 r. i była własnością elektora palatyńskiego. Dwie inne, które były szeroko upowszechnione, wyszły pod koniec XV wieku, jedna z Ulm (albo Heidelbergu), druga z Moguncji”. J. Delumeau, op.cit., s. 112–113.

³³ É. Mâle, *L'art. Religieux de la fin du Moyen – Age en France*, Paris 1922.

podczas którego przebrani w kostiumy reprezentantów różnych stanów aktorzy „tańczyli w koło, a za każdym okrążeniem jeden z nich odchodził. Było to zapewne wyłącznie pantomimiczno-taneczne wyobrażenie powszechności i nieuchronności śmierci, najpewniej jednak związane z kazaniem”³⁴. Johann Huizinga podkreślał, iż w przypadku *dance macabre* warto uczynić wyjątek i potraktować ustalenia Mâle’a poważnie, zakładając, że być może w tym przypadku „widowisko istotnie wyprzedziło obraz. W każdym razie, czy stało się to wcześniej, czy później, Taniec Śmierci bywa zarówno odgrywany, jak i malowany czy przedstawiany w drzeworycie”³⁵.

3.

W Polsce XV i XVI w. motyw *dance macabre* (lub nawiązania do niego) pojawia się w literaturze sporadycznie. Najciekawszą i najdojrzałą artystycznie literacką konkretyzacją tematu jest (spisany w latach 1463–1465, inspirowany XIV-wiecznym, piśnianym prozą, anonimowym utworze łacińskim *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*) wierszowany *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*³⁶. Dopiero w XVII stuleciu temat ten jest wykorzystywany ze szczególną intensywnością zarówno w sztukach wizualnych, jak i w twórczości literackiej. Topos tańca śmierci staje się wtedy popularnym i „sugestywnym odbiciem idei *vanitas*, ewokującej myśli o śmierci i o wieczności”³⁷. Jednak najpełniejsza i najciekawsza, choć nawiązująca do niemieckich wzorów,

³⁴ K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995, s. 243. Autorka przywołuje w przypisach m.in. prace É. Mâle’a.

³⁵ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1992, s. 176.

³⁶ Krytyczna edycja tekstu – zob. W. Wydra, W.R. Rzepka, *Cbrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 2004, s. 267–277. Zob. także: S. Vrtel–Wierczyński, *Rozmowa człowieka ze śmiercią w literaturze średniowiecznej polskiej i czeskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, R. 22/23, s. 56–103, (Lwów); C. Pirożyńska, *Łacińska „Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*. *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, red. J. Lewański, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 75–190; W. Wydra, *Z badań nad „Skargą umierającego” i „Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*, „Studia Polonistyczne” 1980, t. 7, s. 199–216; T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 516–527; M. Włodarski, *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, w: *Lektury polonistyczne*, t. 2: *Średniowiecze – renesans – barok*, red. A. Borowski, J.S. Gruchała, Kraków 1997, s. 53–74.

³⁷ D. Künstler–Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 52. Istotne konteksty historyczno–kulturowe dla omawianego zagadnienia wskazuje znakomita praca J.A. Chrościckiego, *Popmpa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

malarska realizacja tańca śmierci powstała dopiero w drugiej połowie XVII stulecia – najprawdopodobniej w trzeciej jego ćwierci. Tadeusz Chrzanowski w swoich *Wędrowkach po Sarmacji europejskiej* komentował ten fakt następująco:

Dopiero w połowie XVII wieku, w wieku wszystkich klęsk spadających na Rzeczpospolitą Obojga Narodów, z kolei także nasz kraj przeżywa spazm lęku. Tak więc nasze, polskie tańce śmierci pochodzą dopiero z czasu po Potopie, wojnach kozackich, moskiewskich, tureckich, a najsłynniejszy z tej makabrycznej rodziny to obraz w kościele Bernardynów w Krakowie, który, choć oparty na wzorze graficznym obcym usarmatyzował wątek w sposób dostateczny, by móc mówić o polskim tańcu śmierci. Pozostawił on po sobie mnóstwo kopii, naśladownictw, a nawet – w ubiegłym wieku – oleodrukowych reprodukcji i jego temat nie zdezaktualizował się aż do naszych czasów, tyle że niekiedy wprowadzano tu pewne korekty aktualizujące, np. w mundurach wojskowych (z okresu Księstwa Warszawskiego, austriackie, a nawet legionowe) albo w nie występujących poprzednio zawodach (lekarz i aptekarz – np. w cyklu obrazków w kaplicy na Murowance w Bochni)³⁸.

³⁸ T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 292. Bezpośredni związek pomiędzy traumatycznymi doświadczeniami historycznymi Rzeczypospolitej w XVII w. a intensyfikacją odwołań do motywu *danse macabre* zasugerował także Mirosław Korolko w artykule poświęconym utworowi zatytułowanemu *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej albo raczej rozmowa dwojga ludzi: Terrygeny z Peregrynem o wojnie szwedzkiej i po tym nastąpięcej od Węgrów, Kozaków, Multanów i Wołoszy, a przy tym o moskiewskiej dotychczas trwającej, jako też i o inszym zamieszaniu podczas tych wojen w Ojczyźnie między wojskiem będącym z przydatkiem różnych wieści i nowin*. Autorem dzieła obejmującego ponad dziesięć tysięcy wersów, mającego formę wierszowanego dialogu, był Gabriel Krasieński herbu Ślepowron (zm. 12 sierpnia 1674 r.) – uczestnik wojny ze Szwedami, kasztelan płocki. Pracę nad tekstem autor rozpoczął około 1662 r. Całość utworu, który „umieścić należy na pograniczu typowej dla tych czasów sylwy szlacheckiej i „opowieści pamiętnikarskiej”, dokumentuje okres od szwedzkiego najazdu aż do elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Zdaniem Korolki „konceptyczny tytuł *Taniec Rzeczypospolitej polskiej* nawiązuje zarówno do niezwykle wówczas popularnej w poezji politycznej metafory *Taniec Marsowy*, jak i do dewocyjnych *Tańców Śmierci*, emblematycznych malowideł kościelnych uwydatniających eschatologiczne nastroje w latach wyniszczających Polskę wojen”. Ta „utrzymana w formie dialogu wierszowana wierszowana kronika dziejów Rzeczypospolitej” zawiera również „rozmaite teksty urzędowe, jak traktaty dyplomatyczne, odpisy rozejmów, przysięg etc., a także wierszowane utwory poezji polityczno-okolicznościowej” (zob. M. Korolko, *Gabriel Krasieński: „Taniec Rzeczypospolitej Polskiej”. Z dziejów książki rękopiśmiennej drugiej połowy XVII wieku*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1990, s. 67, 72–73). Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Przyb. 23/52). Utwór został opublikowany przez Warszawskie Wydawnictwo Naukowe Semper w 1996 r. (zob. G. Krasieński, *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej*,

Obraz, o którym pisze Chrzanowski, znajduje się w kaplicy św. Anny w kościele oo. Bernardynów w Krakowie. Autorstwo dzieła o wymiarach 203 × 253 cm błędnie przypisywano związanemu z tym zakonem malarzowi Franciszkowi Lekszyckiemu³⁹. Magdalena Gutowska, współczesna badaczka dziejów obrazu, sugerując, iż autorem mógł być ktoś z kręgu Lekszyckiego, pisze: „[...] dzieło wyszło spod pędzla lokalnego malarza związanego z klasztorem ojców bernardynów. Studiując płótno można doszukać się analogii z regułą zakonu”⁴⁰.

W centralnej części obrazu przedstawiony został taneczny krąg złożony ze szkieletów oraz kobiet reprezentujących różne stany społeczne. Analiza strojów (przede wszystkim nakryć głowy) pozwala stwierdzić, że w kręgu znajdują się: cesarzowa, królowa, księżna, mieszczańka i wieśniaczka. Postaci tańczą, trzymając się za ręce. Poniżej na pierwszym planie znajduje się przygrywająca do tańca kapela złożona z organisty i skrzypka. Obok muzyków stoją szkielety. Pierwszy z nich trzyma w ręku klepsydrę i pokazuje ją skrzypkowi, drugi – podtrzymuje organiście nuty. Za pudłem organów ukrywa się mały chłopiec, który spogląda na jeden ze szkieletów. W czterech narożnikach tego fragmentu obrazu znalazły się niewielkie przedstawienia – pierwszych rodziców (grzech pierworodny), Ukrzyżowania (z Marią i św. Janem), raju oraz piekła. Taniec kobiet i szkieletów rozgrywa się na tle lekko górzystego krajobrazu oraz cmentarza. Centralną scenę uzupełniają dwie prostokątne banderole, na których umieszczono czterowersowe komentarze stanowiące – zdaniem Gutowskiej – ogólny komentarz do dzieła. Całość została otoczona czternastoma medalionami przedstawiającymi taniec ze śmiercią (pod postacią kościotrupa) męskich reprezentantów ziemskich godności i stanów: papieża, cesarza, króla kardynała, biskupa, księży oraz zakonników, księcia, senatora, szlachcica, kupca, wieśniaka, żołnierza (w stroju szwedzkiego rajtara) i żebraka, innowierców (reprezentowanych przez Turka i Żyda), błazna i dziecka. Każdy z medalionów również opatrzony został czterowersowym komentarzem. Teksty te ukazują różny stosunek do śmierci, uzależniony od stanowych i społecznych przywilejów. Śmierć, porywając siłą

oprac., wstęp M. Korolko, Warszawa 1996). Zob. także A. Brückner, *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej. Szkic historyczny*, Kraków 1899.

³⁹ Zob. M. Skrudlik, *Życie i dzieła malarza bernardynskiego o. Franciszka Lekszyckiego*, Sandomierz 1916.

⁴⁰ M. Gutowska, *Taniec śmierci. Żyjąc wszystko tańczujemy, a że obok śmierci nie wiemy...*, Warszawa 2010, s. 72. Autorka przypomina, iż inwentarz klasztorny z roku 1668 odnotowuje już istnienie obrazu (oprócz kulturowych kontekstów i analiz ta wartościowa poznawczo praca zawiera także obszerną bibliografię oraz omówienie stanu badań).

W taniec z sobą prosić raczysz.
Muszę z tobą, choć niemile,
Zażyc takiej krotofile.

I ja – ż to niewyciężony [cesarz]
10 Z tobą mam być zjednoczony.
Wszystka moc cesarska moja
Schnie, gdy się tknie ręka twoja.

Dałbym berło i z koroną, [król]
By mię z tańca uwolniono.
15 O, nader przykre niestety,
Ktore Śmierć skacze balenty.

Kardynalskie kapelusze [kardynał]
Choćbym nie chciał, rzucac muszę.
Straszny – ż to skok, gdzie muzyka
20 Że umrzeć trzeba, wykrzyka.

Postradales pastorała, [biskup]
Gdyć Śmierć w taniec isc kazała.
Infuła – c nic nie pomoze,
Musisz skoczyc w grob, nieboze.

25 Wszak kanony zakazuja: [ksiezza i zakonnicy]
Niechaj ksiezza nie tancuja.
A wyście, swięci kapłani,
Gwałtem w ten taniec zabrani.

Nie bądź chociaż, książę, hardy, [książę]
30 Z śmiercią – c te skaczesz galardy,
Bo wnet jaśnie oświecony
Tytuł twój będzie zaćmiony.

Darmo się wspierasz pod boki, [senator]
Gdy w te z Śmiercią idziesz skoki.
35 Rusz się z krzesła, choć nie raczysz,
Gdy tę skoczkę w oczach baczysz.

Jako się twe suche kości [szlachcic]
Targnęły na me wolności.
Nie pozwalałam w taniec z tobą,
40 Ty mię przecie ciągniesz z sobą.

Proś mię raczej o bławaty, [mieszczanin]
 Bo cię widzę, żeś bez szaty.
 Nagaś, a mnie odzianego
 Prowadzisz do tańca swego.

45 I ty, kmiotku spracowany, [wieśniak]
 W śmiertelneś się wybrał tany.
 Niepyszna dama z oraczem
 Tak tańczy jako z bogaczem.

Czemuż to „werdo” nie pytasz, [żołnierz i żebrak]
 50 Kiedy się z tą damą witasz?
 Na obu was dekret srogi,
 Żołdat umrze i ubogi.

Sprośni Turcy, brzydcy Żydzi, [innowiercy]
 Jak się wami Śmierć nie hydzi.
 55 Na żydowskie nie dba smrody,
 Z dzikimi skacze narody.

Twe i tego dziecka żarty [błazen i dziecko]
 Za pieniądz, teraz nie warty.
 Tu to sęk się wydworować,
 60 Żeby z Śmiercią nie tańcować.

Szczęśliwy, kto z tego tańcu [zakończenie?]
 Odpochnie w niebieskim szańcu,
 Nieszczęsny, kto z tego koła
 W piekło wpadszy, biada, woła.

Należy podkreślić, iż omawiany obraz zyskał sporą popularność i „był naśladowany w kręgu bernardynów w XVIII w., a w XIX doczekał się bardzo wielu kopii malarskich i powtórzeń graficznych”⁴⁴. Warto w tym momencie zadać pytanie o sposób funkcjonowania i recepcję zamieszczonego na obrazie i cytowanego wyżej tekstu. Istnieje bowiem świadectwo, które pozwala

⁴⁴ J.A. Chrościcki, *Oswajanie śmierci pięknem*, „Barok” 2004, R. 11, nr 2, s. 28. Autor odsyła do katalogu wystawy zbierającej obrazy i grafiki nawiązujące do *Tańca śmierci* z drugiej połowy XVII w. – *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX–XX w.*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, nr kat. I/1–7–25. Należy odwołać się również do cytowanego wcześniej artykułu Józefa Mucz-kowskiego z 1929 r., zatytułowanego *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*. Autor nie tylko wskazuje obrazy, na których mógł wzorować się anonimowy malarz, lecz także opisuje jego kopie „z klasztoru OO. Bernardynów w Kłalwarji Zebrzydowskiej, w Czerniakowie pod Warszawą (!) i w Grodnie”.

postawić tezę o wykorzystywaniu przez jezuitów wierszowanego utworu „poza kontekstem” obrazu.

4.

W Bibliotece Katedralnej w Gnieźnie znajduje się rękopis opatrzonej sygnaturą Ms 1144⁴⁵. Jest formatu małego octavo, o wymiarach 15,5 × 9,5 cm i liczy 191 kart (wyrwano niegdyś karty po kartach 1, 33 i 183, dwie karty nie są zapisane, 125 i 126, a karta 22 została sklejona z następną). Całość we współczesnej oprawie. Na pierwszej karcie zostało wpisane w XVIII w. imię i nazwisko: Francisci Marszalkiewicz, które później przekreślono. Można założyć, iż jest to wpis pierwszego właściciela rękopisu.

Rękopis zawiera traktaty z poetyki i retoryki. Na kartach 2–42 znajduje się traktat *De formandis epistolis doctrina*⁴⁶. Prawidła teoretyczne rządzące *ars epistolandi* podawane są tu w języku łacińskim, natomiast przykładowe listy przytaczane są w języku polskim⁴⁷. Karty 44–124 obejmują inny traktat poświęcony poetyce, opatrzonej tytułem *Apollo praeceptis ligatus ac ideo difficultatum nodis in gratiam Karnkoviani Parnassi*⁴⁸ *vatum solutus*, z dopiskiem inną ręką *Anno quo 1712*. Zawiera między innymi rozdział *De ornamentis carminis Polonici* z przykładami polskimi. Na kartach 127–131 wpisano *Appendix poeseos seu doctrina brevior de periodis et cbria*. Wszystkie powyższe teksty zostały zapisane ręką jednego pisarza. Inną tylko ręką po pierwszym traktacie (k. 42v–43v) wpisano *Alphabetum ex planetis et signis zodiaci*.

Od karty 132 do końca rękopis zawiera wpisywane dwoma (trzema?) rękoma *varia*, wśród nich liczne recepty lekarskie, różne praktyczne gospodarskie porady, dotyczące sadzenia krzewów, ich szczepienia, przepisy na znakomite wina, jak kość zmiękczyć, jak srebro i złoto chędożyć, jak wywabiać plamy, *Sekreta wielkie* (k. 163v–164), *Taxa różnych rzeczy* (k. 170); wreszcie także

⁴⁵ J. Rył, *Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie*. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 46, s. 53–54.

⁴⁶ Tytuł ten podajemy za *Proemium*, które znajduje się na karcie 2. Oryginalny tytuł musiał się znajdować na karcie poprzedniej, ta jednak została wyrwana.

⁴⁷ Obok fikcyjnych listów wzorcowych znajdują się listy do osób, które żyły, kiedy powstawał ten rękopis; m.in. do Adama Żychlińskiego (zm. 1736 r.), kasztelana międzyrzeckiego, Hieronima Wierzbowskiego (zm. ok. 1713 r.), biskupa sufragana poznańskiego, Mikołaja Bartłomieja Tarły (zm. 1716 r.), biskupa poznańskiego, Stanisława Szembeka (zm. 1721 r.), arcybiskupa gnieźnieńskiego.

⁴⁸ Mowa tu o kaliskim kolegium jezuickim, które powstało z fundacji prymasa Stanisława Karnkowskiego w 1583 r. i zwane było Collegium Carncovianum.

wypisy z Seneki, *Ioannis Audenei epigrammata*⁴⁹ (k. 135), krótkie maksymy i wiersze oraz alfabet grecki itp. Rękopis kończy kilka utworów ku czci św. Stanisława Kostki (k. 186–191), którego kult szczególnie szerzyli jezuici. Jedną z pieśni jest *Paeon Latinus ex Polonico Nova jutrzzenko Stanisłai Koŝka*⁵⁰.

Pośród tego *silva rerum* ostatniej części rękopisu (k. 137–141v) został zapisany tekst pastorałki dramatycznej⁵¹. Zaraz po niej następuje tekst tragedii łacińskiej poświęconej męczeństwu św. Celsusa i św. Juliana (305 r.), zatytułowanej *Sublimitas virilis animi in puero, nomine ac christiana fortitudine Celso, reliquis s. martiribus oculis objectae et profligatae mentis hominibus erecta a perillustri et nobili iuventute Collegii Calisiensis. Soc. Jesu retorum 1712* (k. 141v–153)⁵². Tragedię tę wystawiono w jezuickim kolegium w Kaliszu w 1712 r., a autorem jej jest Stefan Zbijewski (1683–1714), jezuita, profesor retoryki w latach 1711–1712 i logiki w 1714 r. w tymże kolegium⁵³.

Jadwiga Rył datuje rękopis na rok 1712⁵⁴. Z tym ustaleniem można się zgodzić, bo rok 1712 powtarza się kilka razy w rękopisie. Kolejnymi właścicielami rękopisu byli – oprócz wspomnianego już Franciszka Marszałkiewicza – Adam Zjawiński, pisarz uniejowski, i ksiądz Tomasz Przędziński⁵⁵. Świadczy o tym zapiska (przekreślona) wykonana tajemnym alfabetem ze znaków planet i zodiaku, znajdująca się na karcie 43: *Ta xiazka darowana iest mnie xiedzu*

⁴⁹ John Owen (ok. 1564–1622), angielski autor epigramatów.

⁵⁰ Pieśń *Nowa jutrzzenko sarmackiego kraju* powstała w pierwszej ćwierci XVII w. – zob. m.in. B. Przybyszewska–Jarminska, „*Nowa Jutrzzenko kraju sarmackiego*”. *Hymn o błogosławionym Stanisławie Koście z zapoznanego druku z 1632 roku*, „Barok” 2005, R. 12, nr 1, s. 33–48.

⁵¹ Zob. K. Kurek, W. Wydra, *Między sacrum a profanum... Nieznany tekst pastorałki dramatycznej z kręgu kaliskiego kolegium jezuickiego*, w: *KQ-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian–Czaplińska, K. Kurek, Poznań 2012, s. 123–150 (tu krytyczna edycja tekstu wraz z komentarzem).

⁵² Inny odpis tej tragedii znajduje się w rękopisie nr 182 Biblioteki Jagiellońskiej: „Liber drammatum Collegii Calisiensis Soc. Jesu ab anno 1711 ad annum 1726”, drukiem natomiast ukazał się w Kaliszu w 1712 r. program z argumentem tego dramatu – zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, s. 101–102; *Książka w dawnej kulturze polskiej*, t. XIV. Por. także K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXX, Kraków 1934, s. 2 oraz K. i S. Estreicherowie, *Bibliografia polska*, t. XXXV, Kraków 2007, s. 11.

⁵³ Zob. L. Grzebień, *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, Kraków 1996, s. 789.

⁵⁴ J. Rył, op.cit., s. 53.

⁵⁵ Nazwisko Przędzińskiego znajduje się również na stronie następnego w podpisie listu, który w ramach ćwiczeń czy zabawy tymże sekretnym alfabetem ułożył on do jakiegoś „Wielmożnego Mości Dobrodziejca”.

Tomaszowi Przedzinskiemu od imci pana Adama Ziawinskiego uniewińskiego pisarza w roku 1731 dnia 16 czerwca m<anu> p<ropria>. Rękopis powstał niewątpliwie w Kaliszu – na co wskazywałyby informacje zawarte we wpisanych tekstach⁵⁶ – wśród uczniów lub nauczycieli kaliskiego kolegium jezuickiego.

Tutaj szczególnie interesuje nas fakt, iż na kartach 159v–160 zanotowano wiersz *Tańce z Śmiercią stanów różnych*, rozpoczynający się od słów: „Różnych stanów piękne grono/ Gęstą Śmiercią przepleciono”. Jest to bez wątpienia zmodyfikowany odpis wiersza umieszczonego na obrazie z drugiej połowy XVII w., który znajduje się w kaplicy św. Anny w klasztorze Bernardynów w Krakowie. Tekst brzmi następująco:

Tańce z Śmiercią stanów różnych

<p>Różnych stanów piękne grono Gęstą Śmiercią przepleciono: Żyjąc wszystko tańczujemy, A że obok Śmierć, nie wiemy.</p>	<p>Tańczą różne stany z Śmiercią Każdy pojedynkiem</p>
<p>5 Szczęśliwy, kto z tego tańcu Odpocznie w niebieskim szańcu. Nieszczęsny, kto z tego koła W piekło wpadszy, biada, woła.</p>	
<p>Dałbym berło i z koroną, 10 By mię z tańca uwolniono. O, nader przykre niestety, Ktore Śmierć skacze balety.</p>	<p>Król z Śmiercią skacze</p>
<p>Kardynalskie kapelusze Choćbym nie chciał, rzucać muszę. 15 Straszny –ż to skok, gdzie muzyka, Że umrzeć trzeba, wykrzyka.</p>	<p>Kardynał</p>
<p>Trzem koronom⁵⁷ nie wybaczysz, W taniec z sobą prosić raczysz.</p>	<p>[Cesarz]⁵⁸ Ojciec Ś<więty></p>

⁵⁶ Kaliskie kolegium parokrotnie jest wymieniane w niektórych tytułach tekstów, dodajmy, że między innymi w rękopisie znajduje się list do rabina i synagogi kaliskiej (k. 20v), a w jednym z wzorcowych listów autor pisze: „[...] donoszę, że już przy kaliskim Parnasie otwartych nauk płynie potok” (k. 23v).

⁵⁷ *Trzem koronom* – mowa tu o tiarze, papieskiej koronie składającej się z trzech diademów.

⁵⁸ Wyraz skreślony.

- Z Śmiercią⁶⁷ te skaczesz galardy⁶⁸. Książę
 Bo wnet jaśnie oświecony
 Tytuł twój będzie zaćmiony.
- Darmo się wspierasz pod boki,
 50 Gdy w te z Śmiercią idziesz skoki. Stary szlachcic
 Rusz się z krzesła, choć nie raczysz,
 Gdy tę skoczkę⁶⁹ w oczach baczysz.
- Jako się tve suche kości
 Targnęły na me wolności. Szlachcic
 55 Nie pozwalam w taniec z tobą,
 Ty mię przecię ciągniesz z sobą.
- I ty, kmiotku spracowany,
 W śmiertelneś się wybrał tany. Chłop
 Niepyszna dama z oraczem,
 60 Tak tańczy jako z bogaczem.
- Proś mię raczej o bławaty⁷⁰,
 Bo cię widzę, żeś bez szaty.
 Nagaś, a mnie odzianego Bogacz
 Prowadzisz do tańca swego.

Opis rękopisu oraz jego jezuicka prowienienca pozwalają powrócić do początku niniejszych rozważań i hipotezy zasugerowanej tytułowym pytaniem.

Trzeba zauważyć, iż „wersja kaliska” tekstu niewiele różni się od tej, która umieszczona została na obrazie z bernardyńskiego kościoła. Nie zmieniła się ilość wierszowanych zwrotek. Można zauważyć jednak wyraźne modyfikacje w zakresie interpunkcji i ortografii. Inaczej ustalona została również kolejność poszczególnych fragmentów. Nie mamy do czynienia w tym przypadku z układem podporządkowanym ściśle ziemskim godnościom. Papież („Ojciec Święty”) pojawia się w tym wariantcie dopiero w piątym fragmencie. Wcześniej „tańczą” Król i Kardynał. Senatora zastąpiła postać Starego szlachcica. Dwa czterowiersze, które zostały w krakowskiej wersji umieszczone na banderolach i stanowiły rodzaj wprowadzenia oraz epilogu, w omawianym ręk-

⁶⁷ Z *Śmiercią* – Z *Śmiercią* – *ć* w wierszu na obrazie bernardyńskim.

⁶⁸ *galardy* – galarda ‘skoczny taniec włoski’.

⁶⁹ *skoczkę* – tancerkę.

⁷⁰ *bławaty* – bławat ‘kosztowna tkanina jedwabna (przeważnie koloru niebieskiego)’.

kopisie następują po sobie zaraz na początku utworu. Być może zestawienie tych fragmentów stanowiło rodzaj wprowadzenia do widowiska, którego celem było precyzyjne określenie sytuacji dramatycznej. Fragmenty te mogły być wypowiedane przez obecnego na scenie narratora lub samą Śmierć...

Obecność tekstu w rękopisie świadczy niewątpliwie o jego „samodzielnym” funkcjonowaniu poza kontekstem obrazu. Jest mało prawdopodobne, aby zapis był efektem podróży studenta kaliskiego kolegium jezuickiego do Krakowa. Istotny jest również w tym przypadku kontekst dramatyczno-teatralny wyznaczony przez tekst pastorałki dramatycznej, tragedii łacińskiej, a także traktaty z zakresu retoryki. Może to świadczyć o nawyku zapisywania niektórych utworów wykonywanych na scenie szkolnego teatru. Umieszczona obok pierwszej zwrotki uwaga („Tańczą różne stany z śmiercią. Każdy pojedykiem”) może być uznana za wskazówkę wykonawczą skierowaną do ewentualnych aktorów, którzy powinni potraktować poszczególne fragmenty jako rodzaj osobnych etud składających się zarówno z działań fizycznych (taniec, gestyka i mimika ilustrujące wyrażane w wierszu emocje), jak i recytacji. Sformułowanie „Każdy pojedykiem” może być odczytywane jako nakaz wyraźnego oddzielenia poszczególnych scen.

Nie zachowały się – poza przywołanymi wcześniej i odnoszącymi się do działalności kolegiów na zachodzie Europy stwierdzeniami Dürrwächtera, Muczkowskiego i Poplatka – szczególne świadectwa inscenizacji tańca śmierci na scenach jezuickich Rzeczypospolitej. Także ustalenia Anny Reglińskiej-Jemioł nie zawierają przykładów realizowania *dance macabre* jako autonomicznego spektaklu. Należy zatem sformułować pytanie: czy tekst zawarty w notatkach studenta kaliskiego kolegium to intermedium⁷¹, czy też realizowana „samodzielnie” forma widowiskowa?

Nasuwa się hipoteza, że widowiska tego typu mogły być organizowane w niektórych ośrodkach w okresie karnawału w celu – jak wcześniej wspomniano – „obrzydzenia złych obyczajów i grzesznych nałogów, unikania okazji prowadzących do zła i wysiłku nad rozwinieniem cnót”⁷². Według Stanisława Windakiewicza właśnie na scenie kaliskiego kolegium w XVII w. wystawiano dużo utworów „o treści pobożnej, przeznaczonych

⁷¹ Anna Reglińska-Jemioł zauważa: „[...] przepisy normujące funkcjonowanie szkolnego teatru dowodzą, że w połowie XVII wieku intermedia taneczne były już dobrze zakorzenione na scenie jezuickiej” – zob. A. Reglińska-Jemioł, op.cit., s. 189.

⁷² J. Poplatek TJ, op.cit., s. 15.

na adwent, post i rozmaite inne święta”⁷³. Także Władysław Kwiatkowski odnotował w zestawieniach repertuarowych tamtejszej sceny szkolnej dramaty odwołujące się do poetyki moralitetu między innymi poprzez ukazanie duchowych zmagają przyszłych świętych i częste wykorzystywanie symboliki *vanitas*⁷⁴. Ich niewątpliwym celem było odciążenie wiernych od moralnego upadku wynikającego z bezrefleksyjnego oddania się fizycznym przyjemnościom, a także wyraziste i przystępne ukazanie tajemnic wiary. Ewentualne realizacje *dance macabre* mogły więc poprzedzać obchody dnia Wszystkich Świętych lub początek Wielkiego Postu. Jest to jednak tylko hipoteza. Należy na zakończenie podkreślić, iż obecność utworu w notatniku kaliskiego studenta skłania do takich sugestii i dalszych poszukiwań.

⁷³ S. Windakiewicz, op.cit., s. 32.

⁷⁴ Zob. W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, s. 22, 67. Autor przywołuje między innymi sztukę Tomasza Baczyńskiego *Leve opum pondus...*, wystawioną w roku szkolnym 1722/1723, w której „Franciszek Borgias przy grobie królowej Izabeli przekonywa się także o marności tego świata”. W jednej ze scen – jak streszcza Kwiatkowski – „widać sarkofag. Między kolumnami przed sarkofagiem znajduje się urna obok oznak zaszczytów. Ponad urną geniusz czasu trzyma zegar i wagę, na jednej szali jest korona, na drugiej czaszka. Z drugiej strony śmierć przechyla klepsydrę i koronę posypuje popiołem. Borgias stojąc nad sarkofagiem mówi – *Ach, jaki smutek nam los przeznacza*”.