

Dychotomia istnienia. Średniowieczny *danse macabre* jako moralizatorska wizja współistnienia życia i śmierci

Karolina Janeczko

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0001-7815-9183

Abstract

Dichotomy of existence. The medieval danse macabre as a moralizing vision of the coexistence of life and death

In the article titled *Dichotomy of existence. The medieval danse macabre as a moralizing vision of the coexistence of life and death* Karolina Janeczko presents the *danse macabre* convention as an original product of medieval moralizing art and a plastic vision of the antagonism between life and death. Awareness of an inevitable end, but also of human fragility in which one can notice elements of vitality (dance) and dying (equating the living and the dead on a philosophical and symbolic level) are presented in the context of their historical, artistic and philosophical background, including historical events essential for the analysis of the issue, and the most important elements of medieval thought. In order to present in detail the genesis, character, and the social utility of *danse macabre*, the author analyzes selected aspects of dance history and its complex social functions in the first part of the text. The main section of the article presents the visions and the ways of perceiving death in philosophy and Middle Ages customs as well as the development

Karolina Janeczko, mgr; magister italianistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; doktorantka w Katedrze Krajobrazu i Dziedzictwa Kulturowego Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie; w swoich ostatnich publikacjach podjęła tematy związane z historią i obyczajami średniowiecza oraz historią Krakowa; lektorka i tłumaczka języka włoskiego oraz czynny przewodnik miejski po Krakowie; prezes Stowarzyszenia Przewodników Turystycznych w Krakowie; w kręgu jej zainteresowań znajdują się historia i tradycje miasta Krakowa, kultura i estetyka średniowiecza oraz semiologia kultury.

ctacaroola@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

and reception of the already formed dance of death motif, based on selected sets of medieval iconography and literature from the fourteenth to mid-sixteenth century. The discussed examples of artistic implementations of danse macabre, primarily in the context of paintings, preserved exempla content, and the medieval Legend of the Three Living and the Three Dead, show the dance of death as a method of accepting the awareness of dying, the closeness of the dead, and the quintessence of the dualistic concept of medieval men. Despite its dramatic gravity, the dance of death is one of the most recognizable, strongly verified by historical sources motifs of the Middle Ages. Therefore, it is also a complex starting point for considerations regarding antagonisms in culture. The internal dissonance of the concept of danse macabre, understood as a vision of man's allegorical dualism and illustrated by the joint dance of the living with the dead, represents a contribution to historical and cultural studies developed by the author.

Keywords: danse macabre, Middle Ages, medieval art, death, philosophy of death

Wprowadzenie

W świetle badań prowadzonych od dziesięcioleci przez historyków, historyków sztuki, kulturoznawców i literaturoznawców średniowiecze jawi się wciąż jako epoka pełna sprzeczności. Sprzeczność ta widoczna jest już w samych próbach ustalenia ram czasowych epoki, które w zależności od przyjętych kryteriów badawczych można stosunkowo elastycznie kształtować od upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego po odkrycie Nowego Świata przez Krzysztofa Kolumba. Historycy uwzględniają też inne doniosłe wydarzenia, jak wynalezienie druku przez Johanna Gutenberga czy początki reformy protestanckiej (Michałowski 2012: 12), których wpływ na dzieje ludzkości był na tyle istotny, że mogą one służyć jako punkty zwrotne w procesie określania granic czasowych epoki.

Średniowiecze, zazwyczaj umownie dzielone na wczesne (do początku jedenastego wieku), pełne (od jedenastego do czternastego wieku) i późne (od piętnastego do początku szesnastego wieku), ze względu na znaczną rozpiętość czasową dostarcza również badaczom bogatego materiału w postaci zróżnicowanych doktryn filozoficznych oraz rozbudowanej estetyki, licznych sposobów postrzegania człowieka, jego kondycji cielesnej i wrażliwości uczuciowej, którą, mimo określania średniowiecza jako „mrocznych wieków”, można uznać za niemal humanistyczną. Człowiek średniowiecza to zatem istota złożona, nieustannie targana wątpliwościami: z jednej strony pragnieniem zbawienia duszy i osiągnięcia wiecznego pokoju, z drugiej, wrodzoną, ludzką chęcią doświadczenia szczęścia w trakcie ziemskiej wędrówki. Szczęście to przede wszystkim ogólnie pojęte uczucie spełnienia, samorealizacji, miłości, a jego odczuwanie odbywa się w większości dzięki percepcji czysto cielesnej, tak często dewaluowanej w filozofii religijnej zwłaszcza wczesnego średniowiecza. Ciało jawi się więc w średniowieczu jako przeszkoda w drodze do doskonałości; należy jednak zauważyć, że jest ono także etapem nie-

zbędnym w procesie formowania się chrześcijańskiej dojrzałości, ponieważ uczynione zostało na obraz i podobieństwo samego Boga. Interesująco pisze o tym aspekcie filozofii średniowiecza Jacques Le Goff w *Historii ciała w średniowieczu*:

W średniowieczu ciało jest – powtórzmy to – miejscem paradoksu. Z jednej strony chrześcijaństwo nieustannie je kielzna. „Ciało jest przebrzydłym ubiorem duszy” – mówi papież Grzegorz Wielki. Z drugiej strony jest ono gloryfikowane, mianowicie poprzez cierpiące ciało Chrystusa, i uświęcone w Kościele, mistycznym cielem Chrystusa. „Ciało jest pomieszkaniem Ducha Świętego” – mówi Paweł. Chrześcijańska ludzkość opiera się zarówno na grzechu pierworodnym (przekształconym w średniowieczu w grzech płciowości), jak i na wcieleniu; Chrystus staje się człowiekiem, aby tegoż człowieka wyzwolić z grzechu (Le Goff 2006: 28).

Antagonistyczna percepcja ciała ludzkiego jest w tym ujęciu aż nadto widoczna. Niemniej jednak, mocno akcentowana w nauce Kościoła katolickiego wizja zbawienia duszy jako nagrody za realizowanie nakazów ewangelicznych, przeważnie kosztem zaspokajania potrzeb ziemskiego ciała, sprawia, że człowiek doczesny staje niejako w pozycji drugorzędnej względem człowieka uświęconego w wieczności, do której jedyna droga prowadzi przez doświadczenie unicestwienia cielesnego. Tylko śmierć dla świata umożliwia narodzenie się do życia wiecznego; jest ona zatem bramą, przez którą każdy dążący do zbawienia musi przejść. Z ludzkiego punktu widzenia jest to budzący naturalny lęk paradoks: umrzeć, aby móc nadal żyć w nieznanym bliżej wymiarze. Warto jednak pamiętać, że ludzie średniowiecza nieco inaczej przeżywali i postrzegali doświadczenie ustawiania życia, niż ma to miejsce współcześnie. Działo się tak głównie dlatego, że zgon w dawnych wiekach był ludziom całkowicie naturalnie związany z życiem. Uwarunkowane to było przede wszystkim strukturą społeczeństwa, wysokim zaludnieniem ośrodków miejskich i wsi oraz niewystarczającą skutecznością medycyny. Zwiększaniu śmiertelności sprzyjały też trudne warunki higieniczne, nieefektywna utylizacja odpadków oraz nieświadomość zagrożeń i niestosowanie powszechnej dziś profilaktyki zdrowotnej. Średniowieczny system prawny przewidywał ponadto karę fizycznego napiętnowania, tortur bądź śmierci, a odbywające się w miejscach publicznych egzekucje miały charakter widowiska, w którym uczestniczyły całe społeczności. Śmierć była zatem powszechnie obecna tak w przestrzeni publicznej, jak jednostkowej, w domach zwykłych obywateli i na dworach możnych, gdzie często stosowaną metodą rozwiązywania kwestii sukcesyjnych, majątkowych czy afektywnych było zadawanie śmierci przez stosowanie trucizny. Przypadki otrucia członków rodzin królewskich i książęcych opisują szczegółowo liczne źródła europejskie.

skie (Mróz 2009: 187), co stanowi dowód swego rodzaju fascynacji śmiercią, związanej z bezpośrednim uczestnictwem w otwartym dla wszystkich spektaklu umierania oraz kształtującą tolerancję psychiczną i estetyczną ludzi średniowiecza.

Opisane powyżej aspekty mentalności średniowiecznej prowadzą do jeszcze jednego wniosku, a mianowicie, że dla przeciętnego człowieka uczestnictwo w życiu kulturalnym, religijnym i duchowym było nierozdzielnie związane z użyciem zmysłu wzroku. Polegało bowiem głównie na fizycznej obserwacji wydarzeń (uroczystości miejskich, procesji, egzekucji), przedstawień religijnych (misteriów, moralitetów) lub zgromadzonych w przestrzeni publicznej dzieł sztuki, które formowały ludzkie pojęcie świata i określały granice percepcji. Należy zauważyć bowiem, że umiejętność czytania, porównawczej analizy zdarzeń czy filozoficznej refleksji była zarezerwowana dla nielicznych: uczonych, duchowieństwa i arystokracji. Ponieważ zmysł wzroku aktywnie chłonie i pomaga utrwalić w pamięci intensywne bodźce, do jakich można zaliczyć także widok martwego ciała ludzkiego, średniowieczne obrazy śmierci, obecne w sztuce symbolicznej, nabrały w estetyce epoki istotnego sensu. Dzięki tego typu przedstawieniom, wiarygodnym i prostym w interpretacji, jako że pobranym bezpośrednio z rzeczywistości, nietrudno było przemówić do umysłu czy sumienia widzów. Z możliwości tej korzystano więc szeroko w zakresie sztuki religijnej o charakterze moralizatorskim i dydaktycznym, której głównym zadaniem było uświadomienie wiernym kruchości ludzkiego życia, równości wobec nieuchronnej śmierci oraz wizji zbawienia lub potępienia w dniu Sądu Bożego, któremu podlegać będą wszystkie ludzkie uczynki i zaniechania. Kwintesencją tego rodzaju metody nauczania przez obraz, najpierw w sztuce sakralnej, a wskutek rosnącej popularności motywu śmierci także w sztuce świeckiej, jest wykształcony w estetyce średniowiecza motyw tańca śmierci (francuskie: *danse macabre*), oparty na artystycznym paradoksie współistnienia żywych i zmarłych w prowadzącym donikąd korowodzie tanecznym. Wizja przedstawicieli wszystkich stanów porywanych do tańca przez umarłych, stawia antagonistyczny znak równości między życiem i śmiercią, zmieniając tym samym hedonistyczny motyw tańca w karykaturę nietrwałego, ludzkiego istnienia. Tak charakterystyczny dla sztuki średniowiecznej taniec śmierci to zatem symboliczne odzwierciedlenie wewnętrznych sprzeczności idei, dążeń i pragnień ludzi tej epoki, ucieleśnienie dychotomii istnienia oraz próby filozoficznego oswojenia tego, co niezależne od człowieka i nieuniknione. Zrozumienie istoty, przesłania i funkcji *danse macabre* pozwala zrozumieć także wiele z estetyki i filozofii całego europejskiego średniowiecza.

Wielofunkcyjność tańca w antycznej i średniowiecznej tradycji Europy

Taniec, definiowany jako „odpowiednio zestawione ruchy ciała, wykonywane w określonym rytmie i zgodne z towarzyszącą im muzyką” (Encyklopedia.pwn.pl 2020) stanowi jeden z najgłębiej zakorzenionych w kulturze środków wyrażania emocji i metod komunikacji, także tej duchowej, zwróconej w kierunku świata pozaziemskiego. W rozbudowanej literaturze teorii i historii tańca pojawia się jednak interesujące stwierdzenie, że do jego zaistnienia nie wystarczy jedynie sekwencja określonych ruchów, z których większość mogłaby służyć w praktyce także innym celom (co ma miejsce na przykład w tańcach plemiennych, naśladujących ruchowo pracę na roli, polowanie bądź udział w bitwie). Do stworzenia tańca niezbędna jest bowiem choreografia, czyli artystyczne komponowanie ruchów ciała, gestów i mimiki tak, by stawały się tańcem, a nie tylko imitacją zachowań lub czynności wykonywanych poza sferą estetyczną (Grzybowski 2012: 163). Sam termin „choreografia” ma swoje korzenie w słowie *choreia* (starogreckie: *χορεία* – „taniec”), które zgodnie z platońską wizją świata oznaczało „zgodność ruchu ciała i ruchu głosu jako odbicia duszy” (Zwolski 1978: 11). Grecka *choreia*, czyli taneczny korowód śpiewających dla uczczenia bóstwa lub istotnego wydarzenia, była zatem połączeniem muzyki, rytmicznego ruchu ciała i śpiewu, co wyraźnie wpisuje się w starogrecki wzorzec harmonii sztuk oraz model wszechstronnej edukacji młodych ludzi, u których od dzieciństwa ćwiczono nie tylko *gymnastika* – fizyczną sprawność i gibkość ciała – ale też biegłość umysłu, czyli *musike* (Ziopaja 2015: 163). To antyczne przekonanie o niezbędnym współistnieniu elementów tanecznej celebracji wydarzeń, takich jak muzyka, ruch i śpiew, stanęło u podstawy nowożytnej percepcji zjawiska tańca. Nawet w świadomości niezwiązanego ze sztuką człowieka taniec nie istnieje bez muzyki, a muzyka z kolei budzi w tańczących pragnienie melodyjnego, artystycznego operowania głosem, co prowadzi do powstania pieśni. Starożytny rodowód tańca jako artystycznej formy hołdu składanego bogom i ekspresyjnego wyrażenia emocji pozwala zatem postawić tezę, że jest on wpisany w istotę człowieka i jego kulturę, która w wypadku krajów europejskich bierze początek właśnie w tradycji greckiej. Warto nadmienić, że w tradycji innych kontynentów taniec, zwłaszcza z podkreśleniem dynamicznych ruchów nóg i miednicy, zajmuje równie wysoką pozycję w kulturze, odgrywając istotną rolę magiczną w odpędzaniu złych mocy czy dzikich zwierząt (Sobolewska-Drabecka 1960: 98), religijną – we wzmocnieniu przekazanej przez bóstwa energii życiowej – oraz czysto praktyczną, co ma miejsce chociażby w pierwotnej wersji azjatyckiego tańca brzucha, którego zadaniem było łagodzenie bólu przed porodem (Drózd 2012: 8).

W europejskim średniowieczu taniec utrzymał swój wyjątkowy status w hierarchii środków wyrazu emocjonalnego i artystycznego, intensyfikując wszakże i inne aspekty funkcjonalne oraz estetyczne, zwłaszcza o charakterze ludycznym, apotropaicznym oraz rytualnym. Związane było to przede wszystkim z intensyfikacją potrzeby rozrywki w zdominowanym licznymi zakazami i nakazami życia, kultywowaniem zróżnicowanych wierzeń, silnie zakorzenionych w tradycji ludowej, a także rozkwitem symbolizmu i zamiłowania do nadawania przedmiotom, gestom czy ruchom ukrytych znaczeń i szczególnej mocy, mającej zapewnić ściśle określony skutek. Tańczono zatem podczas uroczystości rodzinnych i oficjalnych, w karczmach, w dni świąteczne i w karnawale, o którym najstarszą, historyczną wzmiankę zanotowano już w 965 roku, we Włoszech (Kapinos 2014: 6). Wbrew pozorom, ogólny stosunek hierarchów katolickich do tańców czy zabaw nie był wówczas całkowicie negatywny, choć wypaczające rzeczywistość parodie i maskarady krytykowało wielu wybitnych przedstawicieli Kościoła (Heers 1995: 49). Niemniej należy zauważyć, że inscenizacje kostiumowe i przedstawienia z użyciem masek, wzbogacone prostymi układami choreograficznymi, pełniły w dydaktycznej misji Kościoła średniowiecznego konkretną i istotną funkcję: służyły upowszechnieniu znajomości Ewangelii, postaci świętych, ukazaniu właściwych postaw, lecz także napiętnowaniu postaci godnych pogardy i złych duchów, którym widzowie mogli dokładnie się przyjrzeć i dzięki temu pojąć, jak wyglądałby świat bez Boga. Tego rodzaju wizualne oddziaływanie na rzesze odbiorców było niezwykle silne; dodatkowo, obrazy te przypomniano całorocznie w treściach kazań czy listach hierarchów kościelnych, piętnujących niewłaściwe zachowania tak osób świeckich, jak i duchowieństwa (Dudzik 2005: 32). Warto również przypomnieć, że sam karnawał był i jest ściśle powiązany z kalendarzem kościelnym (poprzedza czterdziestodniowy okres Wielkiego Postu przed Świętami Wielkanocnymi), pozwalając na widoczne, sugestywne oddzielenie tego, co ludzkie od tego, co boskie i duchowe.

W kulturze średniowiecza jednak bale i maskarady tolerowane były głównie w sferze świeckiej, podczas gdy – nierzadki wcale – udział duchowieństwa w tego typu rozrywkach był zdecydowanie piętnowany, o czym informują już trzynastowieczne źródła w postaci listów pasterskich i statutów synodalnych, także polskich (Fijałek 1997: 33). Biskupi i legaci papiescy nawiązują w nich do upadku obyczajów i wątpliwych moralnie zachowań niektórych duchownych, którzy uczestnicząc w świeckich zabawach stają się źródłem zgorszenia, podlegając w związku z tym nawet karze ekskomuniki (Konarska-Zimnicka 2012: 85). Wyjątkowym złem było jednak w oczach kościelnych hierarchów uczestnictwo duchownych w zabawach i przedstawieniach przedrzeźniających Kościół, a szczególnie w tańcach odbywających się na ziemi poświęconej, czyli w samych kościołach lub w ich bezpośrednim

sąsiedztwie; wspomina o tym problemie arcybiskup gnieźnieński Janisław w paragrafie piętnastym dekretów synodu uniejowskiego z 1326 roku, co odnotowuje Sylwia Konarska-Zimnicka:

Dekrety uniejowskie arcybiskupa gnieźnieńskiego Janisława w paragrafie piętnastym zabraniają nie tylko duchownym, ale i świeckim brania udziału we wszelkich maskaradach i widowiskach, podczas których uczestnicy naigrywają się z Kościoła, obyczajów i czci duchownych, oraz w zabobonnych obrzędach i zabawach tanecznych, które zwykły odbywać się właśnie na cmentarzach albo wręcz w obrębie kościoła, głównie w okresie Bożego Narodzenia. Niewątpliwie ustawodawcy mogli mieć na myśli Święta Głupców oraz Święto Osła, które przecież za główną scenę dla swych widowisk obierały właśnie świątynie i place dookoła nich (Konarska-Zimnicka 2012: 90).

Geneza opisanych w cytowanym fragmencie obchodów Święta Osła oraz Święta Głupców tkwi w średniowiecznym stosunku do ludzi umysłowo chorych, uważanych z jednej strony za budzących odrazę „szaleńców”, z drugiej zaś za wieszczących, „mówiących głosem Boga” wybranych. Te doroczne święta, obchodzone tłumnie we Francji, Anglii oraz Włoszech i zakazane dopiero przez Sobór Trydencki, odbywały się w okresie karnawałowym. Polegały na symbolicznym upodabnianiu się zdrowych do obłąkanych, żyjących w swoim pozbawionym norm świecie i tym samym odwracaniu porządku rzeczy we wszystkich dziedzinach życia, burzeniu hierarchii, wyśmiewaniu świętości. W Świętach Głupców uczestniczyli również duchowni niższego stanu, przebijający się w kościołach za biskupów, odgrywający niekiedy nieobyczajne sceny, by potem wraz z innymi członkami społeczności przenieść się na ulice miast, gdzie wspólnie tańczono i oddawano się zabawom (Bielewska 2009: 5).

Kolejnym przedmiotem krytyki kościelnych hierarchów były wspomniane powyżej tańce cmentarne, rozpowszechnione w tradycji średniowiecznej nie tylko wśród świeckich, lecz także wśród duchowieństwa. Zwyczaj ten stanowił element kultu zmarłych i powszechnego wówczas, mimo sprzeczności z nauką Kościoła, przekonania o istnieniu równoległego świata duchów, które budziły zabobonny lęk u ludzi średniowiecza. Odbywające się na cmentarzach rytualne tańce trzymających się za ręce osób różnych płci i w różnym wieku, nawiązujące tradycją i formą do antycznych płaśów przy grobach wielkich bohaterów (Barański 1999: 43), miały zatem na celu zażegnanie potencjalnego niebezpieczeństwa i nawiązanie duchowego kontaktu z przodkami. Takie symboliczne zbliżenie światów żywych i zmarłych, którzy według ludowych wierzeń również tańczyli nocami na cmentarzach (Schmitt 2002: 178), miało miejsce także wskutek powszechnego w średniowieczu postrzegania cmentarza jako miejsca paradoksalnie pełnego przeja-

wów życia doczesnego. Często nieogrodzone nawet cmentarze sąsiadowały lub wręcz łączyły się z targowiskami, przejmowały funkcje rynku jako miejsca spotkań, sądów czy egzekucji oraz stanowiły obszar azylu dla przestępców i wyjętych spod prawa (Ariès 1989: 73). Wśród szczątków umarłych umawiano spotkania, przeprowadzano rozmowy handlowe, organizowano zatem także i tańce (Le Goff 2006: 104). Taki stosunek do miejsca wiecznego spoczynku i przebywających tam zmarłych umożliwiał, po pierwsze, oswojenie wszechobecnej w średniowieczu śmierci, po drugie zaś symboliczne zaskarbiecie sobie przychylności umarłych, mogących stanowić, w myśl ówczesnych przekonań, zagrożenie dla żywych.

Nietypowym, choć interesującym aspektem kultury tańca w kulturze średniowiecza były tak zwane choreomanie, czyli manie taneczne, udokumentowane już w pismach Paracelsusa, a dopiero w wieku dziewiętnastym zdefiniowane naukowo jako swoiste zaburzenie psychofizyczne. Istotą manii tanecznych, utożsamianych niejednokrotnie z płasawicą świętego Wita, była chorobliwa potrzeba tańca, mająca charakter lokalnie występujących epidemii. Choreomania objawiała się wskutek zaistnienia emocjonalnie poruszających okoliczności, ewentualnie jako efekt wierzeń ludowych, czego najbardziej znanym przykładem jest występujące w południowych Włoszech zjawisko tarantyzmu (Prochwicz & Sobczyk 2011: 277). Według lokalnej tradycji przymus wyczerpującego, chaotycznego i trwającego nawet kilka dni tańca wywoływało ugryzienie jadowitej tarantuli, a jedynym sposobem uratowania życia było wydalenie trucizny wraz z potem. To silnie zakorzenione w ludowej mentalności przekonanie zaowocowało powstaniem dynamicznych, południowowłoskich tańców, jak neapolitańska *tarantella* i *pizzica* z regionu Salento (Puglia). Jednak według dostępnych obecnie rezultatów badań ugryzienie pająka mogło mieć w tej tradycji jedynie sens symboliczny, nawiązujący do znanego wielu kulturom rytuału inicjacji, a także wizualnego odtworzenia śmierci i ponownego narodzenia (Polverini & Barbon 2005: 190). Podobnie dynamiczny i nieskoordynowany charakter miały często opisywane przez naocznych świadków kryzysy taneczne, pojawiające się wzdłuż popularnych w średniowieczu szlaków pielgrzymkowych, głównie na terenach Niemiec, Niderlandów i Włoch, podczas których dotknięci taneczną manią podróżni ujawniali wszelkie objawy charakterystyczne – według ówczesnych przekonań – dla utraty zmysłów, odurzenia lub wręcz opętania: nadreaktywność, rzucanie się na ziemię, ekstazę i tym podobne. Uczestnikami kryzysów tanecznych byli jednak nie tylko miejscowi, lecz także przybysze z odległych krajów Europy. Jako że podróżni ci mogli być potencjalnymi członkami sekt propagujących, przykładowo, nieznaną w innych rejonach kult tańca, przypisanie ich niezrozumiałych dla pozostałych ruchów i zachowań manii, epidemii albo wręcz opętaniu, nabiera nieco więcej sensu. Ponieważ jednoznaczna

interpretacja kryzysu tanecznego jest wciąż zadaniem niełatwym, warto zapoznać się z dostępnymi we współczesnej literaturze wynikami badań naukowych, przeprowadzonych w celu uzasadnienia tego zjawiska i krytycznej oceny jego genezy. Badania te dotyczą dobrze udokumentowanych źródłowo epizodów, jak kryzys taneczny z doliny Renu (1347) lub ze Strasburga (1518), w którym wzięło udział kilkaset osób. Wśród naukowych analiz wymienionych powyżej przypadków na uwagę zasługują ustalenia przedstawione przez Katarzynę Prochwicz i Artura Sobczyka:

Wydaje się, że ta powszechna podatność na sugestię, a co za tym idzie prawdopodobieństwo wystąpienia zbiorowej histerii, szczególnie nasilały się w okresach kryzysów społecznych, wojen i klęsk żywiołowych. Sugeruje to, że stres psychologiczny był jedną z istotnych przyczyn manii tanecznych. Występowanie szczególnie licznych przypadków tego zaburzenia przypada na okres bezpośrednio po epidemii dżumy, która w XIV wieku spustoszyła średniowieczną Europę, zabijając jedną trzecią ludności kontynentu. Dobrze udokumentowany epizod manii tanecznej, który wystąpił w 1374 roku w dolinie Renu, zbiegł się z niezwykle tragiczną w skutkach powodzią, natomiast okres poprzedzający epidemię tańca w Strasburgu w 1518 roku kroniki historyczne opisują jako czas głodu i zimna, w trakcie którego tysiące głodnych rolników przybyło pod bramy miasta, a ceny chleba osiągnęły poziom najwyższy od lat. Ludzie wierzący w możliwość opętania ulegali przekonaniu, że zostali opanowani przez diabła, gdy doświadczany przez nich stres okazał się tak silny, że zawodziły mechanizmy adaptacyjne. Epidemie dancing manii stanowiłyby więc formę zbiorowej histerii, która rozprzestrzeniała się w Europie w czasach, gdy sprzyjały temu warunki społeczne i kulturowe (Prochwicz & Sobczyk 2011: 278).

Przedstawione powyżej zróżnicowane aspekty kultury tańca antycznego i średniowiecznego pozwalają zatem określić go nie tylko jako formę wyrazu artystycznego czy okazania radości, lecz także sposób na oswojenie trudnej do zaakceptowania rzeczywistości, zapewnienie ochrony, pozyskanie przychylności bóstw i duchów, a nawet ratowanie zagrożonego życia. Taniec średniowieczny skupia więc w sobie elementy życia i śmierci, jest manifestacją zdrowia, lecz także histerycznej parodii i obłąkania, łącznikiem świata ziemskiego z zaświatami, apoteozą cielesnej sprawności i aktem desperacji śmiertelnie chorego człowieka. Świadomość tych złożonych funkcji i kulturowej wymowy ogólnego zjawiska tańca jest natomiast kluczem do prawidłowej interpretacji jego szczególnej odmiany, jaką stanowi średniowieczny taniec śmierci. Abstrakcyjny, a jednocześnie uderzająco materialny, wprowadził do świadomości ludzi praktykujących liczne odmiany tańca nową, porażającą realną wizję towarzyszącą im na co dzień śmierci.

Obraz, pojęcie i rozumienie śmierci w świadomości ludzi średniowiecza

Śmierć oraz fizyczne unicestwienie ludzkiego ciała jako klucz do zbawienia stanowią jedną z wnikliwiej omawianych koncepcji filozofii i estetyki średniowiecza, pozostających pod silnym wpływem myśli chrześcijańskiej (Bołoz 2005: 173). Wizja śmierci ciała i ziemskiego człowieka, prowadząca do zmartwychwstania i uświęcenia duszy, jest zatem znacząco obecna w twórczości epoki. Szeroko analizowane w kluczu eschatologicznym ciało średniowiecznego człowieka jest jednakże samo w sobie tworem paradoksalnym (fakt ten podkreślono już we wprowadzeniu do niniejszego artykułu), ponieważ z jednej strony zostało stworzone na obraz i podobieństwo samego Boga, z drugiej zaś stanowi poważną przeszkodę do osiągnięcia świętości. Jest zatem jednocześnie i dobre, i złe. Niemniej jednak, niemal wszystko to, co cielesne i związane z ziemskim bytem człowieka, ma w piśmiennictwie i sztuce średniowiecza status niższy w porównaniu do wizji pośmiertnego uświęcenia ciała i duszy zbawionych. W konsekwencji, skoro ziemskie ciało człowieka postrzegane było jako nietrwałe i niedoskonałe, filozofia średniowiecza w podobnym duchu klasyfikowała wszelkie choroby i ułomności tegoż ciała, uznawane powszechnie za dopust Boży i karę za popełnione grzechy, własne lub rodziców. Cierpiące ciało było zatem obrazem chorej, skażonej duszy. Szczególnie dramatycznym dowodem takiego sposobu myślenia było traktowanie osób dotkniętych trędą, nierzadko uważanych za spłodzone w okresach, gdy stosunki seksualne małżonków były zakazane (w wigilie świąt lub w czasie Wielkiego Postu), a zatem nieczyste duchowo, pokutujące za ciężki grzech rodziców. Wykluczenie ze społeczności i zmuszenie do życia w odosobnieniu tworzy wizję trędowatego jako swego rodzaju heretyka, predestynowanego do duchowej i fizycznej śmierci oraz stanowiącego moralne zagrożenie dla zdrowych na ciele i duszy (Le Goff 2006: 90). Jeśli zatem filozofia średniowieczna zakładała widoczną kategoryzację ludzi na dobrych i złych, powołanych i niepowołanych do zbawienia, również śmierć podlegała podobnym założeniom: była lepsza lub gorsza, mniej lub bardziej skutecznie prowadziła do Boga. Najbardziej obawiano się w średniowieczu śmierci złej, nagłej – wskutek otrucia, niespodziewanego ataku dzikich zwierząt lub sił nieczystych – oraz dogłębnie potępianego przez Kościół samobójstwa, zamykającego zmarłemu drogę do zbawienia. Negatywną konotację miał też zgon bez świadków, który groził pozostawieniem ciała w nieznanym miejscu, bez pogrzebu. Według średniowiecznych wierzeń ludowych niepogrzebany zmarły mógł nawiedzać okolicę, w której zastała go śmierć, pozostając w zawieszeniu między światem żywych i umarłych (Pączkowska 2016: 65). Śmierć dobra, bohaterska, na polu bitwy, w obronie wartości chrześcijańskich lub po przyjęciu sakramentów świętych, zwiększała

natomiast znacznie szanse umierającego na osiągnięcie szczęścia wiecznego (Mróz 2009: 186). Dla współczesnego człowieka taki tok myślenia pozostaje przeważnie niezrozumiały, jednak europejskie średniowiecze podtrzymało i utrwaliło w swej tradycji koncepcję dobrej i złej śmierci, co znalazło odzwierciedlenie w oryginalnych poradnikach dla umierających i towarzyszących im osób. Pełniły one, zwłaszcza w wyższych warstwach społecznych, istotną rolę dydaktyczną. Umrzeć dobrą śmiercią i ustrzec się od potępienia duszy pomagały zatem tworzone przez teologów traktaty *Ars moriendi* lub *Ars bene moriendi* (czyli: sztuka umierania, sztuka dobrej śmierci), z których największy wpływ na świadomość Europejczyków miały trzy, z pierwszej połowy piętnastego wieku: *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (autorstwa Jana Gersona z Paryża), *Ars moriendi ex variis scripturarum sententiis collecta cum figuris ad resistendum in mortis agone diabolice suggestioni valens cuilibet christifideli utilis ac multum necessaria* (przypisywany Mateuszowi z Krakowa, wykładowcy teologii na Uniwersytecie w Pradze) oraz *Speculum artis bene moriendi de temptationibus, poenis infernalibus, interrogationibus agonisantium et variis orationibus pro illorum salute faciendis* (przypisywany włoskiemu humaniście, kardynałowi Domenico Capranica; Zapła 2015: 69; 69-83). Do porad pisanych dołączano też bogate zbiory dokładnie opisanych ilustracji, pokazujących z bliska śmierć oraz walkę sił dobra i zła o duszę umierającego. Należy zatem ponownie podkreślić istotną rolę zmysłu wzroku oraz wyobraźni w kształtowaniu świadomości religijnej ludzi średniowiecza, którzy nawet jeśli nie posiadali umiejętności czytania, już poprzez samo oglądanie obrazów doświadczali dydaktycznego wpływu traktatu. Szczegółowe ilustrowanie tekstów zapewniało poprawne zrozumienie treści teologicznych, skłaniało do refleksji i starań w celu dokonania właściwego wyboru. Moralizatorska wymowa utworu zyskiwała tym samym nową siłę wyrazu.

Około połowy czternastego wieku jednym z najbardziej popularnych motywów mortalnych stał się triumf śmierci, inspirowany katastrofalną pandemią dżumy, która od 1347 roku spowodowała śmierć tysięcy osób w całej Europie. Mimo że nie był to pierwszy taki przypadek w historii kontynentu (należy wspomnieć tu przede wszystkim o „dżumie Justyniana” z lat 541–543, która z Egiptu przedostała się na obszary europejskie basenu Morza Śródziemnego), czarna śmierć z połowy czternastego wieku pozbawiła życia blisko połowę populacji ówczesnej Europy i na około dwieście lat zmieniła całkowicie strukturę jej zaludnienia (Gliński & Grzegorzczak 2019: 18). Zbierająca żniwo we wszystkich warstwach społecznych dżuma oraz jej łatwe do zidentyfikowania symptomy, trwale znaczące ciała chorych, spowodowały, że w świadomości zbiorowej społeczności europejskiej epidemia stała się synonimem złej śmierci oraz manifestacją Bożego gniewu.

Wysoka umieralność i niemożność zapobieżenia chorobie sprawiły, że zjawisku wszechobecnej śmierci wyobraźnia ludzka nadała sugestywny kształt szkieletu, ukazując go jako potężny byt, którego nie sposób przebłągać ani zatrzymać. W połączeniu z ludową wyobraźnią wizja ta zaowocowała powstaniem budzących grozę obrazów triumfującej śmierci, przedstawianej jako koścista królowa w złotej koronie i pod postacią szkieletu ludzkiego, powożącego wozem pełnym martwych ciał, dosiadającego białego szkieletu konia i godzącego w ludzi wszystkich stanów strzałami zarazy. Sugestywny motyw triumfu śmierci przetrwał w wyobraźni i kulturze masowej również w następnych stuleciach, nie tylko dzięki uniwersalizmowi przesłania o nieuchronności przemijania, lecz także wskutek popularyzacji wymownych obrazów śmierci w powszechnie dostępnej sztuce sakralnej – w dekoracji malarskiej kościołów klasztornych i parafialnych, a także murów i kaplic cmentarnych¹. Znany już motyw triumfującej śmierci zaczęto potem szybko rozbudowywać poprzez dodanie realistycznych wyobrażeń żywych ludzi, od których śmierć odbiera należny jej trybut w postaci insygniów władzy ziemskiej, świeckiej i duchownej. W otoczeniu centralnie umieszczonej postaci śmierci przedstawiano wykonujące jakoby jej polecenia ludzkie szkielety, a także epatujące rozkładającym się ciałem postaci zmarłych². Wokół postaci pojawiały się ponadto symbole wanitatywne, jak wypełzający z grobowca lub oplatający szyję człowieka wąż, symbol grzechu, ale i przemijania. Realistyczne odwzorowywanie w postaciach zmarłych różnych faz rozpadu ciała świadczy tu przede wszystkim o zainteresowaniu człowieka średniowiecznego samym zjawiskiem cielesnej śmierci i fizycznymi zmianami zachodzącymi w ciele ludzkim po jego obumarciu. Zwłaszcza w późnych wiekach średnich dochodzi zatem do swoistej laicyzacji śmierci i fascynacji człowieka jej czysto ludzkim wymiarem, czyli stopniowym rozkładem ciała, który, mimo że budził naturalny wstręt, był jednocześnie, jak sama śmierć, nieodłącznym elementem ówczesnej rzeczywistości (Barański 1999: 46). Przerażające, a zarazem inspirujące dla średniowiecznych umysłów przedstawienia śmierci i zmarłych ingerujących w świat i sprawy żywych, stały się wizualną podstawą wykształcenia bodaj najmocniej kojarzącego się ze średniowieczną sztuką wanitatywną i moralizatorską obrazu tańca śmierci – *danse macabre*. Jego liczne wyobrażenia zaczęto z upodobaniem umieszczać w kościołach i na cmentarzach, a w wiekach późniejszych także na ilustracjach ksiąg, ko-

¹ Dobrze zachowane przedstawienia motywu triumfu śmierci z epoki średniowiecznej i renesansowej znajdują się w Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, (Palermo, Sycylia, około 1450), w Oratorio dei disciplini (Clusone, Bergamo, Włochy, około 1484), na Campo Santo w Pizie (Włochy, około 1350) oraz w Muzeum Prado (Peter Breugel starszy, Triumf Śmierci, 1562).

² Triumf śmierci w dekoracji freskowej Campo Santo w Pizie (Włochy, około 1350)

deksów i modlitewników, jak w zachowanym rękopiśmiennym egzemplarzu z Rouen (druga połowa piętnastego wieku, Normandia, Francja), na którego marginesach wyobrażono liczne emblematy i obrazy śmierci: owiniętych białymi całunami zmarłych, czaszki, pracującego grabarza oraz niezidentyfikowaną postać w błękitnym całunie, interpretowaną jako dusza czyścowa lub potępiona (Schmitt 2002: 206-207). Sztuka makabryczna święciła triumfy na niezwykle popularnych również w szesnastym wieku drzeworytach, wykonywanych w pracowniach europejskich mistrzów: Albrechta Dürera, Pietera Breugela (starszego) czy Hansa Holbeina (młodsze), autora *Der Totentanz* (1528, Bazylea) – najbardziej znanej serii drzeworytów o tematyce religijnej i wanitatywnej, wykorzystującej motyw *danse macabre* (Pączkowska 2016: 70-71). Malarska wizja tańca śmierci rozwinęła się jednak najpełniej w sztuce barokowej, bogatej w symboliczne znaczenia i kultuwujące z powodzeniem średniowieczny motyw nieuchronności odejścia i równości wobec majestatu śmierci³.

Traumatyczne doświadczenia codzienności, epidemii, śmiertelnych chorób, a także silnie zakorzenione wierzenia ludowe i filozofia religijna epoki, oparta na wizji kary i sądu sprawiły, że w umysłach artystów średniowiecznych narodził się zatem nowy, ekspresyjny trend sztuki makabrycznej (Le Goff 2006: 108), zdolnej wywołać w społeczeństwie długotrwały efekt wizualny i dydaktyczny. Postacie zmarłych i żywych połączono w proroczym *danse macabre*, korowodzie lub kręgu tanecznym, używając antagonizmu jako czytelnego dla wszystkich środka wyrazu – złączonych w tańcu żywego człowieka i trupa, którzy mimo wzajemnego wykluczania się na płaszczyźnie fizycznej, współistnieli w wymiarze symbolicznym.

„Czym my jesteśmy, wy będziecie” – geneza literacka i przesłanie moralne *danse macabre*

Etymologia terminu *danse macabre* nie została dotąd precyzyjnie określona. Człon *macabre* wywodzi się prawdopodobnie z języka arabskiego, od słowa *maqbarah* lub *macbourah*, które oznacza cmentarz; możliwa jest też etymologia łacińska, od słowa *macer* i greckiego *chorea*, dającego w dopełniaczu liczby mnogiej *macrorum chorea* – taniec wiotkich, zasuszonych postaci (Pinier 2012: 14).

Najwcześniej datowane w sztuce europejskiej przedstawienia *danse macabre* znajdują się na terenie Francji. Pierwsze to pochodząca z 1485

³ Najbardziej znanym polskim barokowym przedstawieniem „tańca śmierci” jest malowidło z krakowskiego kościoła świętego Bernardyna ze Sieny (malarz nieznan, czwarta ćwierć siedemnastego wieku).

roku i wykonana przez Guyota Marchanda kopia wcześniejszych wyobrażeń z 1424 roku z nieistniejącego już Cmentarza Niewiniątek (*Cimetière des Innocents*) w Paryżu. Drugie, to trzyczęściowy fresk o długości dwudziestu sześciu metrów, namalowany na ścianie kościoła opactwa de la Chaise-Dieu (region Owernia-Rodan-Alpy, środkowa Francja) między rokiem 1440 a 1470 i ukazujący schematyczny układ tańczących w parach żywych i umarłych (Pinier 2012: 14). Oba te przedstawienia, a także inne, licznie zachowane średniowieczne malowidła w tej konwencji, ukazują precyzyjnie artystyczną wizję paradoksalnego połączenia przeciwności, jakim jest wyobrażenie zmarłych nie tylko przypominających żywych ludzi, lecz przede wszystkim uczestniczących wraz z nimi w tańcu, kojarzonym przecież z ruchem i żywotnością. U podstaw wyjątkowości motywu *danse macabre* tkwi bowiem ludzkie odczuwanie istoty tańca jako ostentacji życia, manifestacji fizycznego dobrostanu i wewnętrznej radości. Warto przywołać tu zróżnicowanie funkcji i recepcji tańca, o których wspomniano powyżej, a zatem nie tylko jego wartość ludyczną, lecz także silną konotację rytualną, apotropaiczną i symboliczną, przejawiające się w średniowiecznej wierze w niezwykłą moc korowodu oddalającego zło, wzmacniającego więzi międzyludzkie oraz niwelującego wszelką hierarchię społeczną. Uczestniczący w nim, radośni ludzie bliscy są Bogu (Bielerzewska 2009: 6), mają płynącą ze wspólnoty siłę, a taneczny trans uzdrawia ciało i pozwala im wejrzeć w niezrozumiałe wcześniej tajemnice świata duchowego. Wprowadzenie do tej uświęconej antyczną tradycją rzeczywistości odrażających postaci zmarłych burzy jednak nieodwracalnie ten harmonijny układ, nadając mu moralizatorski charakter przepowiedni o kruchości życia i zapowiedzi końca. Ponownie zatem dochodzi do zderzenia się dwóch kontrastów: życiodajnej mocy ruchu i mrocznej symboliki śmierci, przed którą taniec miał przecież chronić. Świat zmarłych przenika do świata żywych, apoteozę życia zakrywa maska rozkładu, a w pływającym korowód wkrada się widoczny w przedstawieniach postaci ludzkich strach. Znamienne jest bowiem, że postacie umarłych przejawiają znacznie większy dynamizm ruchów niż postacie żywych. Zmarli unoszą w tańcu nogi, ramiona, otwierają usta jak do głośnego śmiechu, niekiedy grają na instrumentach muzycznych, podczas gdy żywi odwracają ze wstrętem głowy, mocno przywierają do ziemi stopami, a ramiona unoszą sztywno w geście nie radości, lecz obrony. Ułożenie postaci odzwierciedla zatem ponownie zakorzeniony w tradycji lęk przed zmarłymi i bliskim z nimi kontaktem.

Stosunek człowieka średniowiecza do zmarłych to jednak nie tylko podsycany przez rozmaite wierzenia strach. Należy zauważyć, że w społeczeństwie tego okresu zmarli cieszyli się także znacznym szacunkiem, co znajduje potwierdzenie w popularności legend, podań i opowieści, których bohaterami byli umarli wdzięczni za pamięć i modlitwę w ich intencji. Jako

przykład tego motywu warto przytoczyć tu krótkie opowiadanie o charakterze dydaktycznym, zwane również egzemplum (łacińskie: *exemplum*), zilustrowane w rękopisie *Złotej legendy* Jakuba z Voragine, o którym wspomina Jean-Claude Schmitt w książce *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*:

Był człowiek, który miał w zwyczaju modlić się za umarłych, kiedy przechodził przez cmentarz. Pewnego dnia, kiedy ucieka przed nieprzyjaciółmi, groby się otwierają, zmarli wychodzą i spieszą mu z pomocą. Przedstawienie znakomicie oddaje dramatyzm sceny [...] jedni zmarli ledwo się wychylają ponad mogiły, inni już biegną tuż za napastnikami (Schmitt 2002: 207).

Podobnym, istotnym dla twórczości średniowiecznej utworem tej konwencji jest *Legenda o trzech żywych i trzech zmarłych*, uznawana ponadto za literacki pierwowzór motywu *danse macabre*. Powstała ona prawdopodobnie w wieku jedenastym lub dwunastym, w kręgu kultury orientalnej, a jej najstarszą zachowaną wersję spisał we Francji pod koniec trzynastego wieku Baudouin de Condé w stu sześćdziesięciu dwóch wersach (Kralik 2011: 136; 133-154). Bohaterami legendy są trzech młodzieńcy z wyższych warstw społecznych (według niektórych wersji także duchowni), na których drodze staje trzech umarłych, będących ich pośmiertnymi sobowtórami. Podobnie jak w przytoczonym powyżej przykładzie, zmarli nie są tu jedynie martwymi szczątkami: poruszają się, przemawiają do żywych, uświadamiając im nie-trwałość ziemskiego istnienia i przypominając epitafijną maksymę: „Czym wy jesteście, my byliśmy; czym my jesteśmy, wy będziecie”. Stworzony przez nieznanego autora legendy temat umarłych nawiedzających żywych i podejmujących z nimi moralizatorską dysputę na tematy ostateczne upowszechnił się nie tylko w literaturze, lecz również w malarstwie i sztuce iluminatorskiej, inspirując średniowiecznych twórców *danse macabre*. Warto też podkreślić, że motyw ten ewoluował i zmieniał się wraz ze średniowieczną rzeczywistością. Po wygaśnięciu epidemii dżumy stopniowo zanikła popularna w czternastym wieku konwencja przedstawiająca śmierć jako triumfującego na polu bitwy wodza umarłych. Zaczęto na powrót otaczać ją postaciami ludzkimi w kontekście już nie batalistycznym, a codziennym, zbliżonym do literackiego pierwowzoru, co zaowocowało powstaniem malarskiej wizji metaforycznego tańca na pograniczu światów i podkreśleniem jego filozoficznej wymowy.

Świadomość genezy motywu *danse macabre*, znaczenia zjawiska tańca oraz nieprzypadkowego połączenia postaci właśnie w korowodzie tanecznym pozwala również z pełnym zrozumieniem rozważyć kwestie efektu psychologicznego oraz dydaktycznego, jaki przedstawienia tańca śmierci

wywierały na widzach. Uwzględniając filozofię epoki i priorytety człowieka średniowiecznego, można wyróżnić wśród nich trzy główne aspekty:

- (1). pogodzenie się z losem oraz wizualne osvajanie śmierci;
- (2). obietnicę zrównania stanów i nastania powszechnej sprawiedliwości;
- (3). pragnienie przemiany i żal za grzechy skutkujące nawróceniem.

W odniesieniu do pierwszego z wymienionych, należy przede wszystkim przywołać opisany już obraz średniowiecznej „rzeczywistości śmierci”, ponownie podkreślając, że z obumieraniem i rozkładem człowiek ówczesny stykał się niemal codziennie. Biorąc pod uwagę stałe zagrożenie epidemiologiczne i niską skuteczność medycyny, nietrudno zatem zrozumieć ludzką bezsilność i frustrację wobec nieuchronności śmierci. Ponieważ jednak w rozumieniu chrześcijańskiej eschatologii śmierć dla świata jest jedyną drogą potencjalnie prowadzącą do radości zbawienia, makabryczne obrazy tańczących zmarłych mogły wzbudzić w średniowiecznym widzu paradoksalne uczucie akceptacji nieuniknionego, także poprzez wizualne skojarzenie śmierci z tańcem. Ze względu na pozytywną konotację tańca we wszystkich warstwach społecznych, podobnie uniwersalną wymowę mógł mieć zatem i „taniec śmierci”, w którym zmarli przybierali podobne do ludzkich pozy, a tym samym upodabniali się do żywych w sposób niejako również pozytywny, osvajając w ten sposób widok martwego ciała i wizję samego odejścia. Taka filozofia przyzwyczajania do zjawiska śmierci już we wczesnym wieku, którą współczesna nauka określa jako tanatopedagogikę, czyli wychowanie ze świadomością śmiertelności, wpisanej w naturę bytu ludzkiego (Binnebesel 2016: 141), pozwalała na akceptację eschatologicznego wymiaru przemijania oraz wyciszenie wewnętrznego buntu, jaki niewątpliwie rodził się nawet w umysłach ludzi przyzwyczajonych do widoku śmierci.

Kolejnym istotnym aspektem filozoficznej wymowy *danse macabre* jest jego wymiar społeczny, nawiązujący do silnej hierarchizacji średniowiecznego społeczeństwa. Należy w tym miejscu podkreślić, że podział na stany, czyli w najogólniejszym rozumieniu stan rycerski, duchowieństwo i chłopstwo, nie był tylko zewnętrzną manifestacją zachodzących między tymi grupami różnic ekonomicznych, lecz przede wszystkim obrazem Bożego porządku świata (Huizinga 2018: 67-68). Z tego uświęconego nakazem Boskim układu wynikało także przeświadczenie o nieuchronnym przeznaczeniu oraz praktyczna niemożność zmiany stanu i polepszenia sytuacji bytowej, na przykład poprzez zawarcie korzystnej umowy czy małżeństwa. Teoretycznie, każdy stan uważany był za niezbędny i pełniący istotną funkcję w społeczeństwie, w praktyce jednak, mimo filozoficznego umocowania hierarchiczności społecznej, najbiedniejsi doświadczali nieprzerwanie aktów niesprawiedliwości

ze strony przedstawicieli stanów wyższych, tych miejscowych i tych obcych, głównie w wyniku wojen, dewastacji pól i gospodarstw rolnych, głodu, chorób czy też wysokiego opodatkowania (Huizinga 2018: 70-71); w tej zatem grupie społecznej najczęściej rosła chęć buntu. Ze względu jednak na skromne możliwości obrony swoich interesów, wszelkiego rodzaju próby dochodzenia własnych praw w życiu ziemskim miały znikome szanse powodzenia. Perspektywę wyrównania strat oraz dostąpienia nieosiągalnego w doczesnym świecie szacunku stwarzała więc dopiero śmierć. Plastyczne wyobrażenia tańca śmierci, w którym wcześniej czy później uczestniczą wszyscy, więc i bogaci, i biedni, dawały ubogim nadzieję na to, że śmierć pozbawi ich ciemniejszych wszelkich godności i wątpliwych moralnie profitów. Ponieważ wizja nagrody za doczesne poświęcenie pokrywała się również z nauką Kościoła katolickiego, popularnością cieszyły się przedstawienia, w których do ostatecznego tańca porywani byli książęta, królowie, możni rycerze, a nawet biskupi i zakonnicy. Realistycznym przykładem takiego właśnie tańca śmierci jest malowidło z lubeckiego kościoła Matki Bożej, stworzone w drugiej połowie piętnastego wieku przez Bernta Notkego⁴. Przedstawione w nim charakterystyczne postacie (cesarz, papież, król, kardynał i strojna cesarzowa) zostały wyraźnie przyporządkowane wysokim stanom, co unaocznia dobór stroju oraz widoczne wyeksponowanie insygniów władzy, na które zdają się zupełnie nie zważać tańczący umarli w białych całunach. Istotny jest również fakt, że w tle tego dramatycznego korowodu życie toczy się nadal: można dostrzec spacerujące postacie, realistycznie odwzorowany pejzaż wiejski, sylwetki kościelnych wież. Jest to zatem kolejne potwierdzenie sformułowanej uprzednio w niniejszym artykule tezy zakładającej, że motyw tańca śmierci pełnił również funkcję tanatopedagogiczną, niwelując, w stopniu w jakim było to możliwe, strach przed czekającą każdego człowieka śmiercią i przedstawiając ją jako naturalny element toczącego się nieprzerwanie życia.

Najbardziej charakterystycznym efektem psychologicznym *danse macabre* pozostaje jednak efekt moralizatorski, mający zachęcić widzów do przemiany wewnętrznej, refleksji nad śmiercią i wynikającej z niej przemiany życia, dzięki której możliwe będzie dostąpienie wiecznego szczęścia. Wymiar ten przywodzi na myśl ideę omówionego już powyżej, na przykładzie tekstu Jakuba z Voragine, *exemplum*, czyli powstałej już we wczesnych wiekach chrześcijaństwa formy kaznodziejskiej opowieści, mającej ilustrować dany problem moralny za pomocą konkretnej historii. Oprócz wskazania właściwego modelu zachowania, *exemplum* zawiera w sobie element kuriozalny bądź niezwykły w celu zaciekawienia odbiorcy i utrwalenia w ten sposób moralnego przesłania w jego pamięci – są to najczęściej działające w świecie nad-

⁴ Obecnie zachowane znajdują się fragmenty w kościele świętego Mikołaja w Tallinie (Estonia).

naturalne siły, dziejące się cuda, powstający z grobów zmarli i tym podobne. Średniowieczne egzemplum, wykształcone w pełni między dwunastym a trzynastym wiekiem, za pomocą prostych opowiadań i perswazji wskazywały zatem słuchaczom drogę w zawiłym świecie pokus ziemskich, odnosząc się bezpośrednio do zdarzeń życia codziennego (Łukarska 2003: 5). W licznie zachowanych rękopisach egzemplów nietrudno jednak dostrzec rozbudowaną tendencję do rozważań nad wydarzeniami o charakterze skrajnym, takich jak śmiertelna choroba, uzdrowienie, gwałtowna przemiana życia oraz rzeczy ostatecznych⁵. Pozwala to upatrywać w tej oryginalnej, kaznodziejskiej tradycji kolejnych podstaw wizualnego motywu *danse macabre*. Ponieważ żywi tańczący ze zmarłymi przedstawieni są najczęściej w odrażający sposób, dochodzi jednocześnie do ukazania marności ludzkiego ciała, co ułatwia dokonanie właściwego wyboru: im straszniejsza bowiem postać umarłego, tym większy wpływ wywiera ona na psychikę widza. Należy jednak podkreślić, że wizja *danse macabre* niezwykle świadomie używa obrazu i koncepcji ludzkiego ciała także jako istotnego elementu Bożego planu. Ponieważ zbawienie człowieka nie może dokonać się bez śmierci ciała, *danse macabre* wizualnie uzasadnia i usprawiedliwia jego wrodzoną nietrwałość, uznając jednocześnie doniosłą i niezastąpioną rolę ziemskiego człowieka w kontekście eschatologicznym. Taka podwójna, niemal sprzeczna, wymowa motywu tańca śmierci wykazuje znaczne podobieństwo w stosunku do ogólnej wizji człowieka średniowiecznego, w którym wyraźnie zaznaczają się pozornie obce sobie pierwiastki: doczesny i nieśmiertelny.

Analizując moralizatorską funkcję *danse macabre* należy także podkreślić, że postacie tak zmarłych, jak i samego Wielkiego Tancerza – Śmierci – ulegały na przestrzeni wieków swoistej ewolucji. Po pierwsze, oryginalny motyw tańca śmierci przedstawiał jedynie mężczyzn, jako że to oni piastowali najważniejsze godności epoki, a maskulinizacja społeczeństwa średniowiecznej Europy była silnie usankcjonowana obyczajowo. Również w późniejszych przedstawieniach dominowały postacie męskie, podczas gdy „kobiety” *danse macabre* autorstwa wspomnianego już powyżej Guyota Marchanda, powstał dopiero pod koniec piętnastego wieku. Przedstawiono w nim szkieletowe ciała kobiet z rozprutymi brzuchami, których sylwetki wykazywały względem pierwotnej wersji męskiej dodatkową siłę wyrazu, wywodzącą się ze średniowiecznej wizji kobiety i jej roli w społeczeństwie (Huizinga 2018: 162). Mimo że nawet bogato urodzonym kobietom średniowieczny układ społeczny przyzwaliał na pełnienie jedynie tymczasowo-

⁵ Przykłady i treści wybranych egzemplów wraz z tekstem oryginalnym analizuje obszernie Beata Łukarska w cytowanym artykule *Egzemplum – jego treść i funkcja w wybranych przekazach późnego Średniowiecza* (Łukarska 2003: 9-17).

wych ról, jak bycie narzeczoną czy żoną, lub, w najlepszym wypadku, dożywnych funkcji duchownych, jak siostry zakonne bądź przeorysze, to silnym argumentem, którego większość z nich świadomie używała w życiu prywatnym i oficjalnym, było fizyczne piękno, szeroko opiewane przez poetów. Ukazanie zatem zmarłych kobiet jako odrażających, toczonych przez robaki postaci, pociągających za sobą wytwornie ubrane damy, pozwalało jeszcze wyraźniej dostrzec prawdziwą ulotność ziemskiej urody, która w odniesieniu do mężczyzn nie miała aż tak doniosłego znaczenia. Wymownym przykładem takiego właśnie postrzegania ciała zmarłej kobiety może być nieistniejące już, wspomniane w literaturze przedmiotu i przypisywane Dobremu Królowi René (René I Andegaweński, zmarł w 1480), malowidło z awiniońskiego klasztoru celestynów, na którym przedstawiono elegancką, martwą kobietę, a pod nią epitafijny zapis – skargę zmarłej, ukazujący nietrwałość jej doczesnego piękna (Huizinga 2018: 157). Po drugie, warto pamiętać, że upowszechniony dzięki drzeworytom Holbeina nagi szkielet pojawił się w ikonografii dopiero w początkach szesnastego wieku. Przez niemal dwa stulecia trwania w literaturze i sztuce wczesnego obrazu *danse macabre* przedstawiano bowiem nie szkielety, lecz ludzkie ciała, ekstremalnie wychudzone, z wystającymi spod skóry kośćmi, w różnych stadiach rozkładu, niemniej jednak fizycznie podobne do postaci żywych. Ta pierwotna wizja oddaje tańcowi śmierci jego początkową, dramatyczną wymowę: pełne utożsamienie żywego ze zmarłym jest jedynie kwestią czasu, ponieważ obumieranie ciała zachodzi zasadniczo już za życia, gdy, jak pisze Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza*:

rozwija się pojęcie jakiegoś nieznanego a śmiertelnego sobowtóra, osobiście przestającego żyć [...]. Dawniejszym „danse macabre” jest wciąż jeszcze żyjącym, jakim chce pozostać w najbliższej przyszłości, przerażającym duplikatem swej własnej osoby, który on sam widzi w lustrze. A nie tak, jak niektórzy chcieliby to widzieć, równą mu osobą, która zmarła. Ty, ty sam uczestniczysz w danse macabre, i to mu nadaje straszliwą moc (Huizinga 2018: 162).

Fizyczna identyfikacja własnej osoby z tancerzami śmierci, czyli bezdyskusyjne uświadomienie sobie teraźniejszości umierania powodowała więc wymierny skutek penitencjarny, wzbudzając w widzu chęć dobrego wykorzystania pozostałego mu czasu i dokonania w sobie trwałej przemiany duchowej tak, by stanąć do tańca śmierci jak najpełniej przygotowanym.

Konwencja *danse macabre* w rzeźbie sepulkralnej – nagrobki typu *transi*

Podsumowując rozważania na temat średniowiecznego *danse macabre*, jego genezy i wymowy tak artystycznej, jak i filozoficznej, należy ponownie podkreślić, że jest to jeden z motywów najmocniej kojarzonych z duchem tej pełnej sprzeczności epoki, jaką są Wieki Średnie. Stworzony na kanwie abstrakcyjnego, moralizatorskiego opowiadania o spotkaniu żywych ludzi z ich umarłymi sobowtórami z przyszłości przeszedł liczne modyfikacje, dopasowujące go do aktualnej potrzeby czasu i ludzkich emocji. Był budzącym lęk obrazem świata z czasów zarazy, lecz także przypomnieniem o trwałym wpisaniu śmierci w krajobraz życia, o bezużyteczności wszelkich godności ziemskich w obliczu nieuchronnego odejścia oraz o trwaniu nadziei, którą może w człowieku umacniać wizja nastania sprawiedliwości w przyszłym świecie, do którego prowadzi Wielki Tancerz – Śmierć. Wielość interpretacji *danse macabre*, zależnych od kontekstu historycznego, lecz również od substratu kulturowego i miejsca ekspozycji, pozwala sądzić, że trwale zakorzenił się on w niemal całej Europie, od południa kontynentu po kraje nadbałtyckie, stając się tym samym wspólnym mianownikiem wielu lokalnych odmian kultury średniowiecza. O popularności motywu tanecznego spotkania żywych i umarłych zadecydowała też, w znacznej mierze, wewnętrzna sprzeczność, silny antagonizm tej wizji, która, ze względu na zawarty w niej paradoks, intensywnie oddziaływała na umysły i wyobraźnię ludzi średniowiecza oraz epok późniejszych, szczególnie baroku. Antagonistyczne przedstawienia ożywionych zmarłych, porywających ze sobą ludzi oraz wypływająca z obrazu śmierci filozoficzna świadomość faktu, że proces obumierania rozpoczyna się w każdym człowieku już w chwili jego narodzin (a zatem każdy żywy jest, w pewnym wymiarze, umierającym), zaowocowały powstaniem także innej, niezwykle interesującej kulturowo tendencji artystycznej średniowiecza – nagrobków typu *transi*.

Zamawiane głównie dla osób wyższych stanów, nagrobki *transi* wykształciły się już około połowy czternastego wieku w krajach europejskich dotkniętych epidemią czarnej śmierci – we Włoszech, Francji, Niemczech, Austrii, Niderlandach, Anglii, a wyjątkowo wysoki poziom artystyczny osiągnęły w późnym średniowieczu między drugą połową piętnastego a pierwszą połową szesnastego wieku. Główną ideą nagrobka *transi* (łacińskie: *transitus* – „przejście”) była ekspresyjna wizualizacja wrodzonego dualizmu człowieka. Polegała ona na umieszczeniu w dolnej kondygnacji rzeźby ukazującej martwe, często zniekształcone już ciało, a w części górnej – pogrążoną jakby we śnie postać zmarłego, nienaznaczoną jeszcze piętnem śmierci. Celem tej nietypowej konwencji było zatem podkreślenie dwóch istotnych filozoficznie

aspektów: nietrwałości wpisanej w istotę ludzkiego ciała oraz piękna duchowego pierwiastka człowieka, trwającego w życiu wiecznym tak, jakby śmierć nie istniała. Rzeźbiony motyw *transi* nietrudno więc skojarzyć z malarskimi przedstawieniami *danse macabre*. Analizując fizyczne podobieństwa należy również zaznaczyć, że także materialna dokładność odwzorowania anatomicznych szczegółów martwego ciała oraz zainteresowanie twórców samym procesem pośmiertnego rozkładu, jaką prezentują rzeźby sepulkralne typu *transi*, są porównywalne z głównymi cechami charakterystycznymi motywu *danse macabre*. Pozwala to potwierdzić założoną wcześniej tezę o utrwaleniu w estetyce i filozofii średniowiecza koncepcji przeplatania się życia i śmierci, której wymowną realizacją były przedstawienia żywych i zmarłych w obu konwencjach, *transi* i *danse macabre*. Podobnie jak w tym samym czasie taneczny korowód żywych i umarłych, *transi* podkreśla zatem wewnętrzną dychotomię istnienia każdego człowieka, a dwukondygnacyjny układ figur sugeruje ponadto wynikającą ze średniowiecznej dydaktyki chrześcijańskiej niedoskonałość ciała w porównaniu do symbolizującej duchowe piękno postaci ponad nim. Warto jednak zauważyć, że konwencja ta, tak jak *danse macabre*, nie neguje dogłębnie fizycznego ciała i nie sprowadza go na daleki margines czucia i postrzegania (Bynum 2002: 74). Stworzone na obraz Boga ciało stanowi w filozofii chrześcijańskiej swoistą bramę prowadzącą do zbawienia i nawet wówczas, gdy ogarnia je fizyczna śmierć, jest ono wciąż istotne jako swoiste *memento*: poprzez śmierć ciała rozpoczyna się przecież wieczne życie ducha. *Danse macabre* i konwencja *transi* stworzyły zatem nie tylko wizję ulotności doczesnego bytu. W pełni wykorzystując chłonny zmysł wzroku i siłę ludzkiej wyobraźni, dokonały także potwierdzenia doniosłości ziemskiego życia człowieka i ściśle z nią powiązanej „najdoskonalszej afirmacji ducha” (Dąbrówka 2013: 596).

W nawiązaniu do głównej tematyki niniejszego artykułu, a zatem immanentnego antagonizmu wpisanego w motyw tańca umarłych z żywymi, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt. Próba interpretacji i wyjaśnienia sprzeczności dotyczących spraw ostatecznych, czyli śmierci, życia wiecznego i zakładanej przez wiele systemów filozoficznych pozagrobowej kontynuacji istnienia, stanowi wymierny wyznacznik rozwoju cywilizacji umysłowej i emocjonalnej człowieka. Ewolucja zainteresowania własnym przemijaniem, rozumienia i oswajania świadomości tego, co nastąpi lub może nastąpić po śmierci jest bowiem równie istotnym procesem, co stanowiący zapis tej ewolucji proces kształtowania technik wyrazu artystycznego. W tym kontekście *danse macabre* stanowi zatem wyjątkowy produkt artystyczny swoich czasów: jest połączeniem doskonalenia obrazu człowieka za życia i po śmierci oraz nadawania tym przedstawieniom powagi utworu dydaktycznego, bez którego korowód tańczących postaci byłby jedynie stu-

dium anatomicznym lub przygnębiającym portretem. Paradoksalnie, *danse macabre* jest też afirmacją życia i ludzkiego ciała, które mimo niedoskonałości prowadzić może, przez śmierć, ku wiecznemu szczęściu. To właśnie bogactwo i złożony charakter idei w połączeniu z artyzmem przedstawień w konwencji *danse macabre* sprawiają, że wizja ta nie kończy się wraz ze średniowieczem, lecz mimo nieuniknionych zmian wymuszonych rozwojem cywilizacyjnym, trwa również w mentalności współczesnego człowieka jako kwintesencja wrodzonej dwoistości jego natury.

Źródła cytowań

- BARAŃSKI, JAROSŁAW (1999), 'Motyw Tańca śmierci. O kulturowej erozji figury wyobraźni', *Medycyna Nowożytna. Studia nad Kulturą Medyczną*: 6, ss. 43-59.
- BIELERZEWSKA, MONIKA (2009), 'Święto Głupca, czyli jak wyglądał karnawał w średniowiecznej Europie', *Kurier Instytutu Historii UŁ*: 38, ss. 5-7.
- BINNEBESEL, JÓZEF (2016), 'Lęk tanatyczny w kontekście Tanatopedagogicznej Relacyjnej Terapii Zastępczej', w: Grzegorz Bejda, Andrzej Guzowski, Elżbieta Krajewska-Kuśak (red.) *Kultura śmierci, kultura umierania t.1*, Białystok: „Duchno” Piotr Duchowski, ss. 128-157.
- BOŁOZ, WOJCIECH (2005), 'Historyczne i współczesne postawy wobec śmierci', *Studia Ecologiae et Bioethicae*: 3, online: http://seib.uksw.edu.pl/sites/default/files/tom_3_10_wojciech_boloz_historyczne_i_wspolczesne_postawy_wobec_smierci.pdf, [dostęp: 27.05.2020], ss. 173-186.
- BYNUM, CAROLINE (2002), 'Skąd taki zamęt wokół ciała? Z perspektywy mediewistki', przekł. Irena Sławińska, *Teksty Drugie*: 5, ss. 74-96.
- DĄBRÓWKA, ANDRZEJ (2013), *Teatr i sacrum w średniowieczu: religia, cywilizacja, estetyka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- DRÓZDŹ, TOMASZ (2012), 'Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury' [praca doktorska], online: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5308/1/Drozdz_Czlowiek_i_taniec_systemy_choreograficzne_jako_profile_badiania_kultury.pdf, [dostęp 27.05.2020].
- DUDZIK, WOJCIECH (2005), 'Karnawały w kulturze', online: http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/2708/Strony%20od%20PSL_LVI_nr3-4-16_Dudzik.pdf, [dostęp: 27.05.2020], ss. 98-104
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2020), *Taniec*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/taniec;4010210.html> [dostęp 23.05.2020].
- FIJAŁEK, JAN (1997), *Życie i obyczaje kleru w Polsce średniowiecznej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- GLIŃSKI, ZDZISŁAW, KATARZYNA GRZEGORCZYK (2019), 'Dżuma nadal jedną z najniebezpieczniejszych chorób', *Życie Weterynaryjne*: 94, ss. 18-24.
- GRZYBOWSKI, JULIUSZ (2012), 'O podstawie i możliwości historii tańca', w: Samanta Kowalska, Jerzy Wypych (red.), *Kształcenie estetyczne w ujęciu historycznym i współczesnym*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, ss. 163-171.

- HEERS, JACQUES (1995), *Święta głupców i karnawały*, przekł. Grażyna Majcher, Warszawa: Wydawnictwo Marabut.
- HUIZINGA, JOHAN (2018), *Jesień średniowiecza*, przekł. Robert Stiller, Kraków: Vis a vis Etiuda.
- KAPINOS, SEWERYN (2014), 'Notting Hill – w cieniu prawdziwego karnawału', *Turystyka Kulturowa*: 12, online: <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/search/authors/view?firstName=Seweryn&middleName=&lastName=Kapinos&affiliation=Uniwersytet%20Rzeszowski%2C%20Instytut%20Socjologii&country=PL>, [dostęp 27.05.2020], ss. 6-20.
- KONARSKA-ZIMNICKA, SYLWIA (2012), 'Udział duchowieństwa w tańcach w świetle średniowiecznego ustawodawstwa synodalnego', *Liturgia Sacra*: 18, ss. 85-100.
- KRALIK, CHRISTINE (2011), 'Dialogue and violence in medieval illuminations of the Three Living and the Three Dead', w: Sophie Oosterwijk, Stefanie Knöll (red.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, ss. 133-154.
- LE GOFF, JACQUES (2006), *Historia ciała w średniowieczu*, przekł. Ireneusz Kania, Warszawa: Czytelnik.
- ŁUKARSKA, BEATA (2003), 'Egzemplum – jego treść i funkcja w wybranych przekazach późnego Średniowiecza', *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*: 9, ss. 5-18.
- MRÓZ, PIOTR (2009), '„Zła śmierć” w polskim społeczeństwie średniowiecznym', *Forum Medycyny Rodzinnej*: 3, ss. 186-198.
- PĄCZKOWSKA, AGNIESZKA (2016), 'Podobieństwa i różnice w interpretacji szkieletu jako postaci nadprzyrodzonej w chrześcijańskiej Europie zachodniej oraz w Japonii', *Porównania*: 8, ss. 61-90.
- PINIER, ALICE (2012), 'Danser la mort : une approche chorégraphique. La Danse macabre au XVème siècle en France', online: http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2&sorting=ANNEE, [dostęp: 29.05.2020].
- POLVERINI, CRISTINA, GIANCARLO BARBON (2005), *Capoeira. La danza degli dei*, Rzym: Alberto Castelvechi Editore.
- PROCHWICZ, KATARZYNA, ARTUR SOBCZYK (2011), 'Manie taneczne. Między kulturą a medycyną', *Psychiatria Polska*: 2, ss. 277-287.
- SCHMITT JEAN-CLAUDE (2002), *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, przekł. Aleksander Witt Labuda, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- SOBOLEWSKA-DRABECKA, MARIA (1960), 'Niektóre zagadnienia z najdawniejszych dziejów tańca', *Światowit. Rocznik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego*: 23, ss. 87-112.

- ZAPAŁA, ADAM (2015), 'Ars bene moriendi' w kazaniach „Scio quid faciam” Jana Frankensteina OP (zm. 1446)', w: Dariusz Galewski, Wojciech Kucharski, Marek L. Wójcik (red.), *Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226-2013. W trzechsetlecie beatyfikacji bł. Czesława*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, ss. 69-83.
- ZIOPAJA, OLGA (2015), 'Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni – rola greckiej chorei w historii sztuki', *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*: 28, ss.163-172.
- ZWOLSKI, EDWARD (1978), *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa: Wydawnictwo PAX.