

Rozdział I

„Gadające obrazy”

„Gadające obrazy” nie są tym samym co emblematy, aczkolwiek tak samo zbudowane zostały na zasadzie wzajemnej gry pomiędzy słowem a obrazem. Z tego powodu dość często je z emblematami po prostu mylimy. O ile emblemat w „równaniu” Simonidesa z Keos kładzie nacisk na element sensotwórczy, o tyle „gadający obraz” koncentruje się na aspekcie komunikacyjnym. Innymi słowy, sztuka emblematu powstała po to, aby móc przekazać (w teorii, w praktyce było z tym różnie) treści tak ważne i skomplikowane, że „w pojedynkę” sam przekaz słowny, czy sam przekaz ikonograficzny po prostu by im nie podolał. Dopiero solidarna (choć różnorodna) współpraca tych kanałów porozumiewania się jest w stanie tę treść ukonstytuować. Ma ona zresztą charakter pewnej wypadkowej, toteż w przypadku dobrego emblematu nie ma pełnej odpowiedniości treściowej pomiędzy inskrypcją, ryciną i subskrypcją. Dopiero wzajemna gra znaczeniowa tych części wytwarza ostateczny sens, który nigdy nie da się sprowadzić ani do samego obrazu, ani do samego słowa. *Adverbia moralia* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, czy też *Emblemata* Zbigniewa Morsztyna, niewątpliwie przekonują, że było to możliwe. W ten sposób w warunkach nowożytnej Europy kontynuowano (jak sądzono powszechnie) tajemną moc staroegipskich hieroglifów. Stąd niezwykła estyma, z jaką ludzie XVI i XVII wieku zwykli się odnosić do cykli emblematycznych, które nierzadko – nie da się ukryć – zatracąły dewocyjnym banałem, jak ma to miejsce we wspomnianym dziele Hermana Hugona.

„Gadający obraz” nie ma takich ambicji. Dlatego zazwyczaj jest konstrukcją dwu-, a nie – jak emblemat – trójdzielną. Treść komunikatu ma zwykle charakter konwencjonalny, a niekiedy przybiera postać utylitarnej informacji. Liczy się co innego. Nie tyle odkrywczość przesłania, co sam efekt autentycznej rozmowy, której jednym z uczestników – obok widza – jest właśnie obraz. To aktywny, „żywy” uczestnik wymiany informacji zastępujący poniekąd drugiego człowieka. „Żywy”, bo komunikuje, bo ma określony i wyczuwalny światopogląd, sam zaś akt porozumiewania przybiera charakter ciągły i zawsze odbywa się *in statu nascendi*. Pewne zapowiedzi „gadających obrazów” pojawiły się już w kulturze średniowiecza (charakterystyczne banderole z napisami towarzyszące wizerunkom świętych), ale ich postać pełna i dojrzała jest wytworem późnego baroku i pozostaje w niewątpliwej relacji do ówczesnego kryzysu emblematyki. Zagospodarowują one bowiem ten obszar wyznaczony równaniem Simonidesa z Keos („mówienie”, ewentualnie „milczenie”, będące też komunikowaniem), który nowożytna emblematyka stosunkowo najslabiej wyeksploatowała. Myślę, że trzeba to raczej widzieć jako uboczny skutek tego kryzysu niż jego bezpośrednią przyczynę.

Żywot „gadających obrazów”, choć nie tak spektakularny jak emblematów, okazał się zadziwiająco długi i miał postać ustawicznego trwania zamkniętego w pewnych kulturowych enklawach (np. sztuki kościelnej), co zapewniało „odporność” na przemiany stylowe i mentalnościowe, związane z następowaniem i wyłanianiem się kolejnych formacji, które określamy mianem epok w dziejach Europy. W kształcie pełnym „gadające obrazy” śledzimy jeszcze na początku XX wieku – o czym za chwilę – a pewne ich relikty występują do dziś, zarówno w sztuce plakatu, jak i w różnego rodzaju żartobliwych powiedzonkach, w rodzaju tego, jak to „dziad przemówił do obrazu”... tym razem bez wzajemności, jak wiemy.

Odmianą „gadających obrazów”, która okazała się szczególnie odporna na upływ czasu, są niewątpliwie nasze bernardyńskie tańce śmierci i im teraz poświęcimy nieco więcej uwagi. Wcześniej jednak nadmienię, iż to nie jedyne tego typu przedstawienia zrodzone w kulturze baroku. Zdecydowanie

najwybitniejszym zabytkiem jest tutaj dekoracja stiukowa Kaplicy Pana Jezusa przy kościele parafialnym w Tarłowie, którą datuje się na połowę XVII wieku¹. To dzieło anonimowego włoskiego rzeźbiarza, który w niewyjaśnionych bliżej okolicznościach znalazł się na tym (prowincjonalnym) terenie Polski, po czym w takichże okolicznościach „zniknął”, pozostawiając jeszcze po drugiej stronie Wisły rzeźby Domku Loretańskiego w Gołębiu i dekorację Kaplicy Królewskiej przy farze w Kazimierzu Dolnym. Musiał to być jednak artysta wysokiej klasy, o czym dekoracja z Tarłowa świadczy najlepiej. W kopule kaplicy umieszczone zostało koło śmierci (pomiędzy „szprychy” włożone są nakrycia głowy – atrybuty różnych stanów i kondycji ludzkich, którymi bawią się *putta*) wyposażone w odpowiednie napisy mówiące o całkowitej znikomości wszystkich ludzkich godności, poniżej zaś mamy właściwy taniec w jego części będącej scenami zaproszenia: w pendentywach kopuły – reprezentantów czterech etapów życia ludzkiego (dziecko, młodzieniec, człowiek dojrzały, starzec), zaś w czterech dużych scenach na ścianach bocznych osoby reprezentujące różne stany: nagi mężczyzna (być może żebrak), pątnik, dwóch szlachciców, magnat. Ekspresja przerażenia, trafność gestu, ruchu, kostiumologicznej charakteryzacji jest tu rzeczywiście wspaniała.

Znany jest również obraz *Koło śmierci* z kościoła św. Katarzyny (augustianów) w Krakowie także z połowy XVII wieku. Jest on kopią popularnego sienieńskiego drzeworytu Andrea Andreaniego z 1588 roku według rysunku Giovanniego Fortuna². Dwa kościołotrupy podtrzymują jak kariatydy dziwną budowlę (naszego życia, jak się domyślamy) w środku której w szaleńczym pędzie kręci się koło, pomiędzy szprychami mieszczące nakrycia głowy – atrybuty różnych stanów i kondycji, tym razem nałożone bezpośrednio na przerażające czaszki (pozostałości głów, które te nakrycia nosiły). Towarzyszą temu

¹ Por. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 83–85.

² Por. A. Ryszkiewicz, *Katalog, [w:] Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*, Warszawa 1971, s. 347. (Zależność tę ustalił Jerzy Szablowski).

dwa następne kościotrupy, tym razem odziane w butwiejące szaty zakonne augustianów (jest to już dodatek krakowskiego, anonimowego malarza), a także postaci alegoryczne, wśród których szczególną uwagę zwracają Parki. Usadowiły się na „przygórku” budowli i zajmują się najwyraźniej przecinaniem nici życia – być może naszej, tzn. widza. Całość jest bogato inkrustowana napisami (szprychy koła, detale architektoniczne, karteluski trzymane w dłoniach), głównie łacińskimi, choć jest też napis w języku polskim (karteluszek trzymany przez mnicha – kościotrupa z prawej strony), który okazuje się zresztą tłumaczeniem łacińskiego napisu umieszczonego symetrycznie na drugim krańcu obrazu.

Brzmi on:

Człowiecze Boże stworzenie
W ciele zdanym na skażenie,
Czemu mniej dbasz o zbawienie
W chwale wieczno-niebieskiej?³

Rymowanie, oraz postać wierszyka, podobnie jak w analogicznym napisie łacińskim po przeciwnej stronie obrazu, ma wyraźnie walor mnemotechniczny – ułatwia zapamiętanie przekazanego ostrzeżenia. Ale to jedyny taki napis w tym obrazie. Pozostałe są już tylko krótkimi konstrukcjami zdaniowymi, banalnie przypominającymi o naszej śmiertelności – to, że obrócimy się w proch, że podlegać będziemy Sądowi etc.

Wspomniane tu wcześniej bernardyńskie tańce śmierci wypadają w porównaniu z tymi przedstawieniami nieco skromniej od strony wizualno-plastycznej, są natomiast znacznie bardziej rozbudowane pod względem komunikacyjnym. Po pierwsze, tekst odpowiedzialny za efekt „gadania” obrazu wypełnia tu niemal połowę całej przedstawionej przestrzeni, dając poczucie pełnej równowagi pomiędzy obrazem a słowem. Przedstawienia te są więc dopiero prawdziwymi „gadającymi obrazami”. Po drugie występują tu nie pojedyncze zdania, a przemyślane całości znaczeniowe, przyjmujące postać wierszyków ułatwiających zapamiętywanie, choć również posiadających pewne literackie,

³ Tekst według: tamże, s. 348.

w tym wypadku satyryczne, ambicje. Po trzecie zaś następuje pełne zróżnicowanie zarówno w sferze nadawców, jak i odbiorców komunikatu, przy czym role te zmieniają się w zależności od usytuowania w poszczególnych sektorach przedstawienia. Ponieważ znam z autopsji pięć obrazów z tej serii, na ich przykładowie spróbuję zademonstrować opisane mechanizmy.

Pierwszy, jak się wydaje, najstarszy i stanowiący wzór (zarówno pod względem ikonograficznym, jak i językowym) dla pozostałych, to obraz z kościoła Bernardynów w Krakowie. Wiszące w kaplicy św. Anny sporych rozmiarów przedstawienie historycy sztuki datują hipotetycznie dość zgodnie na drugą połowę XVII wieku, a ściślej na czasy Michała Korybuta Wiśniowieckiego⁴. Jedynie Józef Muczkowski określał datę jego powstania na drugą połowę następnego, XVIII wieku, wskazując na podobieństwo obrazu do pochodzącej z tego okresu znanej ryciny braci Ridingerów⁵. Próbowano także przypisywać jego autorstwo znanemu malarzowi bernardyńskiemu, Franciszkowi Lekszyckiemu, który w tymże kościele krakowskim pozostawił kilka ogromnych rozmiarów płócien, nawiasem mówiąc, przerabiających znane kompozycje Rubensa i Van Dycka i nadających im zupełnie odmienną gamę kolorystyczną. Jednak pomimo tego naśladownictwa obrazy Lekszyckiego prezentują znacznie wyższy poziom warsztatowy niż taniec śmierci, toteż historycy sztuki jednomyślnie tę hipotezę odrzucili i nasz „gadający obraz” traktowany jest jako twór anonimowego zakonnego malarza (malarzy?).

Ma on wyraźnie wyodrębnione dwa sektory. Pierwszy to obramowanie pola środkowego, składające się ze scenek (w kształcie medalionów) zaproszeń do tańca. Kolejno, począwszy od górnego lewego rogu i dalej zgodnie z ruchem wskazówek zegara Śmierć zaprasza papieża, cesarza, króla, kardynała, biskupa, księży i kanoników, księcia świeckiego, senatora, szlachcica, kupca (bławatnego), chłopca, żołnierza i żebraka, Turków i Żydów

⁴ Por. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, s. 408; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 299.

⁵ J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele OO. Bernardynów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1929, t. 22, s. 120–135.

oraz na końcu błazna i dziecko. Jak się łatwo domyśleć, potencjalni tanecznicy nie bardzo są całym tym przedsięwzięciem zachwyceni, toteż protestują tak głośno, jak mogą. Słyszymy ich głosy pod postacią zabawnych czterowersowych wierszyków (po jednym w każdej scenie), które zarówno dzięki skocznemu ósmiozgłoskowcowi – dobrze pasującemu do tanecznego rytmu – jak i ze względu na proste rymowanie, łatwo zapadają w pamięć i mają niewątpliwie walor mnemotechniczny. Ale nie tylko. Głosy biegnące z obrzeża bernardyńskiego obrazu dokonują też natychmiast charakterystyki socjologicznej i mentalnościowej uczestników tańca, chłszcząc ich przy tym biczem satyry. Oto naprzeciwko kościotrupa stoi z podgołoną głową szlachcic w kontuszu, z karabelą u pasa, dumnie podparty pod boki, bo przecież zdobi go i chroni klejnot złotej wolności szlacheckiej: *liberum veto*. A tu nagle taka konfuzja:

Jako się twe suche kości
Targnęły na me wolności.
Nie pozwałam w taniec z tobą,
Ty mnie przecież ciągniesz z sobą⁶.

Niektórzy z taneczników próbują być nawet dowcipnie złośliwi wobec swojej rozmówczyni, ale ostrze satyry bezwzględnie obraca się przeciwko nim samym, a cała konstrukcja nabiera, związanego z tradycją oralności, agonistycznego zabarwienia⁷. Tak jest w przypadku kupca bławatnego odzianego w ciężką, powłóczystą szatę, co mocno kontrastuje z wyjątkowo dokładnie w tej scenie „oczyszczonym” szkieletem rozmówczyni:

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

Sformułowanie na początku („proś mnie raczej...”) nie pozostawia najmniejszej wątpliwości, iż ten czterowers, podobnie

⁶ Tu i dalej cytuję bezpośrednio z obrazu krakowskiego.

⁷ Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 70–72.

jak wszystkie pozostałe, to tylko fragment zarejestrowanej rozmowy – targowania się. Resztę, audialnie, widz musi dopowiedzieć sobie sam.

Początkowo wydaje się, że w przypadku scen zaproszenia do tańca mamy kontakt tylko z głosami będącymi wewnętrznym obiegiem komunikacyjnym obrazu. Rozmawiają ze sobą po prostu postaci przedstawione: tanecznicy i Śmierć. Ponieważ scen mamy czternaście, to i głosów powinno być tyle, a jest więcej. Dołącza się bowiem jeszcze jeden uczestnik, tym razem zewnętrzny wobec obrazu, który od czasu do czasu też ma coś do powiedzenia. To autor (autorzy?) zakonny (jak się domyślamy), który patrząc na zatwardziałość w grzechach niektórych taneczników... po prostu nie wytrzymuje! Jak w przypadku senatora:

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

Niekiedy zresztą ten ostrzegający głos autorski nakłada się jakby na domniemaną wypowiedź Śmierci, wzmacniając w ten sposób jej przerażającą wymowę. Tak jest na przykład w ostatniej scenie z błaznem i dzieckiem:

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

Innym razem odwrotnie, autor jakby uspokajał wykreowane przez siebie postaci – nie ma się o co właściwie spierać... i tak wszyscy pomrzemy – przypominając na przykład żołnierzowi i żebrakowi o egalitaryzmie, jaki niosło ze sobą hasło *memento mori*:

Czemuż to werdo⁸ nie pytasz,
Kiedy się z tą damą witasz.
Na obu was dekret srogi,
Żołdat umrze i ubogi.

⁸ Werdo (z niem. 'wer da?'): „Kto tam?” – wojskowy okrzyk wartownika.

Memento mori delikatnie naprowadza nas na myśl, iż jest jeszcze czwarty (obok taneczników, Śmierci i autora) uczestnik rozmowy i że to nim my właśnie jesteśmy – widzowie obrazu. Zamknięty, wydawałoby się, komunikacyjny obieg wewnątrz przedstawienia okazuje się w efekcie nie do końca zamknięty. Zapowiada teraz rozmowę na linii obraz – odbiorca. Za realizację tego zewnętrznego obiegu wymiany informacji odpowiedzialny jest jednak przede wszystkim duży sektor środkowy, który początkowo wydaje się tylko niepotrzebnym zdublowaniem tematyki. Tworzy go krąg taneczny złożony z trzymających się za ręce, na przemian, kobiecych reprezentantek różnych stanów i grup zawodowych oraz wdzięcznie uginających nogi w kolanie szkieletów wykonujących taneczne kroki. Żeby nie było zresztą wątpliwości, że tańczą, na dole przedstawiono grającą kapelę z mińskim cymbałem, przy czym ręce cymbalisty i skrzypka także prowadzą personifikacje Śmierci, tu bardziej pod postacią rozkładających się zwłok niż „oczyszczonych” szkieletów. W lewym górnym rogu przedstawiono Ukrzyżowanie, w prawym Trójcę św., w lewym dolnym Adama i Ewę w raju, a w prawym piekło, zgodnie z tradycją staropolską jako rozdziawioną paszczę potwora wynurzającego się z ziemi, w którą z wdziękiem wpadają potępieni. Mamy również barokową symbolikę wanitatywną. Pośrodku u góry występuje klepsydra i zegar stojące na czaszce, u dołu jedno na drugim – misa z kropidłem, czaszka i płonąca oliwna lampka. W tym środkowym sektorze mamy tylko dwa komunikaty, ale tym razem w sposób jednoznaczny należące wyłącznie do obiegu zewnętrznego. Obraz nas najpierw (u góry) delikatnie ostrzega:

Różnych stanów piękne grono
Gęsto Śmiercią przepleciono.
Żyjąc wszystko tańczujemy,
A że obok Śmierć nie wiemy.

Gdyby to jednak nie pomogło, obraz na wszelki wypadek (tym razem u dołu) solidnie nas poucza i jednocześnie straszy:

Szczęśliwy kto z tego tańcu
Odpocznie w Niebieskim szańcu.
Nieszczęsny, kto z tego koła
W piekło wpadszy biada woła.

To końcowe „biada” to już oczywiście nasz własny głos. Każdy poważny odbiorca tego przekazu, któremu nieobca jest problematyka czterech rzeczy ostatecznych, powinien w tym momencie usłyszeć samego siebie. I o to właśnie chodziło. „Rozgadanie” bernardyńskiego tańca śmierci nie ma sobie równych. Gdy zbliżamy się doń w nawie krakowskiego kościoła, aby odczytać napisy, głosy te nagle ożywają, zaczynają się mieszać i wzajemnie na siebie nakładać. W cichym zazwyczaj kościele brzmi to jak brzęk odgłosów wydawanych przez rój owadów.

Następny obraz z tej serii zawieszony został w korytarzu przy zakrystii kościoła w miejscowości Święta Anna niedaleko Częstochowy. Jest on bardzo wierną kopią obrazu krakowskiego – te same sceny, te same wierszyki, te same postaci i takie same ich ubiory. Wyraźnie widać dążność do kopiowania przedstawienia krakowskiego, toteż trudno kierować się względami kostiumologicznymi przy próbach określenia domniemanego czasu powstania. Poza jedną, bardzo poważną różnicą (o czym za chwilę) inne dotyczą drugorzędnych detali. I tak sceny zaproszeń do tańca nie mają już kształtu owalnych medalionów – są po prostu prostokątne. Na dole nie mamy misy z kropidłem i lampki oliwnej, a przejęta z pierwowzoru czaszka opleciona jest przez węże. W natłoku przedstawień te drobiazgi giną i wydaje się nam, że wciąż oglądamy obraz krakowski, aż do momentu, gdy popatrzymy na ostatnią scenę z serii zaproszeń do tańca. I tu kompletne zaskoczenie. Nie widzimy już błazna i dziecka, a naprzeciwko szkieletu stoi jakiś bliżej nieokreślony rozbójnik w góralskim stroju, uchwycony w momencie oddawania strzału z ogromnej rusznicy. Towarzyszy temu zupełnie nowy wierszyk:

I ty odważny góralu
Nie zawsze umrzesz na palu.
Próżno strzelasz, być ci w grobie,
Trzysta czarnych w garle tobie⁹.

Nie wiadomo, dlaczego nastąpiła zmiana tej ostatniej sceny, trzeba jednak zaznaczyć, że wszystkie następne obrazy

⁹ Cytuję bezpośrednio z obrazu w Świętej Annie.

z tej serii będą reprezentowały ten właśnie wariant. Tak jest w przypadku tańca śmierci wiszącego w bocznej kruchcie kościoła w Kalwarii Zebrzydowskiej. Postaci i wierszyki są te same, ale ich stroje już inne, XVIII-wieczne. Sprawę datowania przesądza zresztą jednoznacznie umieszczony u dołu obrazu napis informujący, iż rzecz została namalowana w 1769 roku. W nowym wierszyku o „góralu” najwyraźniej przekreślony został ostatni wers i brzmi on: „Trzysta mać iż w garle tobie”¹⁰. Reszta napisów zgodna jest z wzorcem krakowskim.

Znacznie większa niespodzianka czeka na nas w Warszawie na Czerniakowie, w korytarzu klasztoru, przylegającego do kościoła Bernardynów. Samą świątynię postawił w latach 1690–1693 najwybitniejszy architekt polskiego baroku, Tylman van Gameren¹¹. Uczynił to na zlecenie samego marszałka koronnego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, który zresztą później kazał się w podziemiach świątyni pochować (zmarł w 1702 r.). Wnętrze zdobią wspaniałe iluzjonistyczne freski w kopule Francesca Antonia Giorgioloego, ściany zaś równie znakomite malowidła scen z życia św. Antoniego, dzieło duetu malarzy: Giovanniego Battisty Colomby i Giacoma Francesca Cippera zwanego Todeschini¹² (w nawie) i dwa słabsze cykle anonimowych artystów (w prezbiterium). W porównaniu ze świątynią sam klasztor jest o wiele skromniejszy, a jego główną atrakcją jest właśnie ów warszawski taniec śmierci. Wszystko jest tak jak w obrazie krakowskim, jeżeli chodzi o ilość i dobór scen (poza jedną z „góralem” w miejsce błazna i dziecka), język natomiast wierszyków jest lekko modernizowany. Występuje też jedna „wpadka”, dość zabawna. W scenie z żołnierzem i żebrakiem nie pojawia się żebrak, lecz kobieta w długiej sukni i kapeluszu. Najwyraźniej anonimowy malarz sformułowanie z towarzyszącego scenie wierszyka: „Kiedy się z tą damą witasz”, wcale nie odniósł do Śmierci, toteż zamienił owiniętego

¹⁰ Cytuję bezpośrednio z obrazu zebrzydowskiego.

¹¹ M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, s. 152–157.

¹² M. Karpowicz, *Giovanni Battista Colomba i Giacomo Francesco Cippera zwany Todeschini na Czerniakowie*, „Barok” 1996, nr 1, s. 147–165.

szmatami żebraka (którego nie rozpoznał) w damę, w dodatku wyraźnie XIX-wieczną. Jeszcze bardziej XIX-wieczny jest towarzyszący damie żołnierz w stroju huzara z charakterystycznym czako na głowie. Monografistka obiektu, Marta Topińska, przypuszcza, że malarz czerniakowski w ogóle nie widział krakowskiego oryginału. Píše między innymi:

Malowidło czerniakowskie nieporadne w formie, trudno uznać za bezpośrednią kopię krakowskiego Tańca Śmierci. Zapewne jego autor chcąc wzbogacić klasztor warszawski w typowe malowidło bernardyńskie, korzystał z dostępnego mu osiemnastowiecznego wzoru, być może znajdującego się w bernardyńskim kościele w miejscowości Święta Anna. Wskazuje na to prostokątny kształt kwater obramienia sceny głównej występujący w obu obrazach, a także scena z góralem-rozbójnikiem, nie figurująca w pierwowzorze krakowskim, a pojawiająca się po raz pierwszy w tym malowidle. Domorosły malarz czerniakowskiego Tańca Śmierci posiadał jednak ambicję aktualizacji kontrreformacyjnego tematu, strojąc ukazywane modele we współczesne sobie kostiumy z XIX w., co w zestawieniu z siedemnastowieczną koncepcją tańca śmierci i staropolskimi tekstami objaśniającymi, stanowi nieporozumienie i śmieszny anachronizm¹³.

Również „wpadka” z damą, która jako kobieta w ogóle nie miała prawa pojawić się w scenach zaproszeń (dla kobiet zarezerwowane zostało pole środkowe obrazu) zdaje się tę hipotezę potwierdzać. Z jednym jednak zastrzeżeniem. „Anachroniczność” warszawskiego tańca śmierci, na którą utyskuje Marta Topińska, jest w rzeczywistości wysoce umiarkowana, co uświadomimy sobie szczególnie wtedy, gdy przywołamy piątą i ostatnią realizację tej serii, taniec śmierci z Kalwarii Paclawskiej. Mało kto o nim wie, gdyż obraz wisi ukryty w ciemnym korytarzu przylegającym do zakrystii kościoła kalwaryjskiego pw. Znalezienia Krzyża i trudno doń po prostu dotrzeć. Ale kiedy to się uda – zaskoczenie jest całkowite. Żołnierz w scenie z żebrakiem ubrany jest w mundur legionisty Piłsudskiego, a kupiec bławatny po prostu we współczesny gar-

¹³ M. Topińska, *Kościół czerniakowski*, Warszawa 1977, s. 105.

nitur! Sam obraz, choć ma postać bardziej zgeometryzowaną niż pierwowzór, bez wątpienia jest tym samym przedstawieniem z tymi samymi napisami – wierszykami, choć też pojawiają się innowacje, zarówno ikonograficzne, jak i językowe. Tak na przykład w centralnym kręgu tanecznym występują również mężczyźni, a w miejscu sceny z senatorem (którą niedawno cytowaliśmy) pojawia się mieszczańskie wnętrze i spokojnie śpiący w fotelu, elegancko ubrany pan, do którego Śmierć, w sposób jakże kulturalny, zwraca się takimi słowy:

Przepraszam, że sen przerywam!
Powinność mą spełnić muszę,
Po kolei w taniec wzywam,
A kto nie chce tego zmuszę¹⁴.

Tym sposobem do tańca śmierci wtargnął świat kultury mieszczańskiej z jej obyczajową poprawnością. Są też zmiany w wierszykach. Niektóre z nich uznać można za przejaw modernizacji tekstu. Tak jest w scenie z żołnierzem:

Czemu to kto tu nie pytasz,
Kiedy się z tą damą witasz?
Na obu was dekret srogi,
Żołnierz umrze i ubogi.

W innych przypadkach budzi się jednak podejrzenie, iż anonimowy malarz nie był w stanie prawidłowo odczytać tekstu ze wzoru, którym prawdopodobnie dysponował, co w efekcie daje bezsensowne przeinaczenia. Tak jest np. w scenie z kupcem bławatnym:

Proś mnie raczej o bławaty,
Bo cię widzę, żeś bogaty.
Nagiś, a mnie odważnego
Prowadzisz do tańca swego!

Szczytem niezrozumiałości jest wierszyk w scenie z „góralem”.

I ty odważny góralu
Nagle umrzesz choć na polu.

¹⁴ Tu i dalej cytuję bezpośrednio z obrazu paławskiego.

Prożno str[z]elasz, być w grobie
Trzysta macierz w gardle tobie.

Trzeba jednak mocno podkreślić, że większość scen ma tekst prawidłowy i zgodny z najwcześniejszym przekazem krakowskim. Wszystko wskazuje na to, że czas powstania tego malowidła to XX wiek, prawdopodobnie zaraz po pierwszej wojnie światowej (legionista Piłsudskiego).

Aby zrozumieć, jak to w ogóle możliwe, że w XX wieku malowano jeszcze tańce śmierci, warto przypomnieć, czym jest swoista kulturowa enklawa Kalwarii Pałacowskiej. Bo miejsce to niezwykle. Wciśnięte w sam narożnik ziemi przemyskiej, u podnóża Bieszczad, jest światem, w którym czas, również ten historyczny, płynie powoli, a podczas śnieżnych zim całymi miesiącami pozostaje praktycznie całkowicie odcięte od reszty cywilizacji. Kalwarię Pałacowską założył nie byle kto, bo sam Andrzej Maksymilian Fredro, ten od cyklu emblematycznego *Peristromatów*, o którym już wspominaliśmy. Kasztelan lwowski i wojewoda podolski, starannie wykształcony (Francja i Niderlandy) był nade wszystko pisarzem politycznym, tworzył traktaty z dziedziny wojskowości, ekonomii, polityki i pedagogiki. Sławę europejską zapewniły mu jednak przede wszystkim zbiory aforyzmów *Przysłowia mów potocznych* (1658) i łacińskie *Monita politico-moralia* (1664), które miały aż dwadzieścia jeden wydań w całej Europie. Swoją kalwarię zaczął budować w 1668 roku, a więc ponad pół wieku później, niż zaczęła powstawać Kalwaria Zebrzydowska (od 1602 r.). Wyprzedziły ją Kalwaria Pakoska (1629) i Kalwaria Wejherowska (1649). Jest to więc u nas kalwaria czwarta. Skromniejsza od utytułowanej poprzedniczki, nadrabia niezwykłą urodą ukształtowania topograficznego. Można nawet mówić o świadomej dążności do wtopienia założenia w górski pejzaż. Kaplice, dziś wyłącznie XIX-wieczne (postawione na miejscu wcześniejszych), tworzą małe skupiska, dość od siebie odległe i jakby pochowane w krajobrazie – na leśnych łąkach, na trawiastych wzgórzach, we wsi, przy brodzie nad rzeką itp. Ingerencja w naturalne otoczenie jest znacznie delikatniejsza niż w przypadku Kalwarii Zebrzydowskiej, chociaż ta stanowiła niewątpliwie pewien wzorzec i niektóre kaplice, np. Ratusz Piłata, Gradusy, czy

Grób Chrystusa, są bezpośrednimi kopiami tamtych budowli¹⁵. Głównym jednak „scenariuszem” dla Kalwarii Paclawskiej, jak i zresztą dla pozostałych założeń tego typu na naszym terenie (Wejherowo, Wiele k. Kościerzyny, Głotowo na Warmii, Werki k. Wilna, Pakość, Góra Kalwaria, Góra Świętej Anny, Piekary Śląskie, Krzeszów, Wambierzyce – wymieniając tylko te najbardziej znane), było niewątpliwie dzieło Adrichomiusza (Christiana van Adrichema) *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* (1584), podpowiadające budowniczym tych założeń, który z miejscowych strumieni ma być Cedronem, który pagórek Golgotą, a który Syjonem czy Górą Oliwną (próba rekonstrukcji relacji przestrzennych z Jerozolimy). W Kalwarii Paclawskiej Cedronem jest rzeka Wiar, przedzielająca dwa łańcuchy wzgórz, Golgotę i Górę Oliwną. Co ciekawe, niektóre kaplice, nawet w dzisiejszej (mocno zredukowanej, jak się można domyślać) postaci, także realizują spektakl głosów, choć nie tak rozbudowany, jak w przypadku namalowanego tańca śmierci. I tak w Kaplicy Trzech Marii w podstawie pod figurami niewiast odczytujemy napis: „Nie płaczcie nade mną, ale raczej nad sobą i nad dziećmi waszymi” – słyszymy zatem głos samego Chrystusa (w rozmowie z napotkanymi Mariami). W Kaplicy Zdjęcia z Krzyża z kolei na postumencie wystawionej tam Piety umieszczono słowa: „Czyja jest boleść większa od mojej”. Tym razem Matka Boska zwraca się bezpośrednio do przechodzącego widza (pątnika), szukając u niego wsparcia i zrozumienia.

W pobliżu Golgoty usytuowano kościół i klasztor, ale nie bernardynów, lecz franciszkanów. Drewniane budowle z czasów Andrzeja Maksymiliana Fredry zamienione zostały na murowane w XVIII wieku dzięki fundacji łowczego przemyskiego, Szczepana Józefa Dwernickiego. Obecny murowany kościół pw. Znalezienia Krzyża Świętego zbudowano w latach 1770–1775¹⁶. Reprezentuje on zredukowaną postać najbardziej

¹⁵ Por. J. Więckowiak, *Kalwarie barokowe w Polsce*, Gdańsk – Wejherowo 2006, s. 342 i 357.

¹⁶ M. Gosztyła, J. Szpyt, *Sanktuarium Męki Pańskiej i Matki Bożej w Kalwarii Paclawskiej*, Kalwaria Paclawska 1999, s. 8.

rozpowszechnionego modelu barokowej świątyni, wprowadzonego przez Il Gesù, z tym że do fasady dostawiono wieże. Jednak niecałe sto lat później (w 1863 r.) fasadę wzbogacono o rozbudowane światłocieniowe krużganki zwieńczone barokową balustradą z figurami – ożywiając w ten sposób dotychczasową jej płaskość. Jeszcze bardziej pod względem chronologiczno-stylowym sprawa komplikuje się we wnętrzu świątyni. Sklepienie nawy pokrywają barokowe freski iluzjonistyczne z centralną sceną niebiańskiej chwały św. Franciszka. On sam, Trójca św., Matka Boska, święci i aniołowie unoszą się na naszych oczach w otwartych przestworzach, a w scenie *Zaśnięcia Matki Boskiej* mamy nawet nienaganną *quadraturę* (domalowane nieistniejące, wyższe kondygnacje budowli). Wszystko jest więc tak, jak w barokowym kościele być powinno, tyle że polichromię tę malarze zakonni, Michał Łaziński, Antoni Chabielski i Feliks Ligizeński, wykonali w roku 1857!¹⁷. W tym samym czasie powstały barokowe ołtarze boczne. Ten w południowym ramieniu transeptu zawiera cudowny XVII-wieczny obraz Matki Boskiej z kościoła Franciszkanów w Kamieńcu Podolskim – obiekt miejscowego kultu.

Podobno po zdobyciu Kamieńca Turcy wrzucili obraz do rzeki, ale objawiająca się starcowi Najświętsza Panienka nakazała go z wody wyłowić i zanieść do Paclawia. Po drodze staruszek zatrzymał się w Samborze i na noc obraz schowano do skrzyni. Syn właściciela domu, niczego nieświadom, ułożył się do snu na tejże skrzyni, ale w nocy jakaś tajemna siła aż trzykrotnie zrzuciła chłopca na podłogę. To także przykład aktywnych gadających obrazów epoki baroku – tylko innego rodzaju.

Ponieważ obraz przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem i jest cudowny – należy mu sprawić barokową sukienkę. Toteż sprawiono, srebrną – w 1932 roku! Wcześniej w roku 1900 niejaki Bogdański domalowuje na fasadzie kościoła (we wnękach) sporych rozmiarów wizerunki Matki Bożej Kalwaryjskiej, św. Kingi i bł. Jakuba Strzemię.

¹⁷ Tamże, s. 14.

Jak to wszystko zaklasyfikować? Nie można tego nazwać po prostu neobarokiem z tego prostego powodu, że od czasu pierwszych prac w 1665 roku tradycja baroku ani na moment w tym miejscu nie została przerwana. W tej podgórskiej enklawie żył on sobie nieśpiesznie przez cały wiek XVIII, XIX i sporą część XX. Przez cały ten okres sprawnie obsługiwał identyczny rytuał kalwaryjski – zarówno w XVII, jak i XX wieku pątnicy napływali i corocznie szczerze przeżywali odgrywaną inscenizację Męki, a miejscowi wieśniacy w dobudowanych do swoich chałup kramach koncentrowali się na tym, aby niczego owym pątnikom nie zabrakło. W tym otoczeniu, wiszący w korytarzu sąsiadującym z zakrystią, namalowany w XX wieku autentyczny taniec śmierci jest jak najbardziej na swoim miejscu. To jego świat, świat późnego baroku, który tutaj objawił swoje wyjątkowo długie trwanie.

Myślę również, wbrew temu, co pisze Marta Topińska, że także warszawski, XIX-wieczny taniec śmierci nie był żadnym „śmiesznym anachronizmem”. Zanurzony w falach łąk czeraniakowskich, z dala od wielkowiejskiego zgiełku, bernardyński klasztor także stanowił enklawę o spowolnionym przepływie czasu. Stefan Nieznanowski, badając bernardyńskie kantyczki, zaproponował wprowadzenie terminu „folklor zakonny”. Tak to uzasadniał:

We współczesnej świadomości społecznej słowo „folklor” oznacza twórczość, obyczajowość i obrzędowość ludową. I w tym sensie terminu używa się najczęściej. Prawdę mówiąc nawet fachowcy nie są pewni, co on znaczy. Wywodzi się z języka angielskiego, w którym „lore” określa kulturę różnych środowisk społecznych. Przedrostek precyzuje, o jaką grupę chodzi (folk = lud). Polszczyzna nie zna tylu synonimów tego terminu. W naszych czasach, jak się zdaje, słowo „folklor” zmienia nieco znaczenie, skoro mówi się często o folklorze miejskim, i oznacza w ogóle kulturę środowiskową. W tym sensie można więc mówić o folklorze zakonnym.

Zakonnicy pochodzą z różnych warstw społecznych, wydawać się może, iż ich kultura środowiskowa jest kompilacją kultur środowisk, z jakich się wywodzą. To tylko pozór. Społeczności zakonne bywały na ogół zamknięte, izolowane od społeczeństw,

w których działały. Nowicjaty często też wykorzeniały nawyki, jakie kandydaci do zakonu przynosili z zewnątrz. Dlatego powstawały w tych środowiskach nowe jakości kulturowe zgodne z tradycjami zakonu¹⁸.

Pomysł wydaje się rozsądny i pożyteczny i wypada żałować, że nie przyjął się na szeroką skalę. Miałoby to także dla nas istotny walor porządkujący. Folklor, wszystko jedno czy ludowy, czy właśnie zakonny, jako kultura środowiska ma skłonność do znacznie dłuższego przechowywania, ba, nawet do pieczołowitego konserwowania elementów składowych swojej tradycji, które zapewniają jego tożsamość. Chroni go to przed rozplynięciem się w kulturze masowej, cementuje poczucie mentalnościowej wspólnoty a niekiedy wręcz umożliwia wspólnoty tej funkcjonowanie. Tak jest np. u karmelitanek bosych w ich bożonarodzeniowym rytuale kołysania Dzieciątka i „rekreacjach” z tym okresem związanych, kiedy się losuje, czy jest się poduszką dla Jezusa, czy też wołkiem ogrzewającym Dzieciątka parą z ust – po czym należy wykonać odpowiednią, przewidzianą na tę okazję przez tradycję kantyczkę. Sądzę, że bernardyńskie tańce śmierci trzeba także widzieć jako przejaw folkloru zakonnego. Oczywiście nie musimy w tego typu zachowaniach kulturalnych gustować, ale nie powinniśmy ich lekceważyć.

¹⁸ S. Nieznanowski, *Przyczynek do dziejów folkloru zakonnego w XVII wieku*, [w:] *Z przeszłości*, Warszawa 1977, „Silva Medii et Recentioris Aevi” 5, s. 153.