

Marek Bieńczyk

"Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.", Maciej Włodarski, Kraków 1987 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 265-274

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IV. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki LXXIX, 1988, z. 4
PL ISSN 0031-0514

Maciej Włodarski, *ARS MORIENDI W LITERATURZE POLSKIEJ XV i XVI W.* Kraków 1987. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, ss. 300.

„Jako filozofować znaczy uczyć się umierać”, powtarzał za Cyceronem Montaigne, i dodawał: „kto się nauczył umierać, odczył się służyć”. Ten wielki adept nauki umierania znalazł się pewnego dnia oko w oko ze śmiercią: „Ujrzałem się całe zakrwawionym; kaftan bowiem był wszędzie poplamiony krwią, jaką oddałem. [...] zdawało mi się, że życie zawieszono jest we mnie, jakoby na wargach; zamykałem oczy, aby do reszty (tak mi się zdało) wyżęnąć je precz, i czyniło mi to rozkosz poddawać się tak memu omdleniu. Wyobrażenie to pływało jeno powierzchownie po mej duszy, tak wątłe i słabe jak wszystkie inne; i było nie tylko wolne od przykrości, ale połączone z ową słodyczą, jaką odczuwają ci wszyscy, którzy popadają w sen”¹. To niezwykła opowieść, powstała jakby na progu śmierci i życia, czy wręcz po „tamtej stronie”. Można by ją nawet komentować w Bataille’owskich pojęciach transgresji i doświadczenia wewnętrznego: chwila trwogi, chwila skrajna — stan niemal ze agonii — przynosi „przekroczenie” własnego istnienia, odnalezienie w nim nie znanego dotąd wrażenia: „suwerennej”, jak mówi Bataille², radości. Spotkanie ze śmiercią to tutaj coś więcej niż należące do stałych motywów *ars moriendi* oddanie się temu, co wyzwała z ziemskich trosk; w poczuciu umierania człowiek poznaje nadal własną wyobraźnię, siebie samego. Montaigne, przyznajmy, nie przywiązuje do całego zdarzenia takiej wagi i komentuje je następująco: „Ta opowieść o tak drobnym wypadku byłaby sama przez się dosyć błaha, gdyby nie nauka, jaką stąd dobyłem dla siebie: po prawdzie bowiem, aby oswoić się ze śmiercią, sądzę, iż nie ma nic lepszego jak pozostawać w jej sąsiedztwie.

Owo, jak powiada Pliniusz, każdy sam jest dla siebie dobrą szkołą, byleby miał wytrwałość śledzić się z bliska. Ja nie nauczam tutaj, jeno się uczę; nie jest to lekcja dla drugich, ale dla mnie”³.

Gdy tematem rozważań staje się sztuka umierania, refleksje Montaigne’a mogą posłużyć za tło, na którym wyraźniej zarysowują się cechy badanego zjawiska. W pierwszym odruchu uwagę przyciągają przeciwieństwa. Montaigne i *ars moriendi*, jaką znamy ze średniowiecznych traktatów, mówią o jednym — o nauce umierania, lecz poza podobnym tematem dzieli ich wiele, a przede wszystkim sposób pobierania tej nauki. Według Montaigne’a do wiedzy prowadzi jedynie własne doświadczenie, które jest niepowtarzalne; *ars moriendi* zaś zakłada możliwość sformułowania wskazań o charakterze powszechnym, w równym stopniu stosownych dla każdego. Wynika stąd odrębność wizji śmierci. Śmierć jest u Montaigne’a zróżnicowana, nie określona jednoznacznie, każdy umiera bowiem inaczej; w *ars moriendi* jest ona jeszcze jednolita, umieranie ma dla każdego ten sam nie-

¹ M. de Montaigne, *Próby*. Przetłóżył T. Żeleński (Boy). Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Gierczyński. T. 2. Warszawa 1985, s. 77.

² Zob. A. Arnaud, G. Excoffon-Lafarge, *Bataille*. Paris 1978, s. 88.

³ De Montaigne, *op. cit.*, s. 80.

zmienny wymiar, choć *artes moriendi*, w porównaniu ze wcześniejszym i współczesnym im piśmiennictwem o śmierci, w o wiele większym stopniu dramatyzują samą sytuację agonálną, czynią z niej doświadczenie indywidualne. W tym zestawieniu mamy więc do czynienia z dwiema odmiennymi postawami wyrosłymi z jednego typu refleksji nad śmiercią, z jednego celu, jakim jest przygotowanie się do śmierci. Zakreślają one ramy sztuki umierania: rozciągającej się od formy adresowanej do masowego odbiorcy i zakładającej podobieństwo ludzkich istnień aż po formę będącą już tylko dalekim i bardzo przekształconym odbiciem poprzedniej — skrajnie samotną, kierowaną ku sobie samemu medytacją, która odkrywa pełnię i głębię subiektywności.

Książka Macieja Włodarskiego poświęcona jest tej pierwszej formie *ars moriendi*, odmianie właściwej, która, w postaci traktatów, stała się samoistnym gatunkiem literatury użytkowej. Ale też autor pragnie uwzględnić chociaż w pewnym stopniu jej ewolucję, jej dalsze literackie istnienie — anonsowane z mej strony wyżej przez przykład Montaigne'a — stawiając sobie za cel badania nad występowaniem, m.in. w utworach literackich, wątków i obrazów, należących do *ars moriendi* bądź przez nią inspirowanych. Głównym przedmiotem opisu pozostaje przy tym ta konkretna forma gatunkowa, sięgająca XIV wieku. Z tej racji autor dokonuje wyboru w pokrewnych obszarach piśmiennictwa i swoiście traktuje badaną literaturę, pomijając jej podmiotowy, indywidualny kontekst (nieczęsto jest on zresztą, przynajmniej, do uchwycenia w literaturze staropolskiej), aby uwyraźnić cechy tematu najważniejszego. Nie formułuję tego jako zarzutu (choć wytknę w tym miejscu autorowi chwilami zbyt mechaniczne, moim zdaniem, przykładanie wzorca do badanego materiału literackiego). Temat śmierci jest w omawianym okresie tak ogromny, że każda analiza musi coś z niego wybrać, a coś pominąć. Chciałbym raczej powiedzieć, że ta bardzo ciekawa książka, ujawniając wiele ważnych szczegółów, wzbudza tęsknotę za jakimś ciągiem dalszym — w postaci nowych studiów nad tanatyczną literaturą i wyobraźnią średniowiecza oraz renesansu.

Najbardziej interesujące wydaje mi się to, że mimo wspomnianego ograniczenia, *ars moriendi*, opisana przez Włodarskiego, jest pełna egzystencjalnych treści, bardzo ważnych dla każdego, kto zajmuje się antropologią XV i XVI wieku. Ukazuje się jako pojemna i bogata forma, w której zawiera się syntetyczny obraz pewnej ideologicznej formacji, ale też zbiorowej wrażliwości i wyobraźni w przełomowym momencie, jakim jest zmierzch średniowiecza — największa popularność *ars moriendi* przypada na lata 1450—1530 (powróci ona później w okresie baroku). Jest jakby zbiornikiem motywów, gestów, symboli charakterystycznych dla chrześcijańskiej postawy wobec śmierci, postawy, której jest najbardziej spektakularnym wyrazem (lecz, oczywiście, nie jedynym; np. w 10 najważniejszych ośrodkach drukarskich Europy XV i XVI w. *artes moriendi* stanowiły od 0,5 do 2% wydawanych tam książek religijnych; naturalnie same liczby nie mogą oddać znaczenia tego gatunku⁴).

W rozdziale I przedstawiona została geneza *ars moriendi*. Jako odrębny gatunek wywodzi się ona bezpośrednio z ostatniej części dzieła wybitnego teologa, kanclerza uniwersytetu paryskiego, Jana Gersona, *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (ok. 1408). Wydania *ars moriendi* (rękopisy, edycje ksylograficzne i topograficzne w wersjach długich i skróconych) znalazły się wśród XV- i XVI-wiecznych „bestsellerów”. Wiadomo o istnieniu 234 rękopisów (dane podają za Vovellem⁵): obok 165 tekstów łacińskich występuje kilkadziesiąt wersji w językach narodowych.

⁴ Zob. M. Vovelle, *La Mort en Occident de 1300 à nos jours*. Paris 1982, s. 142.

⁵ *Ibidem*, s. 143.

Poza wskazaniem na antyczne i wczesnochrześcijańskie źródła refleksji nad umiejętnością umierania i przygotowaniem się do ostatnich chwil autor szkicuje historyczne tło, charakteryzuje okres powstawania traktatów. Niewielka liczba przeznaczonych na tę kwestię stronic sprawia, że rozważania są dosyć zdawkowe, choć sięgają spraw fundamentalnych: śmierci jako najważniejszego tematu wyobrażeń średniowiecznych oraz nauki i postawy Kościoła wobec tego zjawiska. Wydaje mi się, iż przypomnieniu najważniejszych faktów (zarazy, głodu, wojny, bardzo wysokiej śmiertelności — tego wszystkiego, co nazwać można średniowieczną newrozą trwogi) towarzyszyć powinno jeszcze kilka uogólnień i dopowiedzeń (przy okazji — celowe byłoby uzupełnienie bibliografii o dwa fundamentalne dzieła tanalogiczne: *L'Homme devant la mort* Ph. Ariès, Paris 1977, i wspomniana już *La Mort en Occident. De 1300 à nos jours* M. Vovelle'a, Paris 1982, tym bardziej że i *ars moriendi* została w nich przedstawiona w oddzielnych podrozdziałach i w różnych kontekstach). Przede wszystkim należałoby, moim zdaniem, w większym stopniu uwzględnić miejsce *ars moriendi* w całości średniowiecznej problematyki tanatycznej. Warto byłoby przy tym podkreślić pewną dwuznaczność czy dwuwarstwowość średniowiecznych wyobrażeń śmierci: obok obrazów i interpretacji chrześcijańskich istnieją wyobrażenia niechrześcijańskie czy nie w pełni chrześcijańskie, tworzące rodzaj folkloru pogańsko-chrześcijańskiego. Można mówić, za Vovellem, o ścieraniu się dwóch wizji⁶. Wizja „pozioma” na jednym planie sytuuje żywych i zmarłych, odzwierciedla powszechne wierzenia o ciągłej obecności na ziemi, wśród ludzi, martwych (sobowtórów, upiorów, błędzących duchów), których śmierć pozostawia jakby przy życiu, powracają oni bowiem wciąż między żywych i w różnych kontekstach). Przede wszystkim należałoby, moim zdaniem, w większym stopniu uwzględnić miejsce *ars moriendi* w całości średniowiecznej problematyki tanatycznej. Warto byłoby przy tym podkreślić pewną dwuznaczność czy dwuwarstwowość średniowiecznych wyobrażeń śmierci: obok obrazów i interpretacji chrześcijańskich istnieją wyobrażenia niechrześcijańskie czy nie w pełni chrześcijańskie, tworzące rodzaj folkloru pogańsko-chrześcijańskiego. Można mówić, za Vovellem, o ścieraniu się dwóch wizji⁶. Wizja „pozioma” na jednym planie sytuuje żywych i zmarłych, odzwierciedla powszechne wierzenia o ciągłej obecności na ziemi, wśród ludzi, martwych (sobowtórów, upiorów, błędzących duchów), których śmierć pozostawia jakby przy życiu, powracają oni bowiem wciąż między żywych i w różnych kontekstach).

Perspektywa druga, „pionowa”, w pełni chrześcijańska, przynosi natomiast obraz zbawienia (bądź potępienia); dusza wędruje, według swych zasług, definitywnie do nieba lub do piekła. Takie wyraźne rozróżnienie pozwala lepiej zrozumieć miejsce *ars moriendi* jako wyrazu refleksji chrześcijańskiej. Jest ona jedną z form reakcji religijnej, kościelnej (reakcji, w której należy widzieć tak działanie zinstytucjonalizowane, jak zjawisko dokonujące się w wyobraźni i w mentalności) na mniej lub bardziej pogański obraz śmierci; jest też próbą chrześcijańskiego przejścia powszechnego dyskursu o śmierci.

Jako reakcja — ma wieść dzięki swej „nauce”, przynajmniej w sferze deklaratywnej, do wyzwolenia od strachu przed śmiercią. Należałoby się przy tym zastanowić, do jakiego stopnia działanie *ars moriendi* mieści się w strategii Kościoła, w której wizja piekła jest argumentem represyjnym, dyscyplinującym, oraz czy wzniesając strach przed czeluściami piekielnymi — ich obraz odgrywa tu niezwykle istotną rolę — nie wzmaga jeszcze bardziej trwogi przed śmiercią, Miejsce Sądu Ostatecznego zajmuje ostatnia próba człowieka, rozgrywająca się w chwili konania. W ten sposób zostaje określony już w momencie śmierci fizycznej los nieśmiertelnej duszy — co ma położyć kres wspomnianej wierze w powroty zmarłych, niekontrolowanemu, by tak rzec, ruchowi duchów. Następuje wyraźne rozłączenie czasu zmartwychwstania i czasu sądu.

Natomiast jako wspomniana próba przejścia dyskursu o śmierci, *ars moriendi* także adaptuje, przystosowuje swą wizję śmierci do panującej wrażliwości — wyobraźnia religijna tego okresu nie tylko bowiem narzuca własne obrazy i tematy, lecz także chrystianizuje te, które nie należą do niej bezpośrednio, czy też szuka ich odpowiedników. Za przykład posłużyć może obraz czyścica, który pojawia się od początku w. XVI: nieszczęsne dusze czyścicowe są „cywilizowaną” transpozycją błędzących upiorów, różnych bytów pośmiertnych. A zatem i rozumienie *ars moriendi* może być bardziej otwarte: w głębi chrześcijańskiej wizji mieszkają obrazy przejęte z tanatycznej wrażliwości epoki.

⁶ *Ibidem*, s. 50.

W dalszej części omawianego rozdziału autor przedstawia trzy dzieła, które uznaje się za wzorce gatunkowe traktatów *de arte moriendi*. Poza wymienionym już tekstem Jana Gersona są to (podają tym razem — za Włodarskim — polskie przekłady łacińskich tytułów): *Sztuka umierania zebrana z rocznej treści pism, z rycinami, do odparcia diabelskiej pokusy przy śmierci każdemu chrześcijaninowi wielce przydatna, a często niezbędna* (ok. 1408—1410) pióra Mateusza z Krakowa, filozofa i teologa, rektora uniwersytetu w Heidelbergu i reformatora Akademii Krakowskiej, oraz będące kompilacją traktatów Gersona i Mateusza dzieło Domenico de Capranica, kardynała, arcybiskupa Fermo, zatytułowane *Zwierciadło sztuki dobrego umierania, o pokusach, karach piekielnych, pytaniach do konających i o różnych modlitwach, jakie winny być odmawiane dla ich zbawienia*. Opisuując dokładnie te trzy traktaty, autor proponuje zabieg, nadający książce przejrzystość: wybiera je za punkty, do których odnosić będzie całą analizę porównawczą. Rezygnuje przy tym, dla utrzymania jedności tematycznej, z szerszego omówienia późniejszej odmiany czy kontynuacji *ars moriendi* — traktatów uwzględniających obok sztuki dobrego umierania sztukę dobrego życia, *ars de bene vivendi*. Istotnie, mimo oczywistej zbieżności koncepcji metodycznej i podobieństw formalnych te dwa rodzaje dzieli różnica podstawowa: różnica w wizji i w koncepcji człowieka.

Warto byłoby spróbować jeszcze dokładniej określić relacje między tymi dwiema odmianami (a może także zastanowić się, czy literackie realizacje zawartych w nich motywów respektują generalnie tę różnicę i mogą być rozważane oddzielnie). Philippe Ariès nazywa ten drugi zbiór traktatów „nowym gatunkiem o starej etykicie”, mówi też o nich jako o „nowych sztukach umierania”⁷. Sztuka umierania jest co prawda w nich zastąpiona przez sztukę życia, lecz chodzi tu o umiejętność życia z myślą o śmierci. Nauka obejmuje już nie ostatnie chwile, ale całość istnienia i polega w głównej mierze nie na przygotowaniu umierających do śmierci, lecz na przyzwyczajaniu żywych do medytacji nad śmiercią, do *quotidie morior*. Medytacja ta nabiera niekiedy, jak u Suso w jego *Eterna Sapienza*, wymiarów mistycznych: ciągłe „ćwiczenie” śmierci przynieść ma najsilniejsze duchowe doznania w życiu ziemskim; kontemplacja cielesnego zniszczenia, rozkładu, wiedzie do religijnej egzaltacji. To przesunięcie akcentu prowadzić może do efektów makabrycznych: Savonarola w znanej *Predica dell'arte bene morire* zaleca np. częste wizyty na cmentarzach od najwcześniejszych lat, noszenie przy sobie symbolicznych emblematów śmierci, jak miniaturowe szkielety. Ponadto ważne jest asystowanie przy agonii krewnych i przyjaciół. Przez całe życie należy kultywować w sobie tę świadomość, którą średniowieczne *artes moriendi* zalecały na czas umierania. Wiąże się to często z przekonaniem, że to nie chwila śmierci decyduje o przyszłych losach człowieka w zaświatach.

Dla ilustracji tej zmiany Ariès przytacza dwie charakterystyczne anegdoty XVI-wieczne: „Pierwsza należy do kontrreformacji, tradycja jezuitska wiąże ją ze świętym Ludwikiem z Gonzagii. Pewnego dnia, gdy bawił się on piłką, spytano go, co by zrobił, gdyby dowiedział się, że ma wkrótce umrzeć. Możemy się domyślić, co odpowiedziałby każdy mnich od X po XV wiek: że porzuciłby wszelkie sprawy tego świata, że oddałby się całkowicie modlitwie i pokucie, że zamknąłby się na odludziu, gdzie nic nie mogłoby odciągnąć go od myśli o zbawieniu. A człowiek świecki: że wstąpiłby do zakonu. Młody święty kontrreformacji powiedział po prostu, że nadal by grał w piłkę”. Druga anegdota jest proveniencji reformatorskiej i odwołuje się do opowieści Seneki o śmierci Kanusza: „Filozof Kanusz został skazany przez Kaligulę na śmierć. Kiedy pojawił się kat, by za-

⁷ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*. Paris 1977, s. 296.

przewadzić go na miejsce egzekucji, filozof rozgrywał właśnie partię szachów. Co więcej, osiągnął w niej przewagę!"⁸

Oczywiście duży wpływ na omawianą zmianę ma ruch humanistyczny, humanizm chrześcijański, którego duchowym patronem jest Erazm; istotny też jest wpływ na nową postać *artes* postawy epikurejskiej. Kwestię wymagającą dokładniejszego badania stanowi również miejsce w XVI-wiecznych *artes moriendi* oraz *artes vivendi* myśli i wyobraźni protestanckiej. Historycy nie są zgodni co do tego, czy ówczesny obraz śmierci reformacja zmienia w sposób rzeczywisty, głęboki (np. Ariès, w przeciwieństwie do Vovelle'a, uważa, że taka zmiana nie zachodzi); w każdym razie niektóre motywy przez nią stworzone czy ożywione (Apokalipsa, trwoga przed Bogiem, uwyrażnienie obecności Szatana) dla ewolucji tanatycznej wrażliwości wydają się istotne. Z pewnością reformacja protestancka wydatnie przyczynia się do powstawania motywu *mors aprovisa*: gotowości odejścia z tego świata w każdej chwili; bardzo też wzmacnia renesansową niewiarę w późną pokutę i tendencję do odbierania wagi chwilom przedśmiertnym — co tym samym podważa główne założenia średniowiecznych *artes moriendi*.

Najdonioślejszą konsekwencją renesansowej wersji sztuk umierania jest zatem uchylenie dramatyczności momentu śmierci, podstawowego obrazu o funkcji dydaktycznej. W tym skupieniu się średniowiecznych traktatów na jednej, jedynej sytuacji dostrzec można rodzaj egzystencjalnego eksperymentu. Oto w krótkim czasie i w jednym miejscu — na łożu konającego, które staje się w sztukach umierania punktem centralnym — rozegrać ma się (to jakby replika trzech jedności dramatycznych) najistotniejsze wydarzenie w ludzkim życiu; zadecyduje ono o jego ostatecznym przeznaczeniu. Człowiek, obnażony, samotny mimo otaczającej go rodziny i pozbawiony wiedzy, jaką jest doświadczenie, zostaje postawiony w sytuacji dla siebie nowej i krańcowej, w której nie może popełnić fałszywego kroku. Najważniejszym wymiarem czasu ludzkiego staje się chwila, w jej obrębie wszystko można zyskać, można też stracić, jeśli zwycięży w nas rozpacz narzucona przez siły zła. Wydaniom *artes moriendi* często towarzyszyły ryciny ilustrujące tę ostatnią przedśmiertną scenę. Publikacja „Znaku” zamieszcza 16 takich rysunków, a każdy z nich przedstawia inny etap rozgrywanego się wydarzenia. Dzięki świetnemu, bardzo szczegółowemu opisowi wszystkich ilustracji, otrzymujemy kompletny zestaw podstawowych motywów *ars moriendi* i prześledzić możemy jej linię dramatyczną. Próba moribunda — walka duchowa — polega na przejściu przez pokusy, na które wystawiają go siły diabelskie, demony, występujące pod fantastycznymi, najczęściej zwierzęcymi postaciami. Pokusy te tworzą dwie logiczne serie. Pierwsza z nich zmusza umierającego do oceny własnego życia; może być to ocena pełna rozpacz, ze względu na ilość i brzemień popełnionych grzechów; lub też zadowolenia — które nie chroni przed pokusą, gdyż diabeł ofiarowuje człowiekowi korony, aby udowodnić jego próżność i pychę. Drugi rodzaj kuszeń wywołać ma żal za tym wszystkim, co człowiek traci (za rodziną i za dobrami materialnymi), wzbudzić w nim poczucie chciwości, *avaritia*, przez którą należy rozumieć nie tyle pragnienie posiadania, co zachłanną miłość życia.

Pomoc w zwalczaniu diabelskich pokus, z których każda ma swoją, by tak rzec, klasyfikację, stałą łacińską nazwę (*tempatio diaboli de fide, de desperatione, de impatientia, de vana gloria, de avaritia*), przynoszą aniołowie. Kierują oni do chorego napomnienia (*bona inspiratio angeli de fide, contra desperationem, itd.*) przeciwstawiające się każdej pokusie z osobna. Innego rodzaju pomocą w walce z pokusami są różne modlitwy, często też pytania stawiane przez osoby asystujące przy śmierci chorego, mające przygotować moribunda do przyjęcia Sakramentów.

⁸ *Ibidem*, s. 297—298.

Po zwycięskim boju z kuszeniami przychodzi wreszcie wyzwolenie, aniołowie przyjmują duszę, która ulatuje z ust umierającego.

Rozdział II, *Polska „sztuka umierania” w XV i XVI w. na tle wzorców europejskich — składniki treściowe*, omawia tematyczne związki tekstów staropolskich (łacińskich, polskich i polskich przekładów dzieł obcych; zarówno utworów z zakresu literatury pięknej, jak i użytkowej) z wymienionymi traktatami wzorcowymi. Przy tej okazji autor przedstawia bardziej szczegółowe zjawiska i motywy występujące w *ars moriendi*. Spośród 9 punktów tematycznej łączności uwagę zwraca zwłaszcza pierwszy z nich, opisany w podrozdziale zatytułowanym *Człowiek — życie — śmierć*. Jaka jest koncepcja kondycji ludzkiej zawarta w *ars moriendi* i podjęta przez literaturę staropolską? Na pierwszy plan wybija się — co okazać się może bardzo ciekawe dla badań nad antropologią literatury w epokach o wiele późniejszych, zwłaszcza w romantyzmie — negatywne rozpoznanie, negatywna wizja życia, a nawet, przy najbardziej drapieżnej interpretacji, rodzaj bluźnierstwa wobec życia. Przez tę negatywność rozumiem gwałtowną deprecjację istnienia, uznanie go za złudę, zjawisko samoniszczące się, kalekie od zarania. Mówią o tym wyłowione z różnych tekstów emblematy życia, jako np. cienia, snu, dymu i rozwiewającego się obłoku, więdnącego kwiatu, łodzi, po której przepłynięciu nie zostaje żaden ślad, pryskającej bańki z piany. Życie jest śmiercią, wygnaniem, więzieniem, ustawicznym niszczeniem; człowiek nie może się w nim zakorzenić. W tej perspektywie *ars moriendi* wydać mogłaby się zarodkiem, generatorem najbardziej egzystencjalnych treści w literaturze późnego średniowiecza i renesansu.

Powstają tu jednak pewne wątpliwości. Włodarski pisze: „Występujące w traktatach wzorcowych dwa zaledwie określenia wskazujące na nietrwałość życia (życie jako cień i sen) zostały więc w utworach późniejszych znacznie dopełnione. Trzeba jednak zdawać sobie sprawę, że »nowe« porównania, jakie tutaj przytoczyliśmy, wcale nie są własnością autorów wymienionych dzieł: prawie wszystkie zostały przejęte z różnych ksiąg *Pisma św.*” (s. 70—71). Wątpliwości moje są następujące: czy rzeczywiście *ars moriendi* jest najważniejszym (jedynym) przekaznikiem tego typu wizji? I czy jest to wizja czerpiąca wyłącznie i bezpośrednio ze *Starego Testamentu*, a zwłaszcza z Eklezjasty? (W pewnym wymiarze jest to także pytanie o wyobraźniowe źródła poezji wczesnego baroku, która lubuje się w podkreślaniu kruchości i marności ludzkiego życia.) Należałoby rozważyć jeszcze jej inne możliwe inspiracje. Średniowieczną poezję z jej powszechnym tematem niszczenia życia, rozwijającą się równoległe do *ars moriendi*, a nawet ją poprzedzającą: zespół wyobrażeń tanatycznych (przede wszystkim w ikonografii) określanych jako „tryumf śmierci”; neoplatonizm i jego pogarda dla ciała; wreszcie gnostyckie koncepcje egzystencji, w których często powraca obraz życia jako ułomności, snu, więzienia i wygnania. Podobnie ukazany przez autora motyw dążenia, tęsknoty do śmierci jako momentu szczęśliwego przemienienia nie wydaje mi się w sposób konieczny powiązany z *ars moriendi*; poza wymienionymi już zjawiskami może mieć on korzenie mistyczne (np. gnostyckie) — jak owa tanatyczna tęsknota Suso czy nieco później tęsknota św. Teresy za rozkoszą śmierci wyrażona przez słynną formułę „*Muero porque no muero*”.

Bez względu jednak na skalę inspiracji w omawianej kwestii *ars moriendi* tworzy nowy kontekst, który okazać się może pomocny przy rozpatrywaniu, jak wspominałem, postaw egzystencjalnych w późniejszych okresach. I tak np. w perspektywie, jaką otwiera analiza tematyczna *ars moriendi*, doświadczenie śmierci największego być może polskiego pisarza „tanatycznego”, Zygmunta Krasińskiego, daje się odczytać jako swoista wariacja na temat sztuki umierania. Z jednej strony występuje u Krasińskiego gwałtownie wyrażone przekonanie o nicości ludzkiego życia, o niemożności zakorzenienia się w istnieniu (powracają tu np. obrazy

znikającego śladu czy wędnącego kwiatu; antytetyczne określenia identyfikujące życie z niebytem: „życie = śmierć”, a śmierć z istnieniem: „śmierć = życie”), które spotykamy m.in. w przytaczanych przez Włodarskiego fragmentach z traktatu Granady *Zwierciadło człowieka chrześcijańskiego* (1585). Z drugiej strony — w swej walce ze zwątpieniem, którą śledzić możemy zwłaszcza w opasłej korespondencji, przywołuje pisarz toposy dobrego umierania, toposy formy, jaką człowiek powinien przeciwstawić rozpacz, zdobywając się na męstwo bycia.

Tę analogię uprawomocniają kolejne podrozdziały (*Rycerz i pielgrzym*, *Naśladowanie Chrystusa*), poświęcone właśnie tego rodzaju toposom zachowań, aktywnego udziału w zmaganiach ze zwątpieniem i kuszeniami — większość z nich odnajdujemy również u Krasieńskiego. Topos nieustraszonego rycerza, którego chyba najbardziej przejmującym obrazem jest sztych Dürera *Rycerz, śmierć i Diabeł* (także i w tym przypadku należy pamiętać o jeszcze innych niż *ars moriendi* jego źródłach), odnosi się w literaturze staropolskiej zarówno do zachowania człowieka w ostatnich chwilach życia, jak i — przez uogólnienie — do jego całościowej postawy; ze wszystkich innych toposów pojawiających się w *ars moriendi* jest tym, który najczęściej spotykamy we współczesnej kulturze. Natomiast najważniejszym dla *ars moriendi* i omawianej epoki toposem odpowiedniej w chwili śmierci postawy jest naśladowanie Chrystusa (Chrystusa występującego także jako rycerz „wiecznego zwycięstwa” czy jako Nieustraszony, mężnie zdążający na śmierć), któremu poświęcony został również największy ówczesny „bestseller” (600 manuskryptów) — dzieło Tomasza à Kempis. Na przykładzie tej chrześcijańskiej *mimesis*, *imitatio Christi*, a zwłaszcza *imitatio mortis Christi*, ujawnia się jeszcze jedna dwuwarstwowość *ars moriendi*. Przenika ją dążenie do stworzenia niemal że technicznej recepty na chwilę umierania: tak więc naśladowanie Chrystusa rozłożone jest na kilka etapów, których kolejności należy przestrzegać (najczęściej wymienia się od 5 do 8 etapów, są to np., według Geilera, 1) modlitwa na Górze Oliwnej — *oratio*; 2) pocenie się — *sadatio*; 3) odpuszczenie prześladowcom — *remissio*; 4) płacz — *ploratio*; 5) głośne wołanie — *clamatio*; 6) polecenie ducha Ojcu — *commendatio*; 7) chętnie oddanie ducha — *traditio*). Jednak dzięki wykorzystaniu toposów zawiera się w *ars moriendi* także całościowa koncepcja metafizyczna, pozwalająca pisarzom na swobodne poruszanie się w obrębie przekazywanego przez *ars* obrazu kondycji ludzkiej; przykładem może być tu utwór Cypriana Bazylika o śmierci księżny Elżbiety Radziwiłłowej.

Gdy zastanawiam się nad funkcjonowaniem w *ars moriendi* obrazu śmierci Chrystusa (i nad obecnością innych postaci biblijnych, zwłaszcza Marii, która staje się tutaj toposem „obronnym”, Matką umierających, Orędowniczką), na myśl przychodzi mi jeszcze jedna kwestia związana z wyobraźnią renesansową, a łącząca się z *ars moriendi* w określony sposób. Chodzi mi mianowicie o zjawisko — z pewnością nie powszechne, ale niewątpliwie wyraźne — przesunięcie, zmian, jakich w obrębie istniejących toposów, motywów dokonuje wizja melancholijna. Wiek XVI jest, jak wiadomo, okresem powrotu melancholii, która otrzymuje w nim nowocześniejszą, jeśli wolno tak powiedzieć, postać. Przypomnijmy, że np. dla Micheleta, geniuszem renesansu jest Dürerowska *Melancholia*, ilustrująca zwycięstwo czasu destrukcji nad czasem tworzenia. Najmocniejszym chyba wyrazem melancholijnego dyskursu o śmierci jest obraz Holbeina Młodszego *Martwy Chrystus* (jego najwspanialszy literacki opis znajduje się w *Idiocie* Dostojewskiego). Przedstawia on ciało Syna Bożego w sposób, w którym nie zawiera się sugestia transcendencji; ciało jest zimne, barwy ziemistej i, odnosi się wrażenie, bliskie rozpadu — podobną, anatomiczną wizję Chrystusowego ciała odnajdujemy na nieco wcześniejszym, obrazie Mantegny *Chrystus w grobie*; tam jednak Chrystus nie jest samotny, obecność czuwających przy ciele łagodzi to nazbyt ludzkie widzenie. Z innego jeszcze obrazu, *Medytacji nad martwym Chrystusem* Carpaccia, odczytać możemy wy-

rażone symbolicznie dwie równoległe wizje: zmartwychwstania i śmierci. Z podobnym doprowadzeniem do skrajności biblijnego motywu, tym razem Marii — również występującego w *ars moriendi* — spotykamy się u Caravaggia w jego *Śmierci Dziewicy*: to obraz kobiety z ludu, tęgiej, z nabrzmiałymi nogami, zmęczonej i jakby odpoczywającej po ciężkiej agonii. Biorąc pod uwagę to przekształcenie, dokonujące się w ramach toposów, motywów, spojrzeć można na *ars moriendi*, w jej całej tradycji i w rozwoju aż po XX wiek, jako ich strażniczkę, jako miejsce, w którym przechowują się one w swej czystej, pierwotnej postaci.

Mowa już była o stykaniu się w obrębie *ars moriendi* pedagogiki z metafizyką. Strona metodyczna ujawnia się wyraźnie w metaforyce medycznej (podrozdział — *Medycyna duchowa*) towarzyszącej różnym wykładom i rozwinięciom sztuki umierania; mówi się tu o „leczeniu”, o „receptie dusznej”, o „plastrach” leczących „rany”, o konieczności wzywania „lekarza” (Chrystusa, Boga Ojca). Występują także inne pedagogiczne porównania (podrozdział *Szkoła dobrego umiarkowania*) odwołujące się do pojęcia „studiowania”, „przestrzegania”, „wysłuchiwania” i oczywiście „szkoły”; istotnym sposobem przyswajania wiedzy jest przytaczanie przykładów świętych („*Ars moriendi*” — *sztuka przykładów*). Te dwie wartości — metodyczna i egzystencjalna — współbrzmia w motywie psychomachii, przejętym przez *ars moriendi* od Prudencjusza i obficie wykorzystywanym przez literaturę staropolską. Na kuszenia szatana — tę najważniejszą treść walki duchowej rozgrywającej się w chwili konania — istnieje zestaw właściwych i koniecznych odpowiedzi, mających skutecznie zapobiec pokusom; zarazem kuszenia te rzucają światło na podstawowe kwestie kondycji ludzkiej, zawieszonych między grzechem a zbawieniem. Najbardziej chyba dydaktyczną formą inicjowaną bądź akcentowaną przez *ars moriendi* są różnego rodzaju gesty (*Między pobożnością a magią*), które nazwać by można „obronnymi”, a które składają się na zjawisko „nowej pobożności”, *devotio moderna*. Są to m.in. płacz, odmawianie odpowiednich modlitw, wpatrywanie się w wizerunki świętych. Gesty te składają się, jak trafnie zauważa autor omawianej publikacji, nie tylko na postawę błagalną, lecz i na postawę magiczną — najdalej idącą konsekwencją dydaktycznego charakteru *ars moriendi*; w tym miejscu rzeczywistnia się, jak sędzę, pewna prawidłowość: pedagogika zostaje przekroczone przez to, co sama zbudowała, wytwarza postawę egzystencjalną, na którą już nie zawsze ma wpływ.

Dla wypełnienia obrazu trzeba wspomnieć jeszcze o innych gestach i czynnościach, które wykonać musi moribund przed odejściem na tamten świat (*Na progu Wieczności*). Dokonać on winien rachunku sumienia, wyznać publicznie wiarę i przynależność do Kościoła (co nabiera szczególnego znaczenia w w. XVI), dokonać aktów polecenia (rodziny, sług, przyjaciół; np. Elżbieta Radziwiłłowa w opisie Bazylika „porucza” dzieci mężowi i „zaleca” mu poddanych), upewnić się, że długi zostały uregulowane, wyrazić życzenia co do formy pogrzebu, spisać testament (nie wiem, w jakiej mierze są możliwe badania nad testamentami staropolskimi; procentowa analiza ich różnych składników, np. odwołań się do osób boskich, mogłaby rzucić ciekawe światło na *ars moriendi*). Niektóre teksty przynoszą też bardzo interesujące z literackiej perspektywy zjawiska, jakimi są widzenie, które staje się udziałem osoby umierającej, oraz przestroga, skierowana do żywych, a będąca opisem doświadczenia chwil przedśmiertnych.

Z tej również perspektywy ciekawe są w literaturze staropolskiej opisy agonii i samej śmierci, a także rozkładu zwłok, występujące nie tylko w poezji barokowej i średniowiecznej, lecz i w utworach pisarzy renesansowych, jak Granada czy Bielski. Wiąże się z tym tylko bardzo ogólnie potraktowana przez Włodarskiego kwestia makabryczności i jej związków z *ars moriendi*. Píše on m.in.: „biorąc pod uwagę literacką stronę dokonujących się zmian, trzeba podkreślić różnice w środkach wyrazu, jakimi pisarze pragną poruszyć wyobraźnię swoich czy-

telników. Stąd np. naturalistyczne opisy agonii i rozkładu zwłok, często pojawiające się w tekstach średniowiecznych, lecz nie podjęte przez ówczesnych twórców »sztuki umierania«, trafiają właśnie w XVI w. na karty utworów nawiązujących do omawianego tu wątku [...]» (s. 174—175). Skąd się bierze potrzeba przedstawienia nędzy ciała? Czy chodzi tu tylko o różnice w środkach wyrazu? Motywy makabryczne pojawiają się w literaturze i ikonografii równoległe do *ars moriendi*, musi więc kryć się za nimi odmienne — do jakiego stopnia? — przesłanie. Istotne jest tu przeciwieństwo przestrzeni: cmentarza, podziemi, gdzie dokonuje się praca rozkładu, i pokoju, w którym *moribundus* oczekuje śmierci (na wszystkich wizerunkach jego rysy pozostają nie zmienione, często pogodne, mimo choroby i cierpienia). Sztuka makabryczna ośmiela się przedstawić to, o czym *ars moriendi* niekiedy tylko wspomina, lecz czego nigdy nie ujawnia w swej ikonografii (przy czym należy dodać, że zdarzają się także przedstawienia „kompromisowe”, np. na znanej miniaturze Rohana *Śmierć chrześcijanina* zmarły, pozbawiony przykrycia, które obowiązuje w *ars moriendi*, znajduje się na cmentarzu, pełnym makabrycznych „akcesoriów”, lecz to trupie ciało zachowuje pełną formę, nie ulega rozpadowi). Ponadto *l'art macabre* bywa nosicielką, szczególnie w obrazach tryumfu śmierci, dążeń samobójczych, które sztuka umierania zwalcza przede wszystkim (nakłanianie do samobójstwa to jedna z pokus szatańskich).

Czy zatem istnieje rzeczywista ciągłość między sztuką umierania a sztuką makabryczną? Co się kryje za wspomnianymi wyżej różnicami w „środkach wyrazu”? Czy tylko różnica między dwiema strategiami pisarskimi? A może między typami wrażliwości czy raczej między ideologią a wyobraźnią? Do takiej interpretacji skłania się np. Ariès, który upatruje źródeł makabryczności m.in. w wyobraźniowym przekształceniu strachu przed piekłem, narzucanym zwłaszcza przez *ars moriendi*, w strach przed śmiercią, w trwogę śmierci⁹. Pragnąc wywołać strach przed piekłem, Kościół spotęgował (o czym już była mowa) strach przed śmiercią. Bez względu na możliwe odpowiedzi refleksja nad miejscem sztuki makabrycznej powinna, w moim odczuciu, w sposób istotny dopełnić obrazu *ars moriendi* w całości tanatycznej tematyki epoki.

Znaczenie *ars moriendi* dla literatury (pięknej i użytkowej) jest także przedmiotem rozważań w trzecim i ostatnim rozdziale *Realizacje gatunkowe wątku „ars moriendi” w literaturze staropolskiej (XV—XVI w.)*. Pisany jest on z innego, bo teoretycznoliterackiego punktu widzenia; ograniczę się już tylko do jego krótkiego streszczenia. Zostają w nim pieczołowicie zanalizowane wpływy stylistyczne, językowe, strukturalne i raz jeszcze tematyczne *ars moriendi*. I w tej perspektywie ukazuje się ona jako forma bogata, inspiracja wielu literackich zabiegów. Jej gatunkiem-matką jest, jak było powiedziane, traktat, który posługuje się jednak kilkoma wzbogacającymi go formami: dialogami, cytatami, przykładami, tekstami modlitewnymi, istotnymi w związku z dydaktyczną intencją gatunku i z koniecznością uwzględnienia różnych warunków recepcji. Z traktatów wzorcowych wywodzi się grupa traktatów o czterech rzeczach ostatecznych, a także traktatów o zaznaczonym charakterze praktycznym, traktaty-recepty, których cel dokładnie wyjaśniają tytuły, jak np. *Recepta duszna i cielesna przeciwko powietrzu morowemu*.

Spośród utworów epickich o odrębnym kształcie konstrukcyjnym wpływy *ars moriendi* dają się zauważyć w kazaniach pogrzebowych i w kazaniach o śmierci, w rozważaniach i rozmyślniach, w tekstach o tzw. budowie wizerunkowej (Rej, Granada), w tekstach modlitewnych oraz w dyskursach polemicznych i w powiastkach, jak *Powieść o papieżu Urbanie*. Szczególnie bliskie związki łączą „sztukę

⁹ *Ibidem*, s. 109—125.

umierania” z gatunkami dramatycznymi, a zwłaszcza z moralitetami oraz dialogami o umieraniu. *Ars moriendi* kształtować może również formę utworów lirycznych, np. pieśni, których podmiotem mówiącym jest sam moribund, człowiek umierający. Pewnym niebezpieczeństwem dla tej świetnej analizy jest sylogizm metodologiczny: wzięcie pod uwagę utworów uznanych za związane z *ars moriendi* ze względu na występujące w nich motywy — których geneza nie łączy się jednoznacznie ze sztuką umierania; dotyczyć to może, jak pisałem, utworów zawierających koncepcje kondycji ludzkiej.

Na zakończenie wypada zebrać w jednym miejscu komplementy rozsiane w całej recenzji. To bardzo cenna książka; jej zaletą jest nie tylko przekazanie wielu nieznanych informacji, przedstawienie nie opisanej w systematyczny sposób strony staropolskiego piśmiennictwa. Dokonuje ona nowego przekroju tanalogicznej problematyki omawianego okresu i narzuca perspektywę, której badania nad śmiercią w XV i XVI w. w Polsce nie powinny pominąć. Ponadto jest sprawnie i przystępnie napisana, mieści się w ten sposób w dobrej europejskiej tradycji ostatnich lat — ciekawego pisania o średniowieczu.

Marek Bieńczyk

Krzysztof Mrowcewicz, CZEMU WOLNOŚĆ MAMY? ANTYNOMIE WOLNOŚCI W POEZJI JANA KOCHANOWSKIEGO I MIKOŁAJA SEPA SZARZYŃSKIEGO. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 296. „Studia Staropolskie”. Tom LIII. Komitet Redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (zastępca red. naczelnego), Jadwiga Rytel, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Jerzy Ziomek. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Książka Krzysztofa Mrowcewicza związana jest jednym porządkującym zamysłem — odczytania dzieł obu wymienionych w tytule poetów poprzez problematykę wolności. Autor zapowiada we wstępie, że w pracy „będzie chodziło o wykrycie pewnych filozoficznych wątków, które w tej poezji istnieją” (s. 1). Mrowcewicz, interpretując utwory o tak różnorodnych i wielokrotnie odczytywanych sensach w świetle jednego zagadnienia, i to spoza zestawu, do jakiego przywykła nauka o literaturze, podjął się zadania ryzykownego, ale obiecującego. Szansa tego zabiegu tkwi w zmianie utrwalonej przez pokolenia interpretatorów hierarchii wartości, w ujawnieniu nowych, dotąd pomijanych kwestii. Natomiast zagrożeniem może się stać nietrafny wybór metody naukowej. I szanse, i zagrożenia znalazły swe spełnienie w omawianej książce.

Najpierw rozpatrzmy pytanie o zasadność obranej metody naukowej, będące jednocześnie pytaniem o to, czy zaproponowane ujęcie problemu jest dostatecznie szerokie i pełne, oraz o to, czy sformułowane wnioski są dobrze udokumentowane i zasadne. We wstępie Mrowcewicz umieścił taką tezę: „Zarówno Kochanowski, jak i Szarzyński stawiają problem wolności w centrum swojego zainteresowania, a pytania, które zadają, i odpowiedzi, których udzielają, wydają się warte naszej uwagi” (s. 7). Z dalszego wywodu wynika, iż autor dostrzega bliskie pokrewieństwo dyskursów literackiego i filozoficznego stopionych w materii dzieła w czasach renesansu, albowiem — jak pisze — „Natchniony poeta jest [...] w końcu dla ludzi żyjących w XV—XVI wieku myślącym, a jego dzieło potrzebuje wykładni takiej, jak dzieło filozofa” (s. 14). Mimo uświadomienia sobie komplikacji, jakie stwarza przyjęcie dwojakiej perspektywy wobec dzieła poetyckiego, autor podejmuje trudne zadanie: interpretację twórczości obu poetów poprzez pojęcie wolno-