

# Barański, Jarosław

---

## Motyw tańca śmierci : o kulturowej erozji figury wyobraźni

---

Medycyna Nowożytna 6/1, 43-59

---

1999

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



---

Jarosław Barański

# Motyw Tańca Śmierci.

## O kulturowej erozji figury wyobraźni

*Skoro człowiek umrze, wówczas to,  
co my trupem nazywamy, któremu się  
wypada rozłożyć i rozpaść, i rozwiać  
na wszystkie strony, wytrzymywać  
zwykło długi czas.*

Platon, „Fedon”

*Quod fuimus, estis, quod sumus, eritis.*  
„Legenda o trzech zmarłych i trzech żyjących”

### 1. La Danse macabre.

Taniec Śmierci pojawił się jako plastyczny wizerunek śmierci na przełomie XIV i XV wieku dzięki upowszechnianiu sztuki drzeworytniczej. Jako figura wyobraźni kulturowej motyw ten krył w sobie fundamentalne tematy średniowiecznego doznania śmierci: nieubłaganego przemijania życia i rozkładu ciała ludzkiego. Przez kolejne stulecia określał wyobrażenie śmierci w makabrycznym obrazie zwłok ludzkich, siłę swą czerpiąc z niezwykle sugestywnej zmysłowości przedstawienia rozkładu ciała. Stanowił jedno z największych zmysłowych obsesji naszej kultury. Elementy jego

symboliki i estetycznej konwencji odnajdujemy współcześnie nie tylko w twórczości artystycznej, lecz również w potocznym wyobrażeniu śmierci. Nie ulega jednak wątpliwości, że wyobraźnia zaklęta w motywie Tańca Śmierci zamiera dziś z wielu przyczyn, których jedną z najistotniejszych jest rozwój medycyny i kształtowany przez nią medyczny obraz śmierci.

Motyw Tańca Śmierci był splotem wielu figur religijnej i ludowej wyobraźni, charakterystycznej dla późnego średniowiecza. Najbardziej jednak urzekające w tym motywie jest to, iż jego treść wypełnia średniowieczna melancholia, a formę nadaje renesansowa konwencja przedstawienia plastycznego. U jego podstaw leżało wyobrażenie ciała martwego jako rozkładających się zwłok oraz fascynacja zmysłem wzroku. To właśnie zmysłowe doznanie ciała martwego i jego reprezentacja w sztuce plastycznej stanowiły warunek rozwoju motywu Tańca Śmierci w późnym średniowieczu i wiekach po nim następujących. Źródła motywu, który przeobraził się w najtrwalszą figurę wyobraźni do dziś przechowywaną jako pozostałości średniowiecznej wrażliwości, są bogate i wielorakie. Wydaje się, że poprzedzająca Taniec Śmierci legenda o orientalnym pochodzeniu *O trzech zmarłych i trzech żyjących* była silną inspiracją dla ukształtowania wizerunku śmierci. W legendzie tej spotykają się żywi z umarłymi, lecz ich wzajemna obcość i odmienność jest jedynie pozorna, bowiem określona przez upływający czas. Martwi mówią do żywych: „Tym jesteście, czym byliśmy my, tym jesteśmy, czym wy się staniecie”. W ten oto sposób przenika do średniowiecznej wrażliwości wątek upływającego czasu i niechybnej śmierci. Czas, który mierzy ludzką codzienność, żywi swą uludą, a jednocześnie lęka upływem. Jedyne, co jest pewne w chwiejnej doczesności, to śmierć: *Mors certa, hora incerta*. Wątki przemijania i śmierci stanowiły szczelne horyzonty Tańca Śmierci: marnością był czas ludzki wobec wieczności boskiej, nicością życie zamknięte śmiercią wobec boskiej nieśmiertelności. Średniowieczna melancholia jak w różańcu odmawiała przemijanie. Pisał w XII wieku Bernard z Morlay:

„Gdzież są Mariusz i Fabrycjusz, któremu złoto było obce?  
Gdzież jest zaszczytna śmierć i wielkopomny czyn Paulusa?  
Gdzież jest boski głos *Filipik*, gdzie niebiański głos Cyncerona?  
Gdzież jest przychylność Katona dla obywateli i jego gniew na rebeliantów?  
Gdzie jest Regulus? I gdzie Romulus albo gdzie Remus?”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1996, s. 169.

Nic po nich nie pozostało. Przepadli z tego świata wraz ze swoją sławą, potęgą i bogactwem. Jedyne ich imiona przetrwały: „Wczorajsza róża istnieje tylko z imienia, imiona tylko puste zostały”. Śmierć jest „imieniem róży”, już pustym znakiem ich minionego życia, który przechowywany jest jedynie na cmentarzu. Pamięć ludzka zawodzi z upływem czasu, lecz i cmentarz nie jest wiecznym spoczynkiem ludzkich imion: cmentarze są nieustannie przebudowywane na potrzeby współczesnych. Być może dlatego u Villona pojawia się nawet i ta nuta silniejszej melancholii: „Hiszpaniey król ów nieprzeznaczony, Którego miana iuż nie pomnę...”<sup>2</sup>.

Przemijanie jest naoczne, każdego dnia, każdego roku nie skąpi ono swoich znamion. Świat jest wypełniony znakami i oznakami, które zapowiadają nadejście końca urody, końca sławy i bogactwa, wreszcie – końca życia, jak również samego świata. Są one naoczne i bezpośrednie w swojej wymowie. Średniowiecze ufało zmysłowi wzroku<sup>3</sup> i uczyniło z niego zmysł dostępny dla prawdy i piękna. Kto chce – ujrzy, a każdy powinien widzieć naoczne świadectwo kruchości świata doczesnego. To jest jedyna prawda, którą człowiek widzi, a która mówi o uludzie świata.

Dlatego wyobrażenie ciała żywego, jak i ciała martwego utkane było z jakości doznania zmysłu wzroku. Św. Augustyn pisał: „Czym jest piękno ciała? Polega ono na proporcji części, której towarzyszy słodycz barwy”<sup>4</sup>. Doznać piękna ciała ludzkiego jedynie dzięki zmysłowi wzroku; powłoka skórna oraz budowa ciała stają się średniowiecznymi przedmiotami zmysłowego podziwu. Inne zmysły się nie liczą, ba!, zmysł dotyku może kusić grzesznym pożądaniem bądź oparciem dla wszelkiej innej nieczystości i chorób. Tomasz z Akwinu również podziela ów pogląd: człowiek jest piękny, ponieważ ma wyprostowaną postawę, aby dzięki temu wzrokiem „swobodnie poznawał we wszystkich kierunkach przedmioty zmysłowe tak niebieskie jak ziemskie”<sup>5</sup>. Echa ludzkiej geometrii Polikleta, Lizypa i wreszcie Witruwiusza przemawiają w *Livre de portraiture* Honnecourta.

Jeśli więc możemy podziwiać wzrokiem piękno ciała, ten sam zmysł daje nam świadectwo jego brzydoty<sup>6</sup>. Choroba i śmierć

<sup>2</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>3</sup> Jest więc znamienne, iż „Jedyną dziedziną, w której zaznaczył się pewien postęp była okulistyka, zarówno gdy chodzi o operacyjne leczenie zaćmy, jak i stosowanie okularów”. A.S. Lyons, R.J. Petrucelli, *Ilustrowana historia medycyny*, Warszawa 1996, s. 335.

<sup>4</sup> U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1994, s. 147.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>6</sup> por. J. Le Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, Warszawa 1997.



dostarczają jakości zmysłowych, które zaręczają o przemijaniu i chwiejności ludzkiego losu oraz potwierdzają, iż ciało – jak pisał Grzegorz Wielki – to „szkaradne odzienie duszy”. Ciało chore jest zapowiedzią śmierci: „W średniowiecznym świecie trąd potwierdza, aż po naoczną oczywistość, że być chorym to tak samo jak być trupem: ciało zniszczone, rysy zniekształcone, wysięki. Rozkład nie jest tu jedynie tajemnym mechanizmem choroby, jej powolnym postępowaniem w zakamarkach organów; jest również jej stroną jawną, jej potworną inscenizacją<sup>7</sup>. Ciało chore, ciało martwe to teatr rozkładu i gnicia, na scenie którego robactwo, larwy, a nawet węże odnajdują pożywienie. Makabryczne doświadczenie tego, iż ciało człowieka staje się pożywieniem zwierząt, żyjących rozkładem chorych tkanek bądź trupów, odnajdywało wszędzie swój wyraz tam, gdzie pojawiał się temat cierpienia, choroby i śmierci. Tak też przedstawiał piekielne cierpienie Dante:

„Nędznym, co w świecie żyli nieżywotnie,  
Rój os i przykra kąsa ciało mszyca;  
Jęczą, gdy ból im do żywego dotknie.  
Od tych ukąszeń krew tryska na lica,  
Którą u stóp ich łzami napojoną  
Kłab glist natrętnych kałduny nasycą”<sup>8</sup>.

Trudno nie docenić obecności pospolitych robaków w życiu codziennym kilku stuleci, w których kształtował się motyw Tańca Śmierci. Musiały być powszechne i uporczywe, szczególnie tam, gdzie gromadzono żywność bądź odpadki. Aż do XVI wieku podstawowym jadem było mięso, ryby, ser i masło. Nie ulega więc wątpliwości, iż rozkład nie zakonserwowanego jedzenia był czymś tak codziennym, jak pojawiające się w nim robactwo. Pozostawiło to głęboki ślad w wyobraźni ludowej: Carlo Grinzburg opowiada historię młynarza Menocchio, który w zeznaniach przed inkwizytorami snuje swój mit powstania świata, twierdząc „iż na początku ten świat był niczym i że z wody morskiej ubity został jak piana, i ściał się niby ser, z którego zrodziło się potem mnóstwo robaków, i robaki te stały się ludźmi...”<sup>9</sup>.

Średniowieczna codzienność dostarczała inspiracji dla makabrycznej wyobraźni: umierający ludzie na ulicach, działania wo-

<sup>7</sup> G. Vigarello, *Historia zdrowia i choroby. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 1997, s. 11.

<sup>8</sup> Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 36.

<sup>9</sup> C. Grinzburg, *Ser i robaki*, Warszawa 1989, s. 99.

jenne, nieustanne ekshumacje na cmentarzach, różne obyczaje pochówku bądź przechowywania zwłok, pustelniczki umierające za życia w domkach przy kaplicach cmentarnych, publiczna kaźń ciała. Le Goff puentuje ten świat: „kończące średniowiecze potyka się o trupa”<sup>10</sup>. Lecz znikomość życia i nieuchronność przemijania zagałęszała się w wyobraźni ludowej dzięki przede wszystkim kazaniom i rozdawanej podczas nabożeństw kartce ulotnej, na której metodą drzeworytniczą uzyskiwano żywe i zmysłowe przedstawienie śmierci, nie stroniące od przesadnej teatralizacji, której zadaniem było ofiarowanie bogactwa wymownych znaków. To odkrycie późnego średniowiecza – drzeworyt, upowszechnia motyw śmierci i nadaje mu czytelną i obrazową treść. Wieki średnie coraz silniej dążyły do obrazowości. Najpierw pojawiły się zwoje zwane *Exultetami*, iluminowane w XI i XII wieku. Podczas mszy chór intonował hymn słowami „*Exultet iam angelice turba caelorum*”, a diakon rozwijał gruby rulon pergaminu, na którym „zapisany był tekst hymnu, a drugą stronę zdobiły liczne ilustracje, które wierni mogli oglądać werset po wersecie”<sup>11</sup>. Zamiłowanie do obrazowości wzmagalo się również dzięki tzw. żywym obrazom, misteriom, dramatom liturgicznym. Oczy średniowiecznego człowieka chłoneły prawdę objawioną i prawdę tego świata. Ówczesny melancholik „swoje współczucie wyrażał czynnie, za sprawą szczególnej „orkiestracji” śmierci. Przed katedrą Notre-Dame paryżanie oglądali srodze realistyczne misteria pasyjne, aktora, który grał Jezusa, często smagano aż do krwi”<sup>12</sup>. Należy bowiem zbliżyć się do ciała Chrystusa, aby zobaczyć, jakie znaki są przekazywane.

Pierwsze plastyczne przedstawienia motywu śmierci pojawiają się na freskach z kościoła opactwa La Chaise Dieu w Owernii (1390–1410). W 1424 jest treścią malowidła ściennego w krużgankach cmentarza Niewiniątek w Paryżu. Na owym, zniszczonym w XVII wieku malowidle, śmierć, jeszcze jako śmierć własna ludzi, szczyrzyła zęby do przedstawicieli różnych stanów i wzywała ich, aby towarzyszyli jej w śmiertelnym tańcu. W 1449 roku książę Burgundzki każe wystawić w swym pałacu w Brugge spektakl Tańca Śmierci. W 1485 roku Guyot Marchant ozdabia drzeworytami pierwsze wydanie *La Danse macabre*<sup>13</sup>. Wszędzie prócz motywu śmierci pojawiają się także motyw tańca. To jeden z wielu

<sup>10</sup> J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1995, s. 361.

<sup>11</sup> J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, Warszawa 1995, s. 40.

<sup>12</sup> R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, Gdańska 1996, s. 137.

<sup>13</sup> J. Huizinga, op. cit., s. 176.

niewiadomych elementów gry średniowiecznej wyobraźni, posiadający wiele źródeł swej kulturowej obecności.

Taniec był fizyczną ekspresją ludu, ciemną stroną ludzkiej zmysłowości. Jedynie w tańcu zmysł dotyku i ruch mógł publicznie stać się źródłem doznania. Tańczono wszędzie, nie szczędząc miejsc sakralnych, jak kościoł czy cmentarz. Tańczono podczas procesji i misterii, karnawałów głupców i wszelkich świąt. Bodaj najczęściej trzymano się w tańcu w silnym uścisku za ręce i tworzone kręgi, które wirowały w szaleńczym tempie, dostarczając tańczącym zmysłowych podnieć. Krąg tworzyli wszyscy, bez względu na wiek i stan, równi w rytmie tańca. Zabawy te przetrwały w późniejszych sabatach wiedźm i czarownic, w których to „świętach na opak” uczestniczyli członkowie wszystkich stanów, czerpiąc z tańca seksualną podnieć, łamiącą wszelkie społeczne bariery. Być może owa równość wobec rytmu tańca, równość w doznaniu podnieć seksualnych, kojarzyła się z równością wszelkich stanów wobec śmierci. Być może krąg taneczny odpowiadał w średniowiecznej i renesansowej wyobraźni kołu fortuny, które przetaczało się przez ludzki żywot, zaświadczać o kruchości pozycji społecznej i znikomości doczesnych dóbr. Przemijanie winno również posiadać swoją zmysłową dynamikę. Być może to właśnie taniec jej dostarczał.

Pomimo powszechności tańca, był on niemile widziany przez kościelną hierarchię. Taniec nie tylko budził mroczne podnieć, które trudno było oswoić i nad nimi zapanować, lecz także w zabawach karnawałowych przedstawiał świat na opak: w nim każdy żebrak mógł tańczyć z biskupem, każdy grzesznik ze świętym, każdy plebejusz ze szlachcicem. Taniec budził radość i śmiech, dystansujący się do sakralnego porządku doczesności. Odwracał porządek rzeczy i parodiował to, co w nim uświęcone. Pewnie dlatego Jean Baptiste Thiers twierdził, iż Szatan, „wielki mistrz wszelkiej niepowściągliwości”, na pokuszenie podarował ludziom taniec. A Jan Chryzostom przekonywał, iż Bóg inny cel nadał ludzkim nogom: nie do tańca, lecz do skromnego chodu<sup>14</sup>. Plebejska przewrotność tańca w karnawale głupców posiada tę samą siłę co przewrotność śmierci, kwestionującej w sakralnym geście wszelkie wartości i dobra życia doczesnego.

Lecz tańce zmarłych, tańce śmierci nawiązywały do starego obyczaju: „z całą pewnością za ich pierwotne źródło należy uznać starodawny obyczaj tańczenia przy grobach bohaterów, później zaś męczenników w rocznicę ich śmierci”<sup>15</sup>. Tańczono zataczając

<sup>14</sup> J. Heers, op. cit., s. 49.

<sup>15</sup> J. Heers, op. cit., s. 119.

nad grobem krąg postaci trzymających się za dłonie. Tradycyjne pogańskie miejsca pochówków zakreślały dwa kręgi: pierwszy, wokół samego grobu, otulonego kamieniami; drugi, wokół całości obramowanej kamienną granicą. Wydaje się więc, że przestrzeń sakralnego miejsca wyznaczyła przestrzeń ekspresji tanecznej.

Taniec spleta się ze zwłokami ludzkimi w bogatej figurze wyobraźni – w *La Danse macabre*. Czy jest więc zaskakujące, że znakiem śmierci staje się przedstawienie szkieletu? Przecież ludzkie kości, uderzające grozą bieli, to jedyne, co z człowieka pozostanie, gdy rozkład i robactwo dokończy swego dzieła. A poznać śmierć i odczuć ją, to przede wszystkim ją zobaczyć. To naoczne świadectwo marności ludzkiego ciała, które rozpada się na kości, a następnie w proch się obraca. Pył ludzkich szczątków staje się kolejną obsesją zmysłową późnego średniowiecza. A te potwierdzają niezwykle przekonująco i przejmująco, iż wobec śmierci każdy, niezależnie od majątku i pozycji społecznej, jest równy tak, jak równe wobec siebie są szkielety zmarłych, jak równe są wobec siebie ziarenka pyłu. Na nagrobku kardynała Lagrange z 1402 roku widnieje przedstawienie rozkładających się zwłok oraz napis: „Jaki masz powód do dumy? Jesteś prochem i rychło będziesz podobnym do mnie cuchnącym trupem, pokarmem robactwa”.

Jeszcze w połowie XI wieku śmierć w sztuce plastycznej była jedynie zmarłym człowiekiem, na którym nie widać ani znamion śmierci, ani rozkładu zwłok. Na miniaturze w rękopiśmie Apokalipsy z St.-Sever, zatytułowanej *Głos drugiej trąby anielskiej*, zmarli leżą w bezkształtnych pozach z rozrzuconymi nienaturalnie ramionami i nogami, z otwartymi (może z przerażenia) ustami i zamkniętymi powiekami (wyglądają jak oślepli śmiercią). W

Septimaetas mudi  
Imago mortis

CCLXIII



Morte nihil melius. vita nil peius iniqua  
 Prima mors homin. roces eterna laboru  
 Tu feneit iugum domino volente relaxas  
 Tunc totius graues admissi ceterose carceras  
 Exultans letus. et carceris hostia frangis  
 Erupis indignus. iusti bona gubius equa  
 Sicq' immota maneo. nulla exorabilis arte  
 A primo pfecta die. tu cum ta quieto  
 Ferre subea animo. promisso fine laborum  
 Et sine supplicium. vt t' est cetera peccatis

Ryc. 1



1493 roku Michael Wolgemut ilustruje drzeworytami *Liber cro nicarum* Hartmanna Schedelsa. Na jednym z nich (*Taniec szkieletów*) widzimy taneczny krąg szkieletów trzymających się za dłonie (Ryc. 1)<sup>16</sup>. Nie są to jednak „czyste” szkielety. Każda z pięciu postaci drzeworytu przedstawia sobą inny stopień rozkładu zwłok: gnijąca skóra zachowana jest na różnych częściach ciała; także włosy u jednych postaci są szczątkowe, u innych nawet bujne; z otwartych wnętrzności wydobywają się jelita; ciało leżącego trupa (być może dopiero powstającego z grobu na głos tańca i muzyki – jeden ze szkieletów gra na instrumencie) toczone jest przez robactwo, symbolicznie przedstawione przez małe węże.

Na drzeworycie (bez tytułu) Albrechta Dürera z 1510 roku widzimy już trupa symbolizującego śmierć, którego ciało gnije odpadającymi płatami skóry, obnażając rozkład wewnętrznych organów. Śmierć niesie w dłoni klepsydrę i pokazuje landsknechtowi jego upływający

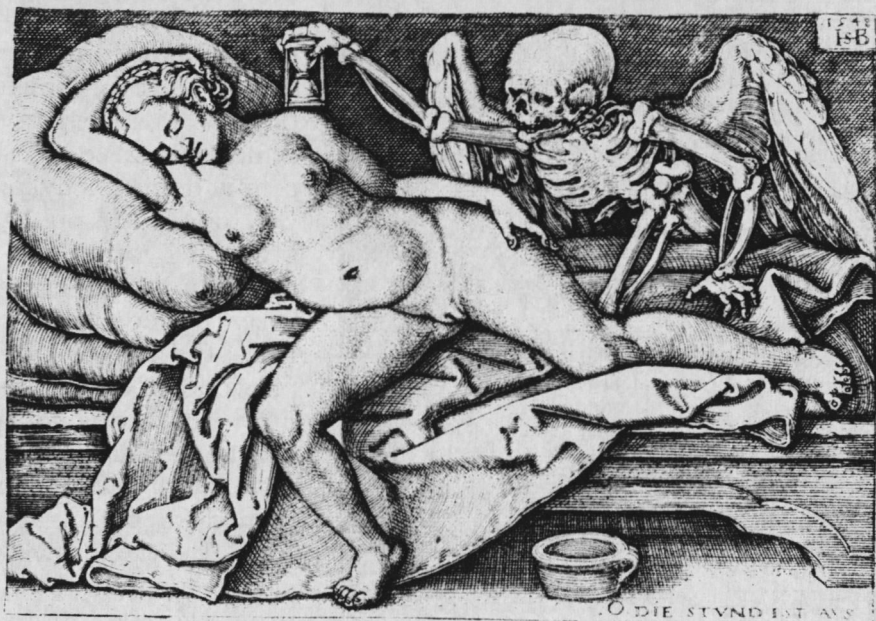


czas życia. Nie oszczędza nawet władców tego świata: Hans Holbein Młodszy unaocznia Śmierć w szacie błazna, podskakującą w błazeńskim tańcu i uporczywie przeciągającą królową na swoją stronę zaświatów (*Taniec śmierci*, 1540). Na miedziorycie Heinricha Aldegrevera *Śmierć i biskup*, jednym z serii ośmiu miedziorytów pt. *Potęga Śmierci* z 1541 roku, zwłoki ulegające rozkładowi, z wielką klepsydrą w dłoni, w tanecznym kroku wprowadzają biskupa (Ryc. 2). Ani potęga władzy w życiu doczesnym, ani potęga urody, ani potęga miłości nie może

Ryc.2

<sup>16</sup> Kserokopie rycin ze zbiorów własnych.





Ryc. 3

oprzeć się władzy śmierci. Śmierć przychodzi po wszystkich, również po piękne kobiety, manifestując przerażający w wyglądzie koniec ludzkiego nie tylko żywota, ale także ciała. Widzimy to na miedziorycie Monogrammiste *Mortalia facta peribunt* z początku XVI wieku, na którym niezwyklej urody kobieta podziwia w lustrze odbicie swego nagiego ciała, a z kąta pomieszczenia wychyla się jej własna śmierć. Na miedziorycie Hansa Selbalda Behama *Śmierć i śpiąca kobieta* z 1548 roku nawet piękno nagiej kobiety nie jest w stanie zawładnąć śmiercią, a może już Śmiercią, która skrada się nocną porą jak kochanek, choć pała jedynie żądzą zniszczenia urody w trupim rozkładzie ciała (Ryc. 3). Również na drzeworycie tegoż samego autora *Godzina śmierci* albo *Śmierć i para kochanków* z 1522 roku Śmierć przybywa do łóża miłosnej uciechy. Przerażona kobieta wygląda przez okno, a jej kochanek ze szpadą w dłoni leży martwy, bezbronny w swym kunszcie rycerskim wobec nieubłaganego końca.

Motyw Tańca Śmierci krzepnie w ludzkiej wyobraźni codziennej i artystycznej. Ale taniec wielu szkieletów coraz wyraźniej ustępuje jednej postaci, spersonifikowanej Śmierci, która prowadzi swych wybrańców w zaświaty. Prowadzi nie zważając na pozycję społeczną, urodę, męstwo ani na wiedzę lekarską. Na drze-



Ryc. 4

worycie Hansa Holbeina *Medice cura te ipsum* z 1554 roku (Ryc. 4) widzimy Śmierć wraz ze starcem w domu medyka. Ów, oderwany od lektury medycznej księgi, ogląda niesione przez Śmierć szklane naczynie, w którym prawdopodobnie znajduje się mocz chorego. Lecz Śmierć nie towarzyszy choremu u medyka po to, aby znalazł on uzdrawiającą pomoc, ale przyprowadza go po to, aby medyk potwierdził jedynie oznaki śmierci chorego. Drzeworyt ten znajdował się w księdze,

wśród 53 innych, pod znamienym tytułem *Icones mortis*. Motyw ten pojawił się również na początku XVI wieku na ściennym obrazie klasztoru w Bernie. Na tym przedstawieniu, autorstwa Niklausa Manuela, Śmierć z otwartą paszczą jak dzikie zwierzę chwyta medyka za ramię i pieszczelą niszczy pojemnik szklany, w którym znajdował się oglądany przez medyka mocz umierającego. Bezbronność lekarza wobec śmierci ujawnia się nawet w niewiedzy oznak nadchodzącej śmierci. Dopisane przez malarza słowa są niezwykle czytelne: „Lekarze, jaki by się wam nie należał szacunek, to jednak śmierć tego nie uznaje. Jej niewidzialna ręka nie przepuści nikomu, którego żywot jest przesądzony”<sup>17</sup>.

## 2. Erozja motywu Tańca Śmierci.

Jeszcze w XVII wieku nieznanymi niemieckimi twórcami przedstawiano na miedziorytach klasyczny Tańiec Śmierci: kobiety na przemian

<sup>17</sup> *Kronika medycyny*, Warszawa 1994, s. 136.

ze szkieletami, trzymając się za dłonie, tańczą w kręgu wokół zmarłego leżącego w trumnie. Miedzioryt okraszony jest motywami związanymi z grzechem pierworodnym Adama i Ewy, ze śmiercią Chrystusa na krzyżu i (prawdopodobnie) zapowiedzią sądu ostatecznego. Główny plan otaczają sportretowani wraz ze Śmiercią przedstawiciele różnych stanów w najprzeróżniejszych krokach tanecznych. Całości patronuje symbolika upływającego czasu, z zegarem i klepsydrą. Kolejne wieki oferują plastyczne przedstawienie Śmierci już nie na usługach ludowej wyobraźni, lecz jako grę artystycznej wyobraźni, w której wątki i motywy oraz symboliczne rekwizyty przeplatają się, załamując dawniejszą spójność przedstawienia. Jest ono powoli ogałacane także i z makabrycznych akcesoriów zmysłowości: pierzcha obraz rozkładu ciała i wewnętrznych organów, w niepamięci kryje się żarłoczne robactwo, a swoista „orkiestracja” śmierci ogranicza się zazwyczaj do jednego gestu.

U Rembrandta Śmierć jest żebrakiem, który pokazuje miłosnej parze klepsydrę z upływającym czasem, żebrząc o ich życie (*Kochankowie i śmierć*, 1639), u Schellenberga (*Zniszczona miłość*, 1785) Śmierć zarzuca sieć na baraszkującą w trawie parę kochanków; u Chodowieckiego (*Dziecko z serii Totentanz*, 1791) Śmierć ze skrzydłami porywa z kolebki dziecko w obecności śpiącej matki, porażonej bólem cierpiącego maleństwa (Ryc. 5). U Rethela Śmierć grająca na piszczeli przygrywa umierającym i przerażonym ludziom na balu maskowym podczas pierwszych oznak epidemii cholery na przełomie 1847 i 1848 roku w Paryżu (*Śmierć-dusiciel*,



Ryc. 5

1851); u Klingera Śmierć w dzikiej żądzy kolumną zabija stłoczonych ludzi (*Trzecia przyszłość*, 1880); u Muncha Śmierć jest kochankiem zmysłowo obejmującym nagą kobietę; na obrazie Waltera Crane'a Śmierć-żniwiarz (1900–1909) olbrzymia ludzka postać z czarnymi skrzydłami zamierza się kosą na drobne istoty ludzkie przemykające w źdźbłach trawy; u Kubina jawi się jako zmora przemieszczająca się po wymarłym na skutek działań wojennych mieście (*Stracone miasto*, 1916). Coraz silniej pojawiają się w sztuce obce Tańcowi Śmierci elementy symboliczne i wątki wyobrazeniowe: na obrazie Gustava Doré *Życie i Śmierć grają w kości* (1898) na okręcie klęcząca kobieta przygląda się rzuconym przez siebie kościom, a stojąca pewnie Śmierć w szacie z kapturem, o trupiej czaszce, szykuje się do bodaj zwycięskiego rzutu. Renesansowo-oświeceniowy motyw paktu, zakładu i gry ze Śmiercią zastępuje średniowieczny z Nią taniec, świadcząc o tym, iż śmiertelny wyrok może być odwołany, przełożony bądź oddalony w czasie.

Artystyczna wyobraźnia nie jest wolna od cywilizacyjnych przemian: nie tylko historyczne zdarzenia przeobrażają *sacrum*, naznaczając ją stygmatami przerażającej codzienności wojny czy rewolucji, ale również przemiany społeczne odciskają piętno na kulturowej ilustracji Śmierci. Na rycinie Emila Nolde'a *Chory,*

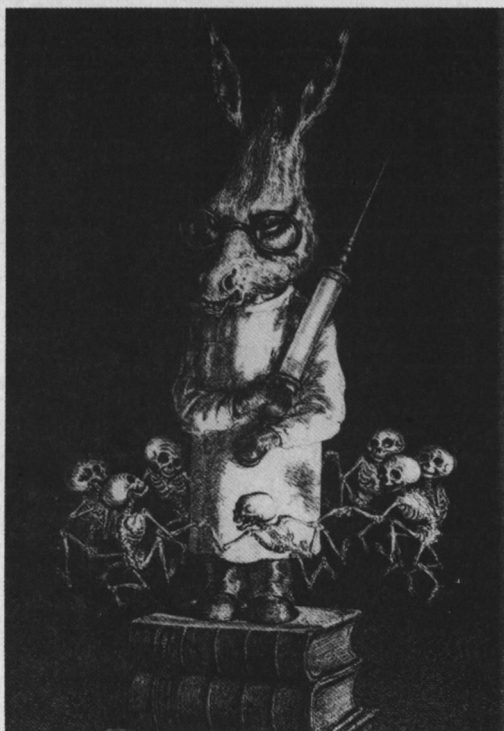


Ryc. 6

*lekarz, śmierć i diabeł* (1911) widzimy umierającego, Śmierć oraz diabła, jakby paktujących z lekarzem o pacjenta (Ryc. 6). W świat *sacrum* wchodzi lekarz jako jedyna postać życia codziennego, która potrafi zmierzyć się z potęgą Śmierci bądź rości sobie do tego pretensje. Jest to istotny kulturowy sygnał, że tradycyjnie rozumiane *sacrum* rozpada się, profanując się w roli zawodowej lekarza. Wiele lat później wzmacni ów sygnał Andreas Paul Weber w grafice *Im guten Glauben* (1956/58), na której le-



karz z oślim łbem, okularami i strzykawką założoną na ramię jak broń, trzymaną rękami zakończonymi kopytami, stoi na księgach medycznych, a wokół niego w tanecznym kręgu poruszają się uniesione nad księgami, u stóp lekarza, drobne, rozradowane makabryczną zabawą szkielety (Ryc. 7). To lekarz współcześnie dysponuje atrybutami Śmierci i może ją zadawać nawet w dobrej wierze, w przekonaniu, które obce było dawnej Śmierci. Erozja tradycyjnego motywu jest tutaj znamienna: 1) to nie śmierć jest podmiotem zdarzeń, lecz lekarz; 2) to lekarz włada mocą panowania nad ludzkim życiem, a nie Śmierć; 3) Ona jest na usługach lekarza, a nie on jest przez Nią zniewolony i zaświadczący jedynie o Jej nadejściu.



Ryc. 7

Dawne wyobrażenie rozpadło się pod naporem naukowo-technologicznych przemian i stało się w swych symbolicznych pozostałościach jedynie makabrycznym określeniem codzienności. Przemijanie, rozkład ciała i znikomość doczesności przestały być eksponowane w wyobraźni człowieka jako atrybuty obecności *sacrum* w życiu codziennym. Jeśli więc ma miejsce Taniec Śmierci, to, jak w innej grafice Webera – *Intensivstation*, jest to makabryczny taniec lekarzy, reanimujących w żądzy panowania nad życiem, resztki człowieka, w których tli się jeszcze niechybnie gasnące już życie.

Jakie są przyczyny rozpadu tak silnej i przez wieki panującej figury wyobraźni, jaką był Taniec Śmierci? Wydaje się, że istnieją dwie istotne: pierwsza związana jest z przemianami obyczajowymi, które odsuwają z doznania zmysłowego umieranie człowieka, jego śmierć i martwe ciało, osłabiając i opróżniając z treści zmy-



słowych ludzką wyobraźnię – „Obraz śmierci zmniejsza się jak zamykająca się przesłona aparatu fotograficznego”<sup>18</sup>; natomiast druga wiąże się ze zjawiskiem wkraczania dyskursu naukowego i technologii w świat ludzkiej wyobraźni i obyczaju, zwanym „medykalizacją śmierci”.

Postęp cywilizacyjny czyni dotychczasową makabryczną codzienność życiem coraz bardziej wygodnym, w którym uczestniczą masy społeczne, a nie ekonomicznie i politycznie uprzywilejowane warstwy. Rezultatem tego postępu jest sakralizacja codzienności, która odwraca porządek ideologiczny zaszczerpiony kulturze przez późne średniowiecze: życie codzienne nosi w sobie wartość samo dla siebie; przemijanie żywota ludzkiego nie jest ani nagłe, ani nieodgadnione, a jego tempo można spowolnić, czas – wydłużyć; choroby, ból i cierpienie mają swoje przyczyny, które można usunąć – nie należą już do palety manifestacji *sacrum*; motywy działań ludzi wyznaczone są przez społeczny podział pracy, a nie przez tradycyjny porządek uświęcony wyobrażeniem religijnym. Negatywem tej tendencji jest profanacja *sacrum*, która jest znamienna we wspomnianej medykalizacji śmierci, gdzie atrybuty świata ponadmysłowego przejmowane są przez reprezentantów określonych ról społecznych, w tym przypadku – lekarza.

Od XVIII wieku rośnie powszechne przekonanie o tym, iż choroba nie jest zapowiedzią śmierci, lecz motywacją do poszukiwania uzdrawiającej interwencji medycznej. Leczenie przywraca zdrowie, a jednocześnie niweczy wyobrażeniowe więzy choroby ze światem sakralnym, z którego pochodziła czy jako kara, czy jako kolejna próba czystości moralnej, poświadczająca o znikomości doczesnego życia. Zmienia się pozycja lekarza i przeobrażają się tradycyjne obyczaje osławiające chorobę, umieranie i śmierć. Lekarz, z tradycyjnie określonej pozycji osoby, która służy pomocą przy umieraniu, narusza sakralną relację chory-ksiądz by zastąpić ją relacją codzienności: lekarz-pacjent. Lekarz, który od połowy XIX wieku stanie się również osobą ukrywającą śmierć i w XX wieku osobą będącą ostoją śmierci dyskretnej, uzbrojony jest w naukę i technologię medyczną, która może odwrócić los, czyli cofnąć zmiany patologiczne organizmu, „wygrywać” ze Śmiercią tradycyjną walkę o ciało człowieka. Przejmuje zatem te insygnia, jakie dotychczas przynależne były jedynie *sacrum*, reprezentowane w doczesności przez równie bezbronny wobec niego i także nim onieśmielonego księdza.

---

<sup>18</sup> Ph. Ariès, *Śmierć odwrócona*, [w:] *Antropologia śmierci*. Myśl francuska, Warszawa 1993, s. 258.

Medycyna jest wyrazem tendencji związanych z postępowaniem cywilizacyjnym, a jednocześnie sama kształtuje obyczajowość współczesnej codzienności, rozkładając dawny już świat wyobraźni i towarzyszące jej obyczaje, zwyczaje, emocje i gesty. Szpital staje się nie tylko miejscem efektywnych działań leczniczych, ale również miejscem umierania. Interwencje medyczne stają się coraz bardziej skuteczne w przeciwdziałaniu następstwom dotąd nieuleczalnych chorób, które nieodłącznie wiązano z aktywnością *sacrum*. Medyczne sukcesy terapeutyczne są też zapowiedzią sukcesów w przyszłości w leczeniu pacjentów chorych dziś nieuleczalnie. Medycyna wydłuża ludzkie życie, definiuje śmierć, relatywizując ją w zmiennym repertuarze oznak i podziałów na etapy i rodzaje. Technologia medyczna umożliwia to, co kiedyś było jedynie elementem fantastycznych skojarzeń wyobraźni: podtrzymywanie życia ciała po śmierci pacjenta, i transplantację, a w szczególności pobieranie organów *post mortem*. Medycyna jako instytucja zawłaszcza zwłoki ludzkie i dysponuje prawem do ich użytku. Śmierć coraz bardziej jest rozumiana jako słabość medycyny, a jej obecność spacyfikowana jest działaniami instytucji, oddalającymi ją od powszednich ludzkich zabiegów. Coraz mniej miejsca pozostaje na *sacrum*, które wpięłoby śmierć w strukturę mitologiczną czy religijną. W zmaterializowanym świecie nie paktuje się o życie ze Śmiercią, ani z inną postacią świata sakralnego, lecz z lekarzami, firmami ubezpieczeniowymi, sędzią i instytucjami medycznymi.

Współczesne obyczaje i aktywność społeczna medycyny usuwa umieranie i śmierć, a przede wszystkim martwe ciało z kręgu społecznych przedmiotów doznań zmysłu wzroku. Nie doznając ich, nie nosimy w sobie tych jakości zmysłowych, które mogą być pożywką dla wyobraźni. Obserwujemy jedynie pozostałości dawnych obyczajów, które są świadectwem erozji tradycyjnej formy wyobrażania śmierci. Taniec Śmierci nie kojarzy się nam dzisiaj z żadnym wyobrażeniem, a do tradycyjnego posiadamy tak daleki dystans, iż staje się ono niezrozumiałe, a nawet kłopotliwie śmieszne. Jego elementy są szklanymi paciorkami, które nawlekamy na nasze lęki – są grą wyobraźni, która nie obliuguje nas jednak do ufności w jej rezultat. Wyobrażenie śmierci traci swój obiektywny charakter i swoją powszechność. Interesującą diagnozę słabnącej wyobraźni sformułował Stanisław Cichowicz: „Wobec śmierci człowiek rozporządza obrazem bez przedmiotu – ów przedmiot przez wzgląd na człowieka, którym pewnego dnia sam rozporządzi, jest z kolei bez obrazu. Idea śmierci posiada własne *ideatum*, lecz nie jest ono w niej przedstawione. Pusta idea

wchłonie w siebie wszystko, wszystko może poddawać się ślepej idei za jej przedmiot”<sup>19</sup>.

Taniec Śmierci jako wielowiekowa figura kulturowej wyobraźni zamiera wraz ze zmysłowością współczesnej wyobraźni tam, gdzie nauka i wiedza proponuje własne figury rozumienia i odczuwania świata człowieka. Dziś możemy powiedzieć, że zbliżamy się do czasu, w którym po motywie Tańca Śmierci pozostanie jedynie nazwa. Zbyt często jednak desakralizujące tendencje współczesnej kultury wywołują nostalgiczną krytykę, w której lekarza wraz z jego działaniami realizującymi potrzeby, nadzieje i pragnienia chorych obarcza się odpowiedzialnością za utratę powszechnych dawniej wyobrażeń oraz demonizuje jego wiedzę medyczną i umiejętności lekarskie. W tej popędliwej nostalgii za tym, co minione, sztuka leczenia jawi się jako tajemna sztuka zadawania bólu, cierpienia i śmierci. Zanikanie motywu Tańca Śmierci i innych figur przeszłej wyobraźni nie jest bowiem symptomem erozji samej kultury, która wyzwała jedynie drzemiące w jej porach demony współczesności – każde czasy mają własne demony. Czy można bowiem nazwać erozją kultury tendencje, jakie przynoszą powszechną i racjonalną praktykę dbałości o zdrowie i życie? Czy nie warto zapłacić cenę śmierci wyobraźni za życie pokoleń? Nostalgia za minionym *sacrum* jest przecież złudna: usilnie pragnie zapomnieć o *profanum*, które wyniosło dawne wyobrażenia do sfery świętości. A przecież zanik motywu Tańca Śmierci jest przede wszystkim potwierdzeniem historycznej śmierci dawnego *profanum*.

## **The Dance of Death Theme.**

### **On the Cultural Erosion of the Figure of Imagination**

#### Summary

The Dance of Death theme was the most developed figure of imagination in the late Middle Ages. Its sources were not only rich but also mysterious: oriental influence, pagan customs, Christian religion, and the habits of medieval everyday life.

The imagery tendency of religious themes and the invention of wood engraving established the Dance of Death theme as a popular form of death imagery.

The modern erosion of the Dance of Death theme has two reasons: 1) dying, death and corpses no longer constitute a sensual experience; 2) medical context of death disintegrated the former *sacrum* which has established ideological horizons of death imagery.

Jarostaw Barański

## **Das Motiv de Totentanzes.**

### **Über die Kulturerosion einer Vorstellungsfigur**

#### Zusammenfassung

Das Motiv des Totentanzes war die meist entwickelte *Vorstellungsfigur* im späteren Mittelalter.

Seine Quellen waren nicht nur reich, aber auch geheimnisvoll: orientalische Einflüsse, heidnische Bräuche, die christliche Religion und die Sitten der mittelalterlichen Alltäglichkeit. Die Tendenz zum Bilderreichtum des Religionsgehaltes und die Entdeckung des Holzschnittes fixierten das Motiv des Totentanzes als eine allgemeine *Vorstellungsform* des Todes. Die zeitgenössische Erosion des Motives des Totentanzes hat zwei Ursachen: 1) das Sterben, der Tod und die Leiche sind nicht mehr Gegenstände der sinnlichen Empfindung; 2) der medizinische Kontext des Todes wird zur Ursache des Zerfalles des alten *sacrum*, welches ideell Horizont der *Todesvorstellung* bildete.