

Tadeusz Chrzanowski

Teologia grozy

Od początków tego fenomenu, jakim jest rozum ludzki, dar pamięci i wyobraźni – jedyne, co nie uległo zmianie, to lęk wobec finału naszej doczesności. Ludzie stale wynajdywali sobie ów strzępek nadziei, budując wizje „życia po życiu”, poczynając od szamanów, a kończąc na amerykańskich uczonych. Istniały całe wielkie i wspaniałe narody, które niejako żyły w cieniu śmierci, a ów cień nie był ani mroczny, ani tragiczny. Sztuka egipska pozostawiła nam nie tylko piramidy, świątynie grobowe, mastaby i mumie, ale dosłownie setki papirusowych wizji sądu nad duszami zmarłych, malowanych wciąż tak samo, z trybunałem na poły zwierzęcych bóstw podziemi. Grecy posługiwali się metaforami, a to motyli, a to ptaków, a to skoku do wody będącej symbolem wieczności. Na Dalekim Wschodzie pojawiały się czasem maski i potwory, jednak ogólnie rzecz biorąc to dopiero chrześcijaństwo, z jego wielkim posłannictwem pokoju i nadziei, zaczęło obrazować śmierć w najrozmaitszej postaci, ale najczęściej w kształcie wysuszonej kostuchy z kosą (tu przodkiem takiego obrazowania był Chiron), dzidą lub klepsydą.

W dziejach teologii grozy można obserwować okresy szczególnych nasileń, wręcz psychozy, która ogarniała całe społeczności, a to wiązało się z różnymi katastrofami: wojnami, zarazami, kataklizmami. Cyklicznie także pojawiała się psychoza okropieństwa, fascynacja tym, co odrażające: rozkładem ciała, jego powolnym, a nieodwracalnym niszczeniem. I na przemian przychodziły epoki uspokojenia, odsunięcia owej grozy poza obszar naszej świadomości: wystarczy baczniej przyjrzeć się zarówno sztuce nagrobnej, jak też wątkom ikonograficznym związanym ze śmiercią.

Oczywiście postać śmierci od starożytności przybierała kształt ludzkiego szkieletu i tu nie nastąpiły aż do dnia dzisiejszego większe zmiany. Wizja człowieka jako rusztowania kostnego wyzbytego całej zawartości i całego odzienia cielesnego była dostatecznie wymowna, a w pewnym sensie także perwersyjnie pociągająca. Przekonać się o tym można w dobie baroku, kiedy niejednokrotnie posługiwano się prawdziwymi kostnymi szczątkami ludzkimi, układając z nich dekoracje makabryczne, ale pociągające swą dziwną estetyką. Możemy tego doświadczyć w wielu kryptach, a w szczególności w rzymskich podziemiach kościoła kapucyńskiego Sta Maria della Concezione, gdzie poza festonami miednic, żeber, goleni jeszcze na sklepieniu umieszczony jest cały kościotrup z nieodzowną kosą, i nawet wiadomo czyj: pewna

The Theology of Horror

Ever since the advent of the phenomenon that is the human mind – the gift of memory and imagination – one thing that has remained unchanged is the fear of the end of our worldly existence. However, people – shamans and modern American scientists alike – have always nurtured a spark of hope, creating visions of life-after-life. Splendid nations existed living in the shadow of death which was neither dark nor tragic. Egyptian art left us not only pyramids, sepulchral sanctuaries, mastabas and mummies, but also hundreds of images of the Final Judgement painted on papyrus, always showing a tribunal of half-human-half-animal deities in the nether world. Greeks used such metaphors as butterflies, birds, and also jumping into water – their symbol of eternity. In Far Eastern symbolism monsters would sometimes appear. Yet, generally speaking, it was only Christianity with its great message of peace and hope that began to portray death in various human shapes – mostly as the bony Grim Reaper (the predecessor of this image was Cronos) with a scythe, a spear or an hour-glass.

In the history of the theology of horror one can observe periods of extreme intensification or even psychoses overwhelming societies, which was connected with various disasters: wars, plagues, catastrophes. The psychosis of the horrible, the fascination with all things revolting (the rotting body and its irreversible slow decay) would also appear periodically. Then times of appeasement and the removing of horror from human consciousness would follow, which is evident in the art of tombstones and iconographic motifs connected with death.

Since antiquity death has been depicted as a human skeleton, and not much has changed in this respect. The underlying bone structure of a human being, devoid of all of its erstwhile substance and mortal coil, was expressive enough, not to mention that it was also appealing, albeit perversely. The skeleton also figured strongly in the Baroque period – an epoch when real human bone remains were often used as macabre yet bizarrely appealing ornaments. There are examples of it in many crypts, especially in the vaults of Capuchin church Santa Maria della Concezione in Rome, where, beside garlands of pelvises, ribs and shanks, there is a complete human skeleton with the indispensable scythe, on the dome. Actually, it is not an anonymous bone structure. A pious duchess from the Barberini family donated her skeleton, so that it could call us to prayer and repentance from eternal limbo.

nabożna księżna z rodu Barberinich ofiarowała swój kościec, by z otchłani wieczności nawoływał do modlitwy i żalu za grzechy.

O wiele różnorodniejsza jest ikonografia diabła, który przecież towarzyszy nieustannie śmierci, idąc bowiem trop w trop za nią, wypatruje każdej okazji zawładnięcia duszą umierającego. Oczywiście jest to stwór przede wszystkim czarny i włochaty, a po starożytnym Egipcie dziedziczy swe na poły zwierzęce kształty, nawiązujące do kozła, choć istota ta, wbrew pozorom, ani groźna nie jest, ani okrutna. Być może jej diabelskości upatrywano w erotyzmie, ponieważ seksualność i potępienie „w jednym mieszkaly domu”.

Tak więc diabeł rozmaite przybierał kształty i przebrania, a niejednokrotnie – jak właśnie w mniemanej Sarmacji, czyli w Polsce – przyodziwał raz szlachecki kostium, to znów zagraniczne pludry. Sam jednak na pozór groźny nie był z wyglądu, a tylko brzydki, raczej pokurczowaty, tyle że zjadł na chrześcijańską (i nie tylko!) duszę. W tym zestawieniu dusza ludzka wyglądała mizernie i bezbronne: najczęściej nadawano jej postać dziecięcia, noworodka wręcz. Co więcej, pozbawiona oznak płciowych, ulegała dezindywidualizacji, a przecież za doczesności własna tożsamość odgrywała niemałą rolę w żywocie każdego: monarchy zarówno, jak i prostaczka. Znane są średniowieczne przedstawienia masowego unoszenia do nieba dusz poległych w walce za wiarę: anioły dźwigają w hamaku wielkiego płótniska zgraje takich osóbek bez imienia i tytułu, a nawet płci, bo się nagle wszyscy wobec postawienia przed najwyższym trybunałem upodobnili. Krył się w tym ów dramatyczny przekaz, że TAM wszyscy będziemy równi i bezradni w tej równości wobec wyroku, jako że dla nas wszystko, co dokonać się miało za naszą sprawą, już się dokonało.

Jako się rzekło, były w dziejach ludzkości epoki, w których lęk przed śmiercią stawał się zbiorową obsesją i kiedy rozpościerała się swoista *delectatio morosa* – opisywało to wielu uczonych, a bardzo sugestywnie Praz i Ariès. Okresem takiego szczególnego nasilenia był schyłek średniowiecza, okres „gotyku płomienistego” i owej – jak ją malowniczo określił Huizinga – jesieni średniowiecza. To poczynając od XIV wieku, a zwłaszcza w stuleciu następnym, śmierć staje się zbiorową obsesją; a przyczyny tego były oczywiste: wojny, kryzys społeczny (przeludnienie miast) i idące w ślad za tym, najgorsze ze wszystkiego, zarazy, uderzające znienacka i w każdego, który tylko stanął na drodze „czarnej śmierci”. Niepewność jutra budziła w społecznościach zwłaszcza miast gotyckich reakcje najrozmaitsze: gdy jedni uchodzili, byle jak najdalej od zagrożenia, choć przecież nigdzie nie było bezpiecznie, gdy inni pokutowali i pastwili się nad własnym ciałem, byle je tylko ocalić, inni rzucali się w wir opętańczych uciech, by wykorzystać każdą chwilę daną im przez straszliwą „kostuchę”. I na tym tle wyrastały utwory pisane i dzieła malowane lub rzeźbione, takie jak hymn *Dies irae* franciszkanina Tomassa da Celano (połowa XIII w.), jak „opowieść o trzech umarłych i trzech żywych” i wiele innych utworów opowiadających marność naszego świata.

Najbardziej wyrazistym wątkiem owej obsesji nękaniej klęskami Europy stał się taniec śmierci. Prawdopodobnie najstarsze jego wyobrażenie powstało w Paryżu na murze ogradzającym cmentarz przy szpitalu dla dzieci (Hôpital des Innocents). Mur wprawdzie został zniszczony w ubiegłym stuleciu, ale zachowały się rysunki z wyobrażeniem poszczególnych scen. Fascynacja tymi przedstawieniami była tak wielka, że wkrótce temat ten rozprzestrzenił się na całą niemal Europę. Spotykamy takie cykle w Szwajcarii, Rzeszy Niemieckiej, Anglii, Skandynawii, a nawet w Tallinie, najdalej na wschód wysuniętym, gdzie zachował się cykl malarski autorstwa Bernta Notkego z 1463 r. (pierwotnie przeznaczony dla Lubeki). Ten-

Far more diverse is the iconography of the Devil, who has always been Death's companion, walking in her footsteps and looking for an opportunity to become master of the soul of the dying. He is usually a black hairy creature. He inherited his half-animal shape, reminiscent of a goat, from his Ancient Egyptian predecessors. However, despite its appearance the creature is neither dangerous nor cruel. Perhaps eroticism was seen as the source of its devilishness, for sexuality and condemnation have always "walked hand-in-hand".

The Devil has assumed various shapes and worn many disguises. Often – as was the case in mythical Sarmatia (Poland) – he would wear nobleman's clothes or culottes. He looked ugly and mongrelish rather than really sinister, yet he was very greedy for Christian and other souls.

Compared to the Devil, the human soul looked miserable and defenceless. Most often it was depicted as a small child or even a newborn babe. Moreover, deprived of any attributes of sex, it had no individuality, which was so important for both monarchs and ordinary folk during their worldly existence. Medieval images of the mass ascent of the souls of those who had fought in the name of Lord come to mind; angels lifting a huge hammock of canvas filled with throngs of nameless, sexless people deprived of dignity, looking almost identical in the face of the ultimate. Such images carried a dramatic message, namely, that in the Skies above we would all be equal and equally helpless before the judgement, because everything that was supposed to have happened of our own free will, would already have happened.

As I have said before, in the history of humanity there were epochs when the fear of death was a collective obsession. A peculiar *delectatio morosa* would spread, as was vividly described by such scholars as Praz and Ariès. This phenomenon was greatly intensified during the late Middle Ages, the "flaming Gothic" period and the time of the waning of the Middle Ages, as Huizinga picturesquely described it. Starting from the 14th century and, above all, in the 15th century, death became a collective obsession due to obvious factors – wars and social crises (overpopulation of cities). The worst factor, however, was the Black Death, which would unexpectedly strike anyone who dared cross its path. A sense of insecurity, most typical of Gothic cities, would lead to diverse reactions. If some people fled as far away from the threat as possible (only to realise that no shelter was really secure) and some people did penance, going to any lengths, even self-torture, to save themselves – others wallowed in pleasure so as to make the best of every single moment of life before the Grim Reaper took them. Such was the context of written, painted and sculpted works like the hymn *Dies Irae* by the Franciscan Tomasso da Celano (mid-13th century), the "story of the three dead and the three living", and many other works on the transience of our world.

The most vivid motif that was born out of the obsession of disaster-stricken Europe was the Dance of Death. Probably its oldest image can be found in Paris, on a wall surrounding a cemetery by a children's hospital (Hôpital des Innocents). The wall was destroyed in the 19th century, but the drawings illustrating respective scenes survived. The fascination with such imagery was so great that very soon the motif spread almost all over Europe. One can come across such series in Switzerland, Germany, England, Scandinavia and even as far east as Tallinn, where a series of paintings created in 1463 by Bernt Notke has been preserved (originally designed for Lübeck). Notke probably also made the series of woodcuts entitled *Des Dodes Dantz*, published in 1489.

że artysta jest też prawdopodobnie autorem cyklu drzeworytniczego *Des Dodes Dantz*, opublikowanego w 1489 r.

Na wyżyny artystyczne wyniósł ów temat Hans Holbein młodszy w swym znakomitym *Tańcu śmierci*, który ukazał się po raz pierwszy w 1538 r. w Lyonie, a później był wielokrotnie wznawiany i naśladowany. Siła wyobraźni szwajcarsko-londyńskiego mistrza i znakomita technika drzeworytnicza sprawiły, że dawniej interesujący rodzajowo temat ikonograficzny stał się wstrząsającym dokumentem refleksji nad marnością życia i nieuniknionym jego kresem. Śmierć w tym cyklu pełni rozmaite funkcje: przede wszystkim jest muzykantem i tancerzem, jest towarzyszem ostatecznej zabawy. Wprowadza niezwykle wątek igraszki oraz pozorowanej radości, które mają przekonać nas – skazańców – że nasza wędrówka na nieunikniony szafot jest także rozrywką, że jest wesołością wobec perspektywy wieczności. Najsłynniejszy z tej serii drzeworytów i – chyba najczęściej reprodukowany – jest ten, w którym „sucha dama” przychodzi po chłopą, ale zanim porwie go w makabryczne tany, pomaga mu w jego codziennym znoju, popędzając konie ciągnące pług.

„Taniec śmierci” w swym średniowiecznym wydaniu nie dotarł do naszych ziem; można to wyjaśnić zupełnie inną sytuacją kraju, który właśnie od XIV w. wybijał się na coraz znaczniejsze miejsce w rodzinie europejskich ojczyzn, co wybitny historyk Henryk Samsonowicz określił, parafrazując dzieło Huizingi, jako złotą jesień polskiego średniowiecza. Nie oznacza to jednak, że Polacy w ogóle nie interesowali się problematyką wanitatywną i niebezpieczeństwem czyhającym na nas ze strony „nagłej a niespodziewanej”. Na ziemiach sąsiednich, jako też w samym centrum kraju (np. w Łanach Wielkich pod Miechowem) występuje inny jeszcze temat, który określiłem jako „drzewo śmierci”. Wiąże się on z przedstawieniem męczeństwa św. Achacego i jego legionu na górze Ararat, które przeobraża się w wizję okrucieństwa śmierci. Na suchym, martwym, kolczastym drzewie wiszą nagie postacie (niektóre oznaczone atrybutami nakryć głowy: mitrami czy infułami), nadziane na ostrza gałęzi. Legenda o św. Achacym opowiada o tym, jak jego żołnierzy zrzucano w przepaść, gdzie nieszczęśnicy nabijali się na ostre kolce (Achacy – akacja). Tu już jednak dawno w zapomnienie poszła owa dziwaczna opowieść hagiograficzna, pozostała tylko sprawa wiszącej nad nami śmierci, co dobrze objaśnia wyjęta z Pisma Świętego sentencja, widniejąca na jednym z tego rodzaju przedstawień: „Spośród rzeczy strasznych najstraszniejsza jest śmierć”. Artyści dawali jednak światło nadziei: bardzo często pod takim wyobrażeniem „drzewa śmierci” malowali scenę przedstawiającą ofiarę mszy świętej, a wyłaniający się z obłoków Bóg Ojciec stawał się widomym znakiem łaski, którą grzesznicy pozyskać mogą nawet w ostatnim momencie swego życia.

Oczywiście spośród tematów eschatologicznych najważniejszym i najstarszym przedstawieniem był Sąd Ostateczny, który Rosjanie określili znacznie dobitniej: Straszny Sąd. Wersja wschodnia jest bardziej rozbudowana, bardziej hierarchiczna od wersji łacińskich. Jednym z najwspanialszych tego pomników jest ogromna mozaika – zawieszona pomiędzy sztuką Wschodu i Zachodu – w katedrze w Torcello pod Wenecją. Te prawosławne Straszne Sądy są wielkie i dobitne, ale – co dziś szczególnie daje do myślenia – upolitycznione. Zarówno na freskach, które zajmują całą wielką i pozbawioną okien ścianę zachodnią mołdawskich monasterów, jako też w ikonach bojkowskich i lemkowych (sporo takowych przechowują muzea w Sanoku i Łańcucie) potępieni przedstawieni są także pośród żywych, oczekujących na werdykt, i w swym pochodzie do piekła pogrupowani zostali podług nacji: pierwsi do paszczy lewiatana zmierzają Turcy, drudzy to Żydzi, a Lachy i Niemcy zajmują kolejne miejsca.

Hans Holbein "the younger", who spent most of his time in Switzerland and London, elevated this motif to the highest artistic standards in his splendid *Dance of Death*, which first appeared in 1538 in Lyon, and was then revived and imitated many times. Holbein's gorgeous imagery and perfect woodcutter's technique turned a once interesting iconographic subject into a shocking reflection on the transience and unavoidable end of life. In this series Death plays many roles. Above all, it is a musician and a dancer, a companion at the ultimate party. Unusual motifs of trifle and pretended joy are introduced, both of which are supposed to convince us – those condemned to death – that our journey to the inevitable scaffold also has an element of fun and entertainment in the face of eternity. The most famous and perhaps the most often copied of this series of woodcuts is one in which a female Grim Reaper comes to get a peasant. Before she snatches him away for a deadly dance, she helps him in his everyday toil, whipping the horses that trail the plough.

The Medieval version of the Dance of Death never reached Poland, which can be explained by the fact that this country was going through an altogether different phase; from the 14th century Poland was rising towards a more and more significant position in the family of European homelands, which the renowned historian Henryk Samsonowicz termed the "golden waning of the Polish Middle Ages", referring to Huizinga's work. However, this is not to say that Poles were not at all interested in the motifs of *vanitas* and danger that lurks to emerge suddenly and unexpectedly. In neighbouring lands and in the very centre of Poland itself (for example, Łany Wielkie in the vicinity of Miechów) yet another motif appears, which I have defined as the Tree of Death. It is connected with the portrayal of the martyrdom of Saint Achatius and his legion on the Mount Ararat, which turns into a vision of the cruelty of death. On a dead, dry, thorny tree we see naked dead people (some wearing mitres) impaled on its spiky branches. As legend has it, Saint Achatius's unfortunate soldiers were hurled into a precipice, where they became impaled on stinging thorns (Achatius – acacia). Nobody remembers that bizarre hagiographic story anymore. What is left of it is the issue of omnipresent death, which is finely explained in a sentence taken from the Holy Scriptures, to be found on one work, "Of all things horrible, death is the worst". However, artists would bring a ray of hope, too. Under the image of the Tree of Death they would very often paint a scene showing the Sacrifice during Mass. Emerging from the clouds, God The Father would become a visible sign of grace, which sinners could be granted even as they took their dying breath.

Certainly, of all the eschatological motifs the most important and the oldest was that of the Final Judgement, dubbed far more expressively – the "Horrible Judgement" – by the Russians. The Eastern vision is much more complex, more hierarchical than the Latin. One of the most splendid depictions of it is an immense mosaic – a bridge between the arts of the East and the West – in the cathedral in Torcello near Venice. These Orthodox Horrible Judgements are great and expressive, but at the same time they arouse political consciousness, an extremely interesting aspect to think about today. Both on the frescoes, which cover the whole of the large windowless Western wall of the Moldavian monasteries, and also in the icons (many of which form part of the collections of the museums in Sanok and Łańcut) from the Polish-Ukrainian borderland area (Łemkowszczyzna, Bojkowszczyzna) the damned are also shown among the living. Waiting for the verdict on their journey to Hell, the latter are grouped according to their nationality. First on their way to the jaws of the leviathan are Turks, followed by Jews and then Poles and Germans.

Owe Straszne Sądy są o tyle gorsze od łacińskich, że nie przewidują możliwości wykupienia się czasowym pobytem w czyśćcu. Rzeką ognia grzesznicy płyną już nieodwracalnie tam, gdzie będzie tylko płacz i zgrzytanie zębów. Ale i łacińskim nie brak elementu grozy i przekonania o nieodwracalności wyroku. Mnie zawsze najbardziej fascynował Sąd Ostateczny ukazany na centralnym tympanonie portalu w burgundzkim Autun, którego wykonawcą był w 1135 r. mistrz Gislebertus. Całą górną część przedstawienia zajmuje ogromny Chrystus w mandorli w otoczeniu najpierwszych wstawienników, gwardii anielskiej i głównego prokuratora: Archaniola Michała. Dopiero w dolnym pasie nadproża występują przedstawiciele zmartwychwstałych; ci po prawej (heraldycznie) zmierzają do bram Jeruzalem niebieskiej, gdy tych po lewej zgarniają szatani do piekieł. I oto pośród tych nieszczęsnych, acz niepoprawnych grzeszników znajduje się jeden grubas, którego za głowę chwytają dwa ogromne pazurzaste łapska. I w tym upatruję szczególnej grozy tego przedstawienia, że nie trzeba było wymyślać wrednej postaci szatana, że wystarczyły te dwie dłonie wyłaniające się znikąd i chwytające potępieńca za głowę, za ten ośrodek, w którym rodzi się każdy grzech, zanim jeszcze zostanie wprowadzony w czyn, i jest grzechem od samego zarania swych narodzin.

Najwspanialsze i zarazem najbardziej dokładne w swym opaczonym realizmie są wielkie malowidła dwu niderlandzkich mistrzów: Rogera van der Weyden (czy – jak chcą Walonowie – de la Pasture) przechowywany w szpitalu w również burgundzkim Beaune, jako też tryptyk Hansa Memlinga w Gdańsku, dokąd trafił jako łup nabożnego kapra, czyli po prostu korsarza. W obu dziełach obserwować można zarówno doskonałość szczegółów, jak i biegłość w oddawaniu ciała ludzkiego, chociaż obaj malarze posługiwali się wciąż jedną i tą samą parą golasów jako modeli. I w kontekście owego uduchowienia zbawionych, którzy u złościstych bram Jeruzalem niebieskiej otrzymują powłóczyście szaty, by w raju nie gorszyć nikogo golizną, oraz w grozie potępionych spadających w przepaść ognia ujawnia się zadziwiająca przebiegłość jako też wirtuozeria Memlinga. Otóż wyobraził on na wyglansowanym pancerzu prokuratora Michała odbicie ukazujące całą tę scenę wychodzenia zmartwychwstałych z mogił w odbiciu lustrzanym. Sąd Ostateczny to ostateczny finał naszej egzystencji. Do momentu ogłoszenia go przez głos archanielskich tręb żyjemy tu i teraz oraz żyjemy w grobowej hibernacji. Pomiedzy owe dwa momenty naszej egzystencji wkradają się jednak pośrednie momenty pełne grozy.

Działania wojenne uszkodziły niestety cmentarz – owo Campo Santo w Pizie – gdzie na ścianach ogradzających je murów znajdują się wspaniałe malowidła rozmaitych mistrzów, a pośród nich ów słynny *Triumf śmierci* przypisywany (ale niezbyt pewnie) Andrei Orcagniemu. Niestety jedna z bomb, które podczas 2. wojny światowej spadły na miasto, ugodziła właśnie w tę część obudowy cmentarza i spowodowała znaczne szkody we fresku. Ukazuje on nie tylko właściwy triumf, ale ponadto ilustruje ową opowieść o trzech umarłych i trzech żywych, która tych ostatnich miała prowadzić do opamiętania, do przypomnienia, że sami staną się wkrótce tym, czym są obecnie rozkładające się zwłoki trzech „możnych tego świata”.

Najczęstszym jednak sposobem wyobrażania tego tematu jest szaleńczy galop kościotrupa na koniu, strzelającego z łuku do niczego nie spodziewających się biesiadników. Jeden z malarzy północnoniemieckich z XVI w. przedstawił tę scenę niezwykle sugestywnie: „błady jeździec na białym koniu” zwraca się wprost do nas i w nas – widzów – mierzy ze swego bezlitosnego łuku. A w niewielkiej wsi Bodzanów pod Wieliczką wymalowany w 2.

The Horrible Judgements are worse than the Latin Judgements in the sense that they do not offer redemption through a temporary stay in Purgatory. Sinners must flow down the River of Fire to the place where there is only weeping and gnashing of teeth. Yet the Latin vision also includes an element of horror and belief in the irrevocability of the verdict. I have always been fascinated by the Final Judgement shown on the central tympanum of the portal in Autun (Burgundy), created in 1135 by the master Gislebertus. The whole of its upper part is taken up by a huge Christ in a mandorla, surrounded by supreme intercessors, an army of angels and the chief prosecutor, Archangel Michael. Only in the lower strip of the lintel are to be found representatives of the resurrected: those on the right (heraldically) are going towards the gates of Jerusalem; those on the left are being swept by devils to Hell. Among those poor yet incorrigible sinners is one pot-bellied fellow, who is grabbed on the head by two huge clawed paws. This image, I think, is where real horror is evoked. The artist did not need to create a scurvy Satan; all he had to do was to paint those two big hands emerging out of nowhere to grab the reprobate's head, the centre where any idea of sin originates before it even becomes a deed.

The greatest and most detailed in their erroneous realism are huge paintings by two Netherlander masters. Roger van der Weyden's (or, as the Walloons would prefer, de la Pasture's) work is kept in a hospital in Beaune (Burgundy); Hans Memling's triptych is in a museum in Gdańsk, where it arrived as the loot of a "pious buccaneer". In these paintings one can see both perfection of detail and skill in reproducing the human body – despite the fact that each painter used only one nude couple as a model. The extraordinary skill and virtuosity of Memling can be observed in his depictions of the spirituality of the saved, who are given trailing robes to cover their modesty as they enter the golden gates of Jerusalem, and in his vision of the horror of the damned falling into the flaming chasm. We can see a reflection of the whole scene of the raising from the dead on the shiny armour of the prosecutor Michael. The Final Judgement is the ultimate event of our existence. We live here and now upon this earth and then lie in a state of "hibernation" in our graves until the moment when it (Judgement) is announced by the trumpets of the Archangels. Between these two stages (life and hibernation) of our existence moments of horror creep in.

Warfare destroyed a cemetery in Pisa (Campo Santo), where, on the surrounding walls, are splendid paintings by various masters, including the famous *Triumph of Death* that – some claim – could have been created by Andrea Orcagni. Unfortunately, one of the bombs that fell on the city during World War II hit this particular part of the cemetery wall and seriously damaged the fresco. The painting shows not only the Triumph itself; it also illustrates the story of the three dead and the three living, which was supposed to bring the latter to their senses, reminding them that soon they will become what are now the rotting corpses of the three "world's magnates".

The most popular way of depicting this subject is the image of a wildly galloping horse ridden by a skeleton who shoots a bow at unexpected revellers. In the 16th century, a North German painter showed the scene in an extremely vivid way. "A pale rider on a pale horse" is turning directly towards us, the viewers, and pointing his merciless bow at us. In the late 17th century, in the small village of Bodzanów near Wieliczka a cruel rider in Tartar or Cossack garb on a skinny yet swift horse was painted.

Under such circumstances one had to be ready to meet the Grim Reaper at any moment. Manuals containing "knowledge of good dying" were created, published as early as

połowie XVII w. okrutny jeździec na chudym, lecz śmigłym koniu ma rynsztunek Tatara lub Kozaka.

W tej sytuacji należało się zawczasu przygotowywać do takiego spotkania. Powstawały całe podręczniki „nauki dobrego umierania”, publikowane często już w zaraniu druckarstwa, w XV w., z drzeworytniczymi ilustracjami. Sam moribundus, jak też jego bliscy mieli się intensywnie modlić o odpuszczenie grzechów, duchowny miał w porę przybywać z wiatykiem i dokonywać namaszczenia, oto bowiem za wezglowiem umierającego anioł czekał na skrucę i żal za popełnione grzechy, ale w nogach łoża czał się już odrażający, siarką cuchnący diabeł, pragnący pojąć duszę umierającego.

Późnym przykładem takiej lekcji w godzinie ostatecznej próby jest nienadzwyczajny artystycznie, ale niezwykle tematycznie obraz znajdujący się w tak bardzo sarmackiej świątyni, jaką jest fara w Krośnie. Ośrodkiem wielostrefowej kompozycji jest właśnie nauka dobrego umierania, u góry jawi się Sąd Ostateczny w oparciu o wizję Ezechiela, u dołu na białym całunie leży rozkładający się trup, pożerany przez gady i płazy, dokoła zaś piętrzą się symbole wanitatywne, cała ta marność naszego świata, z którą w godzinie próby rozstać się przyjdzie bezwarunkowo. Sarmackości tego przedstawienia upatrywałbym w oddziale chorągwi husarskiej wędrującej donikąd. Jeśli się bliżej owym jeźdźcom przyjrzyć, zobaczymy, że rumaków dosiadają puste zbroje i odzienia wyzbyte żywego wypełnienia.

Cała bowiem eschatologia ukierunkowana jest na problem przemijania, na znikomość i blichtr naszych ziemskich skarbów. To chyba najmocniejszy akcent rozmaitych tekstów i przedstawień zarówno ze średniowiecza, jako też z nowożytności powracającej raz po raz do pradawnych wątków moralizujących. Wspomniana już powyżej *delectatio morosa* sprawiała, że mieszkańcy niektórych epok z zadziwianą, perwersyjną fascynacją odnosili się do zagadnienia rozkładu ciała, dość przerażającego procesu rozpadu, kiedy staje się ono karmą istot tak „podłych” jak robactwo i gady.

Ta postawa najsilniej zmanifestowała się u kresu gotyku, w jego fazie „płomienistej”, kiedy często zmarłego wyobrażano na „podwójnych” nagrobkach. U góry w duchu średniowiecznej prezentacji: w odpowiednim do stanu ubiorze, leżącego, ale i stojącego zarazem, bo stopami wspierającego się o symbolicznego zwierza (najczęściej lwa), z głową złożoną na poduszce, ale oczami szeroko otwartymi, a więc czekającego w każdej chwili na wezwanie archanielskich trąb. Natomiast w dolnej kondygnacji dostrzegamy odrażający zewłok tegoż w całym perwersyjnym wyobrażeniu rozkładu, zgnilizny, hańby doczesnego ciała. Szczególnie Anglicy lubowali się w tego rodzaju przedstawieniach. Pamiętam bulwersujące wrażenie, jakie wywarł na mnie nagrobek jednego z biskupów w katedrze w Canterbury: na sarkofagu spoczywa książę Kościoła w okazałych szatach pontyfikalnych, a u dołu odarta ze wszystkiego, nawet z doczesnych godności, larwa rozkładu i przemijania.

Zdumiewać może to, że nawet w dobie renesansu, który do śmierci miał stosunek refleksyjny i metaforyczny, we Francji, w kościele opactwa Saint Denis w Paryżu monarchów tego oświeconego kraju wyobrażono w takiej średniowiecznej jeszcze konwencji. Pomnik Franciszka I i jego małżonki Claude de France, dzieło z 1559 r. Philiberta Delorme’a, Primaticcia i Pierre’a Bontempsa, oraz pomnik Henryka II i jego małżonki – wszechwładnej Katarzyny Medici – dzieło według pomysłu Primaticcia, wykonane przez Germaina Pilon, zakomponowano podobnie: w formie jakby małych świątynek, ozdobionych groteskami i otoczonych asystą postaci alegorycznych. Na „dachu” tej budowli klęczą dostojni oranci w cięż-

the dawn of printing (in the 15th century), complete with woodcut illustrations. The *moribundus* himself, together with his friends and relatives, was supposed to pray strongly for the remission of his sins. A priest with a viaticum was supposed to arrive just at the right moment and apply holy oil, as an angel was waiting for the dying person to repent at the head of the bed, while at the opposite end a revolting devil, stinking of sulphur, was already lurking, greedy for the soul.

A later example of the lesson given at the last hour is a painting in the parish church in Krosno, a Sarmatian sanctuary. Artistically, the work is nothing special, but its subject is simply extraordinary. The central theme of the composition is the teaching of how to die well. In the upper part is the Final Judgement based on Ezekiel's vision; in the lower area, on a white shroud lies a rotting corpse that is being devoured by reptiles and amphibians. Around are many symbols of *vanitas*, the transience of the world, which one has to irrevocably part with at the moment of the ultimate trial. I see the Sarmatian flavour of the painting in the image of a hussar squad heading towards Nowhere. If we take a closer look at the riders, we see that they are empty suits-of-armor and uniforms devoid of bodies.

In fact, all eschatology is concerned with the problem of short-livedness, and the evanescence and vanity of our earthly treasures. This is probably the strongest accent in various Medieval and modern texts and images that again and again revert to primeval moralistic motifs. The above-mentioned *delectatio morosa* made the inhabitants of some epochs treat the subject of the rotting body with a surprisingly perverse fascination. For isn't it perverse to be fascinated by the horrifying process of the body becoming food for such "mean" creatures as reptiles and insects?

Such an attitude was most strongly manifested during the late Gothic period, in the "flaming" stage, when artists used to put images of dead persons on "double" tombstones. In the upper part the person was depicted in a Medieval fashion, wearing clothes typical of a man of his social status, "lying in a standing position", his feet resting on a symbolic animal (most often a lion), his head on a pillow, his eyes open wide – awaiting the call of archangels' trumpets. In the lower part we see the revolting corpse of the same person, perversely depicted as a rotting body that is falling apart in disgrace. The English were extremely fond of such imagery. I remember how shocked I was when I saw the tombstone of a bishop in Canterbury Cathedral. The distinguished clergyman, in magnificent attire, rests on the sarcophagus, while below we see him as a "larva" of decay and passing, stripped of everything, even of the symbols of worldly dignity.

It is surprising that, even in the Renaissance when the attitude towards death was reflective and melancholic, in the church of the Saint Denis abbey (Paris) in France, the monarchs of this enlightened country were portrayed in the Medieval fashion. The monument to Francis I and his wife Claude de France (created in 1559 by Philibert Delorme, Primaticcio and Pierre Bontemps) and the monument to Henry II and his wife, the mighty Catherine de Médicis (created by Germain Pilon, based on an idea of Primaticcio) were designed in a similar style. The tombstones look like small shrines ornamented with grotesques and surrounded by allegorical figures. Praying noble intercessors in heavy coronation dress kneel on the "roof" of this structure. Below, in something like a crypt, rest their naked corpses. Bontemps did not even spare us the image of slit bellies; before laying the corpses on biers the insides of the dead were removed in order to protect them from rotting.

This, however, is a unique situation. As I have mentioned before, during the Renaissance (especially in Italy) artists avoided the cruelty of reminding people that they are

kich koronacyjnych ubiorach, a poniżej, jak gdyby w krypcie, spoczywają ich obnażone martwe ciała. Bontemps nie oszczędził sobie nawet wyobrażenia cięcia na brzuchach, zmarłych bowiem przed złożeniem na marach oczyszczano z wewnętrzności, skąd zawsze poczyną się zgnilizna.

Jest to jednak przypadek szczególny: renesans, jak już wspomniałem, unikał – zwłaszcza we Włoszech – owej drastyczności w przypominaniu ludziom tego, że z prochu powstali i w proch się obróca. Miejsce kościotrupów, pieszczeli, rozkładu ciała i marności doczesnej świetności zaczęły zajmować przedstawienia owiane melancholią, która właśnie w tej epoce przeżywała swój triumfalny ingres na Olimp, gdyż zaczęto ją widzieć jako emanację geniuszu, a nie jako chorobę duszy i ciała. Zmarli przestali leżeć sztywno, jako martwi i jako żywi zarazem, z Włoch – być może także za sprawą odkrywanej wówczas sztuki Etrusków – rozpowszechniły się wizerunki pólleżących osób, śpiących raczej i oczekujących wezwania. Zaroilo się od puttów gaszących pochodnię życia lub unoszących klepsydrę – symbol czasu i przemijania. Pojawił się cały zespół symboli przypominających o śmierci jako o przejściu do innej rzeczywistości. W Polsce najlepszym tego świadectwem jest kaplica Zygmuntońska, w której zamiast kościotrupów i pieszczeli, aniołów i diabłów nereidy igrają dość frywolnie z bóstwami morskimi, woda bowiem staje się – jak w antycznej Grecji – symbolem wieczności.

Teologia grozy pojawia się jednak znów w dobie baroku. Po soborze trydenckim ponownie zaczyna się żywym przypominać to, co Niemcy zawarli w znanym przysłowiu: „korzystaj życia rozsądnie, bo dłużej jest się umarłym niż żywym”. To barok przywraca do dawnej posępnej świetności śmierć w postaci kościotrupa, to barok znów zaczyna grać symbolami Pani Vanitas, ową marnością nad marnościami naszej doczesności, co tak wybornie ukazał hiszpański malarz Valdes Leal, i ponownie otwiera bramy piekieł oraz uchyla widoku na cierpienia dusz czyśćcowych. Powracają wątki tańców śmierci, powracają ataki śmierci z jej triumfalnym galopem w poprzek naszego świata. To wszystko wiąże się ze szczególną ekspresją tej epoki i odradza się na pobojuwiskach strasznych wojen XVII wieku: wojny trzydziestoletniej, a u nas jako pokłosie wojen kozackich, tureckich i szwedzkich.

Tyle że w mniemanej Sarmacji zawsze panowała obok grozy niefrasobliwość, spojierająca na nas setkami twarzy z portretów trumiennych, z których nawet nieboszczki niekiedy uśmiechają się zalotnie. Jest coś rzeczywiście skocznego i niefrasobliwego w owych tańcach śmierci, zapoczątkowanych przez krakowskie malowidło w kościele Bernardynów oraz tarłowską „kaplicę śmierci” z jej zaiste specyficzną aurą.

Jest jeszcze jeden element charakterystyczny dla sztuki europejskiej doby baroku, co znakomity Erwin Panofsky opisał jako pozytywny aspekt wyobrażenia śmierci-kościotrupa. To prawda bowiem, że pozbawia nas ona życia, ale zarazem staje się opiekunką naszej dobrej sławy, strzeże pamięci o naszych zasługach. Jednym z pierwszych, który tę myśl – filozoficzną i teologiczną zarazem – przybrał we wspólny kształt artystyczny, był wielki Gianlorenzo Bernini; mam na myśli dwa watykańskie nagrobki papieży: Urbana VIII Barberiniego i Aleksandra II Chigiego. Złowróźbny szkielet w pierwszym podtrzymuje tablicę na której wypisano imię zmarłego, a w drugim dźwiga ciężką kotarę, odsłaniając „drzwi śmierci”: ową w rzeczywistości niewidzialną granicę naszego doczesnego i wiekuistego bytowania.

part of the ashes-to-ashes-dust-to-dust cycle. Instead of the skeletons, tibiae, rotting corpses and transience of the mundane splendour, melancholic images began to appear, for it was during this period that melancholy was enjoying a triumphant ingress to Olympus; it came to be seen as an emanation of genius, not a disease of the body and soul. The dead were no longer shown lying stiffly, suspended in a state between life and death. Perhaps also thanks to Etruscan art, which was then being re-discovered, images of half-lying people, who seemed to be asleep and waiting for their call, became popular. The art swarmed with putti extinguishing the torch of life or carrying the hour-glass, a symbol of time and passing. Sets of symbols appeared to remind people of death as a passage to a different reality. The best examples of this in Poland are to be found in the Sigismund chapel, where, instead of skeletons and bones or angels and devils, nereids frivolously play with sea deities – water was becoming a symbol of eternity, as in ancient Greece.

The theology of horror reappears in the Baroque period. After the Trident Council the living were again reminded to, in the words of the German proverb, “use your life reasonably, for you are longer dead than alive”. It was Baroque that brought death back to its former gloomy splendour – in the shape of the skeleton. It was during the Baroque period, again, that artists began to play with the symbols of Lady Vanitas, the *vanitas vanitatum* of our worldliness, a brilliant example of which is the Spanish painter Valdes Leal. It was Baroque that opened the gates of Hell again and unveiled the suffering of souls in Purgatory. The motif of the Dance of Death reappeared, as did the attacks of death in its triumphant gallop across the Earth. This was all connected with the unique character of that epoch (17th century) with the carnage of its terrible wars, including the Thirty Year War, and, in Poland, the aftermath of Cossack, Turkish, and Swedish wars.

However, in mythical Sarmatia, light-heartedness always reigned alongside horror, looking at us from hundreds of faces on coffin portraits (in fact some of the ladies in these portraits smile coquettishly). There is something really vivacious and jaunty about the Dances of Death which originated in the painting in Cracow’s Bernardine church and the strangely atmospheric chapel of death in Tarnów.

Another element characteristic of Baroque art exists in Europe, which the brilliant Erwin Panofsky described as a positive aspect of the image of skeleton-death. It is true that death deprives us of life, but at the same time it serves as a guardian of our good name, protecting the memory of our good deeds. One of the first people who gave this philosophical-cum-theological idea a fantastic art form was the great Gianlorenzo Bernini. I am referring to his Vatican tombstones of two popes, Urban VIII Barberini and Alexander II Chigi. In the former (tombstone) a sinister skeleton supports a table on which the name of the dead is written; in the latter it lifts a heavy curtain, unveiling the “Door of Death”, an invisible border between our worldly and eternal lives.

Translated by Paweł Łopatka