

Ks. ZDZISŁAW KLIŚ (Kraków)

PRZEDSTAWIENIA ŚMIERCI W ŚREDNIOWIECZNYCH MALOWIDŁACH ŚCIENNYCH W EUROPIE ŚRODKOWEJ

Prezentowany artykuł jest wynikiem prac autora nad ikonografią Europy Środkowej. Przy okazji poszukiwań wyobrażeń Sądu ostatecznego, występujących na terenie Polski, Czech, Słowacji, Węgrzech i Austrii¹, stwierdzono, że na ścianach kościołów widnieją sceny poprzedzające ten ostatni rozdział Nowego Testamentu, a przypominające o śmierci i konieczności rozrachunku z własnych czynów, dobrych i złych, popełnionych w czasie ziemskiego życia. Powstanie pewnego typu ikonograficznego poprzedza niejednokrotnie długa tradycja przedstawieniowa. Autor na podstawie dotychczasowych opracowań chce pokazać środkowoeuropejską ikonografię takich motywów, jak: taniec śmierci, tryumf śmierci, spotkanie trzech żywych i trzech zmarłych.

Taniec śmierci

Ilustracja 1 i 2 przedstawia *Taniec śmierci* na zewnętrznych ścianach kostnicy w Metnitz, w Austrii. Malowidło to pochodzi z pierwszej połowy XVI w. Sama kostnica została zbudowana w pierwszej ćwierci XV w. Ośmioboczna budowla z pięciobocznym prezbiterium na ścianie wschodniej usytuowana jest przy południowej stronie kościoła, na dawnym cmentarzu przykościelnym. W latach 1968–1971 przeniesiono z niej malowidła do wnętrza kościoła, a obecnie są eksponowane w muzeum przykościelnym. Według Erwina Kollera, fryz rozpoczynający się od prawej strony drzwi kostnicy miał 1,20 m wysokości i kończył się po lewej stronie wejścia, patrząc na wprost. Z wcześniejszych

¹ Z. K l i ś, *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999.

relacji wiadomo, że w roku 1875 na sklepieniu kostnicy istniały jeszcze ślady sceny Sądu ostatecznego, Chrystusa w mandorli, w gronie Marii i Jana Chrzciciela po bokach, oraz dmących w trąby aniołów i Michała Archanioła z wagą w ręce. Do dzisiaj zachowały się tylko niektóre sceny par, w których występuje śmierć i ofiara (ściana północna, północno-wschodnia i północno-zachodnia). Z wieku XIX w posiadaniu urzędu państwowego w Wiedniu, zajmującego się malarstwem ściennym (Bundesdenkmalamt), znajdują się – wykonane w akwareli – kopie większości scen *Tańca śmierci* (ściana zachodnia, północno-wschodnia, południowo-wschodnia, południowa i północno-zachodnia). Począwszy od drzwi, usytuowanych w kostnicy na ścianie północnej ośmioboku, umieszczeni są: po bokach drzwi – kaznodzieja franciszkański, słuchająca go kobieta i trzech mężczyźni oraz śmierć, wyciągająca rękę w ich stronę; nad drzwiami jest veraikon, a z boku, od zachodniej strony drzwi – dominikański kaznodzieja przemawiający do papieża w tiarze, do cesarza w koronie i do kardynała w kapeluszu (il. 3); na ścianie północno-wschodniej rozmieszczeni są parami: matka z kołyską i śmierć, dziecko i śmierć, chłop z cepem i śmierć, kucharz z pogrzebaczem i patelnią oraz śmierć dmąca w trąbkę, a także kaleka o kulach i śmierć dmąca w trąbkę (il. 4); na ścianie południowo-wschodniej począwszy od ściany prezbiterium znajdowały się: zakonnica i śmierć, kupiec i śmierć grająca na bębenku, żona szlachcica i śmierć, szlachcic w zbroi i śmierć, lekarz i śmierć (il. 5); na ścianie południowej były usytuowane pary: akademik (?) i śmierć, trębacz z rogiem czy raczej duchowny z tonsurą i śmierć z rogiem (?), prawnik i śmierć oraz rycerz i śmierć. Ściana południowo-zachodnia i zachodnia były wystawione na wiatr i słońce. Tutaj prawdopodobnie byli ukazani: na ścianie południowo-zachodniej – opat, graf, biskup i książe (il. 6); na ścianie zachodniej – arcybiskup, patriarcha, kardynał i śmierć oraz król i śmierć. Na ścianie północno-zachodniej zachowały się: cesarzowa i śmierć, cesarz i śmierć, papież i śmierć grająca na bębenku oraz piekło². Ukazując to zawirowanie wokół budowli, a raczej na jej ścianach, w stronę piekła, począwszy od najniższych stanów społecznych i końca koła tanecznego, aż do papieża stojącego na czele, tuż przed wypełnionym piekłem-paszczą Lewiatana (Lucyferem przywiązany do słupa oraz męczonymi przez diabły duszami potępionych), łatwo zauważyć, że ruch dokonuje się zgodnie ze wska-

² W. F r o d l, *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, s. 54, 87, 117–118 (il. 77); E. K o l l e r, *Zum Metnitzer Totentanz*, „Carinthia I” 170:1980, s. 139–146 (il. 1–15).

zówkami zegara, a jego końcem jest piekło. Poniżej każdej ze scen znajdował się tekst, opisujący wydarzenie.

Taniec metnitszki przynależy treściowo i kompozycyjnie pod względem literackim do tak zwanych górnoniemieckich rozwiązań motywu, wśród których najstarszy, bo sięgający nawet trzeciej ćwierci XIV wieku, jest niemiecki tekst w Würzburgu, jako wynik bezpośredniego przekładu wczesnych utworów łacińskich. Z Würzburga „wywędrowały” przedstawienia, zaopatrzone fragmentami tekstów, do Bawarii, w górę Dunaju do Ulm i Bazylei oraz w dół rzeki do Austrii, a konkretnie do Karyntii. W przedstawieniach występują szkielety śmierci z różnymi instrumentami w rękach. Konrad z Würzburga (1250) w swoim dziele *Die goldene Schmiede* pisał o radości i tańcu z aniołami przy wkraczaniu Marii do nieba. Henryk Seuse († 1366), niemiecki mistyk, opisując życie wieczne, mówił o uroczystości z muzyką i tańcem. Potwierdza to Pismo Święte w psalmie 149, 3 („Niech chwałą jego imię wśród tańców, niech grają Mu na bębnie i cytrze”) i 150, 4 („Chwalcie Go bębniem i tańcem, chwalcie Go na strunach i flecie”). Turyńska pieśń ludowa opowiada, że w niebie jest radość, tańczą i grają aniołowie, także temu, kto tam wstępuje („Im Himmel, im Himmel ist Freude viel, da tanzen die lieben Engeln, sie haben ihr Spiel”)³. Henryk z Nördlingen w liście prosi Margarete Ebner o modlitwę, aby mógł wkroczyć do prawdziwego życia wiecznego, postępując za grającym na fujarce Chrystusem⁴. Ale w *Tańcu śmierci* z instrumentami występuje szkielet śmierci, która została pokonana przez Chrystusa w chwili ukrzyżowania, zmartwychwstania i zstąpienia do otchłani. Według św. Pawła, fizyczna i duchowa śmierć człowieka była wynikiem grzechu Adama (Rz 5, 12; 6, 23), grzech był dziełem szatana, który stąd także ma władzę nad śmiercią (Hbr 2, 14). W związku ze śmiercią najbardziej ilustrowana była w średnich wiekach Apokalipsa św. Jana, mówiąca o otwarciu czterech pieczęci i o czterech jeźdźcach; ostatnim z nich była śmierć (Ap 6, 1–8). Wielu Ojców Kościoła i teologów w odniesieniu do grzechu pierworodnego identyfikowało śmierć z szatanem (Augustyn, Grzegorz Wielki, Alkuin, Rabanus Maurus, Julian z Toledo). Również w komentarzach na temat otwieranych pieczęci w Apokalipsie śmierć również była określana jako diabeł (Cezary z Arles, Beda Venerabilis, Ambroży Autpertus, Beatus z Liébana, Alkuin w liście do Karola Wielkiego, Haimo z Auxerre).

³ C. H a r t e n s t e i n, *Thür. Volkslieder*, Weimar 1933, nr 7.

⁴ H. R o s e n f e l d, *Der Mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln–Wien 1974, s. 19–22, 89–91.

Już w *Psalterzu utrechckim* (f. 1v, 51r, 53v, 66r, 79r) śmierć była związana z diabłem lub piekłem. Po raz pierwszy w *Psalterzu stuttgarskim* (f. 107r) użyto ikonograficznego sformułowania szatan-mors. Jako ilustrację do psalmu 91 (90), 5–6 („W nocy nie ulęknieś się strachu ani za dnia lecącej strzały, ani zarazy, co idzie w mroku, ni moru, co niszczy południe”) iluminator narysował czarnego diabła, któremu towarzyszy sześć węży próbujących przedostać się przez tęczę czy też aureolę w formie koła, chroniącą stojącego wewnątrz Chrystusa. Sześć węży to sześć synów śmierci, według apokryfu *Zmartwychwstanie Chrystusa*, przypisywanego Bartłomiejowi apostołowi. W mszale Leofrica (Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 579) i w *Psalterzu Tribetriusa* (Londyn, British Library, Ms Cotton Tribertius C. VI, f. 6v) ukazana jest tzw. *sphera Apulei* – życia i śmierci, gdzie uskrzydłone jak diabeł monstrum, identyfikowane jako *mors*, ma zapisane liczby na banderoli oznaczające śmierć. Inne przykłady pochodzą z XII wieku, z czasu, kiedy Bruno, biskup Segni († 1123), Rupert z Deutz († 1129) i Ryszard od św. Wiktora († 1173) kontynuują tradycję identyfikowania śmierci z diabłem. Pierwszym przykładem jest Apokalipsa, prawdopodobnie z Czech, zawierająca komentarz Haimona z Auxerre (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 352, f. 6v), w której śmierć jest pokazana jako czarny, z rogami, ziejący ogniem diabeł z dzidą, na koniu o wyglądzie opisanym w Apokalipsie (9, 17–19). Pozostałe przykłady są zawarte między innymi w *Liber floridus* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1 Gud. f. 11v), gdzie śmierć została ukazana jako *mors improba* (szatan z typu takich monstrów, jak w mszale Leofrica, jedzie na koniu [Ap 6, 8], a za nim usytuowana jest paszcza piekielna, ziejąca ogniem, w której znajduje się mały diabeł z palcem w ustach, symbol głodu). Podobnie jest w paryskiej kopii tego manuskryptu (Paryż, *Liber floridus*, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8865).

Szkielet ludzki był uważany za symbol śmierci w starożytnym Egipcie, jak i w *Satyriconie* Petroniusza (zob. zwłaszcza opis uczt Trimalchiona – *cena Trimalchionis*) i w wielu dziełach sztuki rzymskiej. Po upadku Rzymu szkielety symbolizowały raczej zmarłe osoby niż śmierć, chociażby w wyobrażeniach wizji Ezechiela (Ez 37, 1–14) w Biblii z San Pedro de Roda (Paryż, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6, f. 45v, połowa XII w.) i Santa Maria de Rippol (Watykan, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 5729, f. 209). Także w przedstawieniach osób potępionych (Torcello) czy zmartwychwstających (tympanon we Freiburg Münster, XIII w.), w scenach Sądu Ostatecznego, Adama pod krzyżem Chrystusa, lub świętych. Powrót do znaczenia

szkieletu ludzkiego jako symbolu śmierci nastąpił w związku z trzy-nastowieczną ikonografią rozmowy trzech żywych i trzech zmarłych, medytacją i przedstawieniami próżności i pychy w Dies irae Tomasza z Celano (ok. 1185–1260), w poematach Jacopone da Todi (1230–1306), chociaż wcześniej miało to miejsce w kazaniach i wypowiedziach św. Kolumbana, Hermana Contractusa z Reichenau (1013–1054), Roquera z Caen († ok. 1096), Heinricha z Melk († ok. 1180) i w *De miseria humanae conditionis* Lothara de Sequi, czyli Innocentego III (1161–1216) itd. Najwcześniejsze przedstawienie (1323) szkieletu męskiego grającego na strunowym instrumencie i obok tańczącego szkieletu kobiecego znajduje się w mszale iluminowanym przez Piotra Raimboucourta w klasztorze premonstratensów św. Jana w Amiens (Haga, Koninklijke Bibliothek, cod. 78 D 40, f. 160v). Prawdopodobnie pod wpływem franciszkanów w ikonografii doszło do personifikacji śmierci (korona na głowie szkieletu w przedstawieniu św. Franciszka ze śmiercią w dolnym kościele św. Franciszka w Asyżu). Na wielu przedstawieniach śmierć wygląda jak zmumifikowana postać ludzka, czasami ubrana. W związku z czarną śmiercią i destabilizacją ekonomiczną w Europie w XIV wieku ukształtowała się ikonografia tryumfu śmierci, tematu wielu przedstawień na terenie Włoch i w innych częściach Europy⁵.

Podobnie jak w Metnitz, tak w przypadku rozwiązań *Tańca śmierci* w Ulm (jako fryz wschodniego kruzganka klasztoru, 1440), Bazylei (u dominikanów, na zewnętrznej ścianie tzw. kościoła Großbaseler, 1439–1805), Klingental (w kruzganku klasztoru zakonnicy, tzw. Kleinbaseler, 1512), Kienzheim (1517), w Brnie (1517/19) i innych miejscowościach umieszczony jest on w zabudowaniach, na murach, niekiedy w pobliżu cmentarza. Ale w kostnicy w Metnitz malowidła, a na nich postacie ułożone parami, rozmieszczone na ścianie zewnętrznej centralnej, w naturalny sposób powodują powstanie koła tanecznego, co jest tendencją w tekstach, a także w malarskich lub graficznych rozwiązaniach tego tematu w Berlinie (ok. 1484), Wil, Wolhausen, Hasle, Bleibach, Erfurcie, Straubing, Sexten. Ze względu na zniszczenie malowidła i napisów w Metnitz o kole tanecznym z inskrypcji nie dowiemy się nic, dlatego musimy skorzystać z malowidła i tekstu z znajdującego się w Lubece i w Füssen. Na lubeckim *Todes Danz* z 1489 roku jest napisane: „Weset altomalen bi tiden bereit Unde komet alle her in minen kreit”, a na *Füssener Totentanz* odnoto-

⁵ L. E. J o r d a n, *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*, Ann Arbor 1981, s. 19–46, 91–122.

wano: „Jezt so ich bin zum besten drin, Muess ich in disen todten ring”. Tego rodzaju taniec był wówczas uwarunkowany tradycją, chociaż przeciwko niemu występowali kaznodzieje, czego świadectwem jest tekst kazania z XV w. *Was schaden tanzen brongt*, w którym („Der vmme gende tantz ist ein ring oder cirkel, des mittel der tufel ist”) zacytowane są słowa Jana Chryzostoma („chorea est circulus, cuius centrum est diabolus”). Według łacińskiego tekstu *Tańca śmierci*, świeżo zmarłe dusze po raz pierwszy muszą zatańczyć na cmentarzu, nocą, w kole, pod komendą fujarki śmierci.

Na Bazylejskim tekście i drzeworytach z 1465 roku (Heidelberger Blockbuch H2) opierał się pośrednio malarz metnickiego *Tańca śmierci*, chociażby w scenach śmierci i matki oraz śmierci i dziecka, śmierci i papieża, śmierci i szlachcica, śmierci i zakonnic, śmierci i kaleki. Przedstawienie kaznodziei dominikańskiego i słuchaczy w osobach papieża, cesarza i kardynała jest wzięte z drzeworytu oznaczonym literą M2 (Münchener Blockbuch, z około 1480). Kompozycyjnie dobrze przystaje do metnickiej rzeczywistości *Sądu ostatecznego* i *Tańca śmierci* przedstawienie *Sądu ostatecznego* Holbeina w *Imagines ortis*, na którym do Chrystusa, zasiadającego na tarczy i kuli świata, wewnątrz której widoczna jest Ziemia, przystępują zmartwychwstali nadzy ludzie, otaczając kulę w formie koła⁶. Występujący jako słuchacze dominikanina i wchodzący do paszczy piekielnej najwyżsi dostojnicy w hierarchii społecznej średniowiecza: papież i kardynał, wspomniani są już w XIII-wiecznym francuskim wierszu *Vado mori*. Ze względu na kraj, nie ma tu wymienionego cesarza, a tylko król. Występuje on wraz z cesarzową w tekstach *Tańca śmierci* w kręgu niemieckim. W dużym i małym malowidle tzw. bazylejskiego *Tańca śmierci* papież, cesarz i cesarzowa oraz pozostali z drabiny społecznej prowadzeni są do kostnicy, napis zaś informował o zrównaniu społecznym:

Hie richt Gott noch dem rechten:
die herren liegen bi den knechten:
nun merket hie
welcher herr oder knecht gewesen si!

Występujący dominikanin i franciszkanin, głoszący kazanie, są obecni w *Tańcu śmierci*, ponieważ ten taniec powstał w środowisku dominikańskim i był przedstawiany często na murach kościołów

⁶ H. R o s e n f e l d, jw., s. 82, 92, 93, 95, 97, 98; E. K o l l e r, jw., s. 147–161 (il. 16–21, 26, 29).

przyklasztornych tego zakonu, podobnie jak w przypadku franciszkańców, u których w Paryżu (w arkadach kostnicy na cmentarzu franciszkańskiego klasztoru i kościoła SS. Innocents, 1424) i w Hamburgu (1474) zostały wykonane sławne malowidła⁷. *Sąd ostateczny*, z którym związana jest scena *Tańca śmierci* w Metnitz, jest wspomniany w bazylijskim kazaniu, wprowadzającym do akcji głównego wydarzenia, skierowanym jeszcze do żyjących w świecie. Jest tu mowa o Chrystusie wypowiadającym w czasie Sądu ostatecznego słowa decydujące o zbawieniu lub potępieniu: „daseyne komet her dasander gehet hyn”. Dalej kaznodzieja mówił: „durch des ersten die guten haben gewyn so sie yn den Hymmel komen Da nemen sie des guten fromen das ander die bösen weyzet yn peyn der hellen dy ouch ewig wirt seyn”. Następnie daje przestrożę dla żyjących, aby spełniali dobre uczynki, ponieważ życie jest krótkie i czasu jest mało. Wreszcie ostrzega przed śmiercią, bo kiedy ona zagra na fujarcie, trzeba się będzie włączyć w krąg taneczny. Kończy zaś słowami: „Als dez es gemeldis figuren synt eyn ebenbilde czu trawren”. W przeciągu całej akcji dramatu śmierci każda z osób poinformowana jest o swoich czynach, znikomości piastowanych funkcji i władzy, a następnie zaproszona do tańca⁸. Jest to obraz społeczeństwa, którego członkowie zostali już wyliczeni w utworze *Vado mori*, chociaż nie są to także wszyscy jego przedstawiciele: „Vado mori, rex sum...”, *papa, praesul, miles, pugiles, medicus, logicus, juvenis, senior, dives, judex, pauper*. Śmierć dotyka indywidualnie każdą ze wspomnianych w utworze osób⁹. Mówią o tym umieszczone pod scenami napisy, z których wynika, że w przedstawionym tańcu prowadzący żywą osobę szkielet zna doskonale jej funkcje i czyny. Użyto tu bowiem sposobu, według którego żyjące osoby są prowadzone przez własne szkielety, będące oznaką śmierci. Metoda ta zasadza się na średniowiecznym pojęciu *speculum*. W roku 1486 Guyont Marchant, w publikowanym *Danse macabré* dołączył podtytuł: *Miroer salutaire pour toutes gens et touts estates*. W średniowieczu często używano terminu *speculum*, mającego długą tradycję, rozpoczynającą się fragmentem tekstu w Pierwszym Liście św. Pawła do Koryntian: „Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem” (1 Kor 13, 12). W komentarzu do tego zdania św. Augustyn napisał, że Pismo Święte samo w sobie dostarcza

⁷ H. Rosenfeld, jw., s. 32–43, 65, 111,

⁸ Tamże, s. 103–117.

⁹ J. B a t a n y, *Les „Danses macabre”: une image negatif du fonctionnalisme social*, [w:] *Dies Illa. Death in the Middle Ages. Proceedings of the 1983 Manchester Collegium*, ed. Jane H. T a y l o r, Liverpool 1984, s. 15–24.

zwierciadła. Wszystko, co zostało tu napisane, jest wzorem dla naszego właściwego życia. Boże przykazania, przypomniane lub przeczytane, są widziane jak w zwierciadle. Stąd później powstało wiele utworów zatytuowanych *Speculum*, pełniących funkcję przewodnika do dobrego życia, jak np. *Speculum dominarum* Duranda de Champagne dla Jeanne de France (ok. 1209), *Mireor aux princes* Wartiqueta de Couvin (1320), określające cechy dobrej księżniczki. Ale zgodnie z wypowiedzią Augustyna *speculum* ma podwójne znaczenie, bo dostarcza ideału, według którego człowiek powinien postępować, ale także pokazuje, kim człowiek jest. Według *Enarratio in Psalmum CIII*, owo *speculum* pełni jeszcze jedną funkcję, spokrewnioną z miejscem, gdzie znajduje się istota rzeczy, a mianowicie jest furtką prowadzącą do prawdy trudno dostrzegalnej na poziomie powierzchniowej obserwacji. Jest to instrument, który uzdalnia obserwatora do przejścia z rzeczywistości dnia codziennego do rzeczywistości ukrytych głęboko na dnie serca i duszy¹⁰. Popularność tej koncepcji *speculum* jest widoczna w *Miroir de mariage* Eustachego Deschampa, gdzie został ukazany rzeczywisty obraz małżeństwa w przeciwieństwie do romansu, nieprawdziwego spojrzenia, na jakie narażony jest młody człowiek. Podwójne znaczenie i obraz *Tańca śmierci* nie jest zatem własnością tylko tego typu ikonograficznego, jest on widoczny także w późnośredniowiecznych nagrobkach, zwanych *transi*, zawierających w części górnej wyobrażenie dostojnej postaci z regaliami, a w dolnej – widok umierającego, wykrzywionego odwłoku trupa. Ta sama historia powtórzona jest w obrazach *Trzech żywych i trzech zmarłych*, według *Poème des trois morts et des trois vifs*, oraz w wyobrażeniach *Vanitas*, a nawet *Superbia*, z lustrem w dłoniach¹¹.

Metnicki *Taniec śmierci* jest moralizatorką przestrożą. Uczestniczą w niej zakonnicy kaznodzieje, zachęcający do czynienia dobra, ponieważ jest mało czasu, a życie jest krótkie, i ostrzegający przed Są-

¹⁰ „Et quid intuens, inquis, me videbo? Posiut tibi speculum Scripturam suam; legitur tibi: Beati mundi corde, quoniam ipsi Deum videbunt (Mat. V, 8). Speculum in hac lectione propositum est: vide si hoc es quod dixit; si nondum es, geme ut sis [...]. Hoc tibi ostendit nitor ille quod es: vide quod es; et si tibi displicet, quaere ut non sis. Si enim cum foeda sis, tibi ipsi adhuc displices, pulchro jam places. Quid ergo? Quoniam displicet tibi foeditas tua, incipis et in confessione; sicut alibi dicitur: Incipite Domino in confessione (Psalm CXLVI, 7). Primo accusa foeditatem tuam: foeditas enim animae de peccatis, de iniquitatibus. Accusando foeditatem tuam incipe confiteri a confessione incipis decorari: quo decorante, nisi specioso forma prae filiis hominum” (PL 37, 1338; J. H. M. T a y l o r, *Un miroer salulaire*, [w:] *Dies Illa...*, s. 29–34).

¹¹ J. H. M. T a y l o r, jw., s. 34–40.

dem Ostatecznym, gdzie Chrystus zaprosi dobrych do siebie, a złych odrzuci. Taniec ten, jako forma *speculum* średniowiecznego, prowadzi jednak tylko w jedną stronę, a u kresu zawirowania znajduje się paszcza piekielna. Wy tłumaczeniem paszczy piekielnej, a w tym przypadku paszczy śmierci, może być fragment utworu walijskiego poety i księdza Dafydd Trefora († 1528?) w tłumaczeniu na współczesny język angielski:

Is it you, Death, who are there, a bogeyman's shanks and sinews? Is it yours, the stiff corpse from his coffin, a cage of bones and sinews? You snarled and you killed each thron; I long to mock you. You struck man down there from their estate, miserable is your portrait. You put many in a swoon, bare is your crochback of flesh. The contagion of his mouth is joylles, your throat is in earnest. My gaze is on my enemy, the thief of man leading to the dance; mirthlessly leading yhe pope, and throwing him corrupted to his grave; drawing the emperor from his father's tower, and pulling his highness under you. You do not respect barons or kong, after wine; you pulled after you mildly the babe from his cradle. You take the proud man gravewards, and honour goes the same way. You summoned each in his rank to the graveyard- fine rent! My possessions are great, but I do not know when you will summon me. In every guise you appear, there is no power to shun you. You stood where you were not welcomed; you are a merciless sergeant. You frightened a girl at her bedside, yes, twice, three times till now. Owain ap Maredudd follows after you, alas his wife for the day¹².

Tryumf śmierci

W malowidle ściennym, datowanym przez Vitovskyego na rok około 1500¹³, a znajdującym się w kruchcie północnego wejścia do kościoła w kościele NMPanny w Kajov (Czechy), wyobrażona została scena *Sądu ostatecznego*. Całość wydarzenia rozmieszczona jest wokół górnej części portalu i na ścianach bocznych kruchty. Na bocznej ścianie, na lewo od Chrystusa-Sędziego, przedstawione jest znęcanie się nad potępionymi w drodze do piekła. W głębi sceny ukazane są dwa galopujące konie i zarysy jednego z jeźdźców, czego raczej trzeba się domyślać niż odczytać z obrazu (il. 6). Jeśliby scena sądu, ukazująca potępionych, kończyła się na ścianie portalowej kruchty, na której diabły porywają z grobów zmartwychwstających, i nie miała kontynuacji na

¹² A. B r e e z e, *The Dance of Death*, „Cambridge Medieval Celtic Studies” 1987, nr 13, s. 95. [Podkreślenie – Z. K.].

¹³ Malowidła odkryte w 1996 r. Wiadomość uzyskana korespondencyjnie od dra Jakuba Vitovskyego z Pragi. Autor widział to malowidło na miejscu.

bocznej ścianie, wtedy można by mówić o tryumfie śmierci. Podobne rozwiązanie znajdujemy w kaplicy zamkowej w Aufenstein w Tyrolu, gdzie w glifowaniu okna zachował się fragment Sądu ostatecznego, przedstawiający Jana Chrzciciela i potępionych, zwróconych w stronę Lucyfera, przywiązanego do pala. Po tej stronie na ścianie kaplicy namalowany został *Tryumf śmierci* (ok. 1330; il. 7). Ukazano tam nagą, kościstą i uskrzydloną śmierć, jadącą na chudym koniu. Jej górna część, w partii głowy i ramion, uległa zniszczeniu. Śmierć trzyma obiema rękami kosę i zagarnia ostrzem leżące na ziemi młode kobiety i mężczyzn wraz z bawiącymi się dziećmi. Za śmiercią idą dwaj starcy. Jeden z nich trzyma w ręku kulę. Podążają za nią, jakby latając w powietrzu, ale bez skrzydeł, trzy diabły: jeden z siekierą, drugi z dzidą, trzeci z mieczem w ręku. Przedstawienie jest oparte na malowidle o tym samym temacie, znajdującym się w Bozen (Bolzano), w kaplicy św. Jana w kościele San Domenico przy klasztorze dominikańskim, w południowym Tyrolu (sprzed 1330; il. 8). W Aufenstein śmierć, zagarniane kosą ofiary i dwaj starcy są przedstawieni w ten sam sposób, jednakże w Bozen śmierć oprócz kosy trzyma łuk, który ma wymierzony w kierunku uciekających przed nią jeźdźców, wjeżdżających do bramy i chcących się ukryć za murami miasta (?). W Aufenstein *Tryumf śmierci* jest połączony z przedstawieniem *Sądu ostatecznego*. W Bozen sama śmierć jest w centrum wydarzenia, a po jej prawej stronie aniołowie niosą dusze zbawionych do bramy nieba, w której przyjmuje je Piotr. Fragment z potępionymi uległ zniszczeniu¹⁴.

Nowy termin 'tryumf śmierci' na określenie typu ikonograficznego śmierci, zagarniającej wszystko i wszystkich, wprowadzony został do piśmiennictwa przez Da Morrone (*Pisa illustrata*, 1787) pod wpływem poematu Petrarcki *Il trionfo della morte*¹⁵. Najwcześniejsze, prekursoryczne wyobrażenie tryumfu śmierci zostało zawarte w utworze *Documenti d'amore*, napisanym w latach między 1309 a 1313 r. przez Francesco da Barberino (1264–1348). Miniatura nie ilustruje tekstu, a raczej towarzyszy tekstowi, w którym autor zadaje sobie pytanie, czy śmierć pochodzi od Boga, czy szatana. Zachowały się tylko dwa spośród czterech odpisów tekstu oryginalnego i oba są przechowywane w Bibliotece Watykańskiej (cod. Vat. Lat. 4076 i cod. Barb. Lat. 4077).

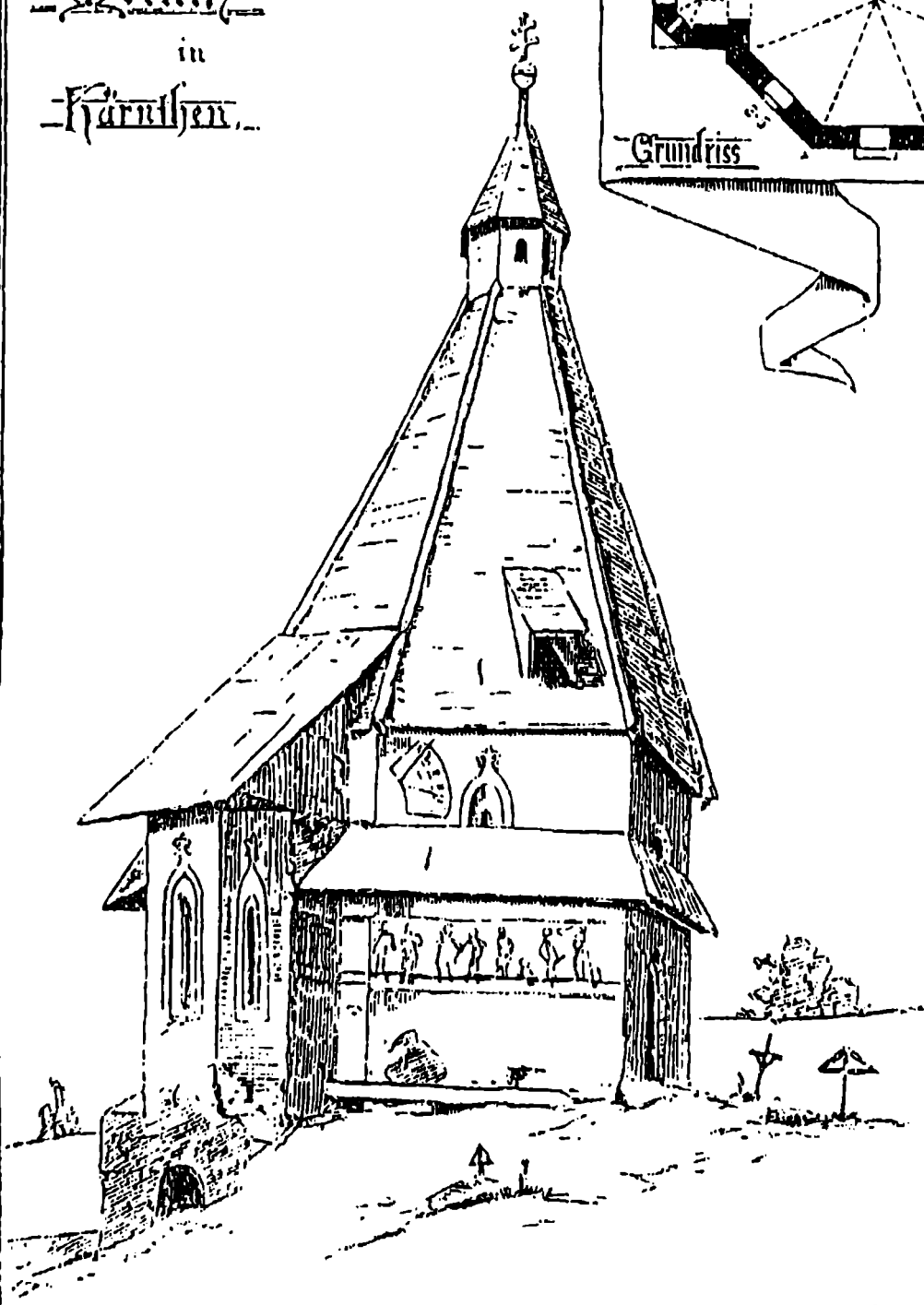
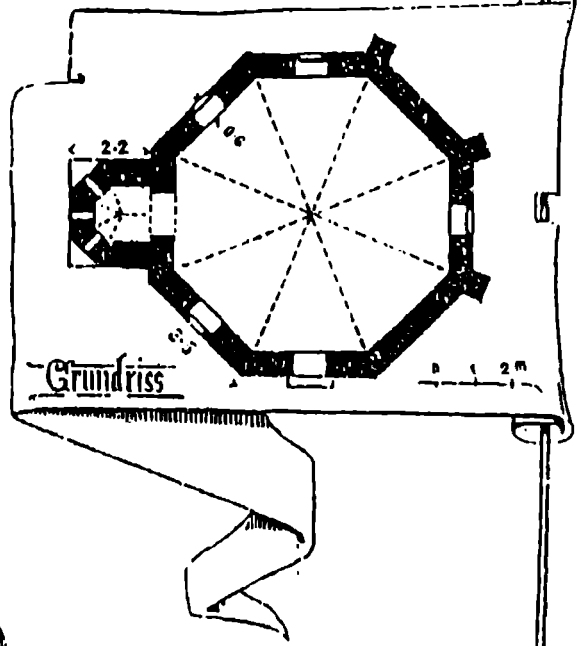
¹⁴ W. Kofler-Engl, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchung zur «Linearität» in der Wandmalerei von 1260–1360*, Bozen 1995, s. 96–98.

¹⁵ R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, t. 1, New York 1962, s. 46–48 (przypis 10).



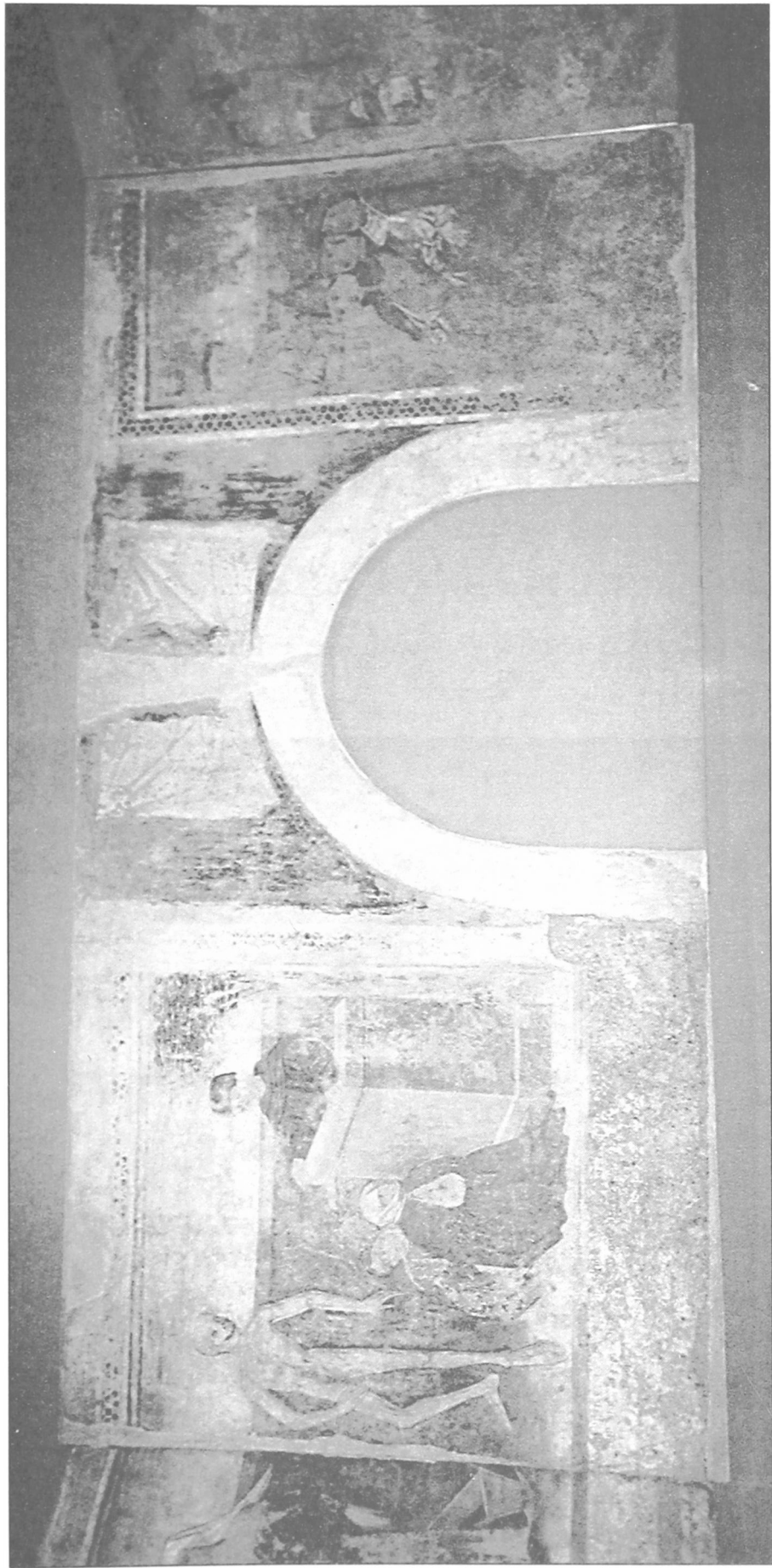
1. Widok kostnicy w Metnitz (Austria); fot. Z. Kliś.

Kapelle
 zu
 Metnitz
 in
 Kärnten.



Die BSB Gruber

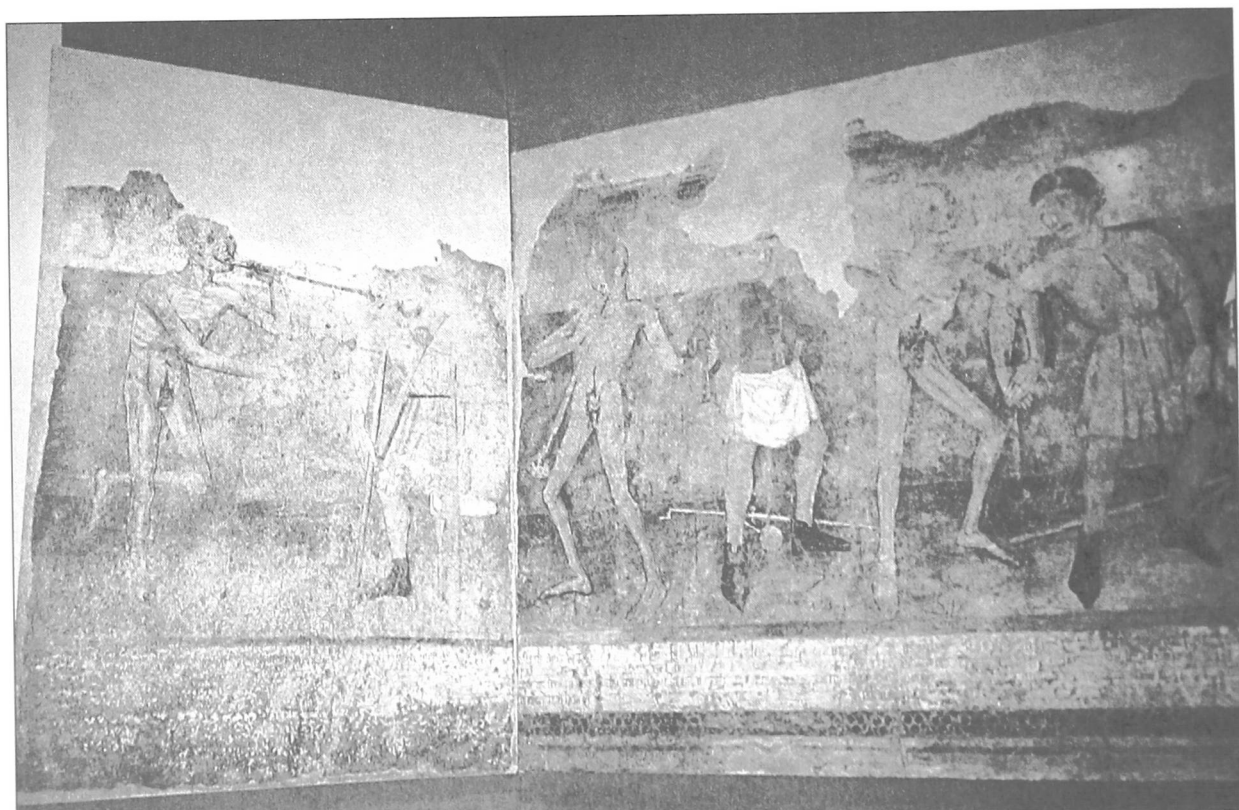
2. Kostnica w Metnitz. Rzut graficzny według: E. Koller, *Zum Metnitzer Totentanz*, „Carinthia” 170:1980, s. 142.



3. Malowidło na ścianie północnej kaplicy w Metnitz (oryginalne, przechowywane w muzeum przykościelnym);
fot. Z. Kłis.

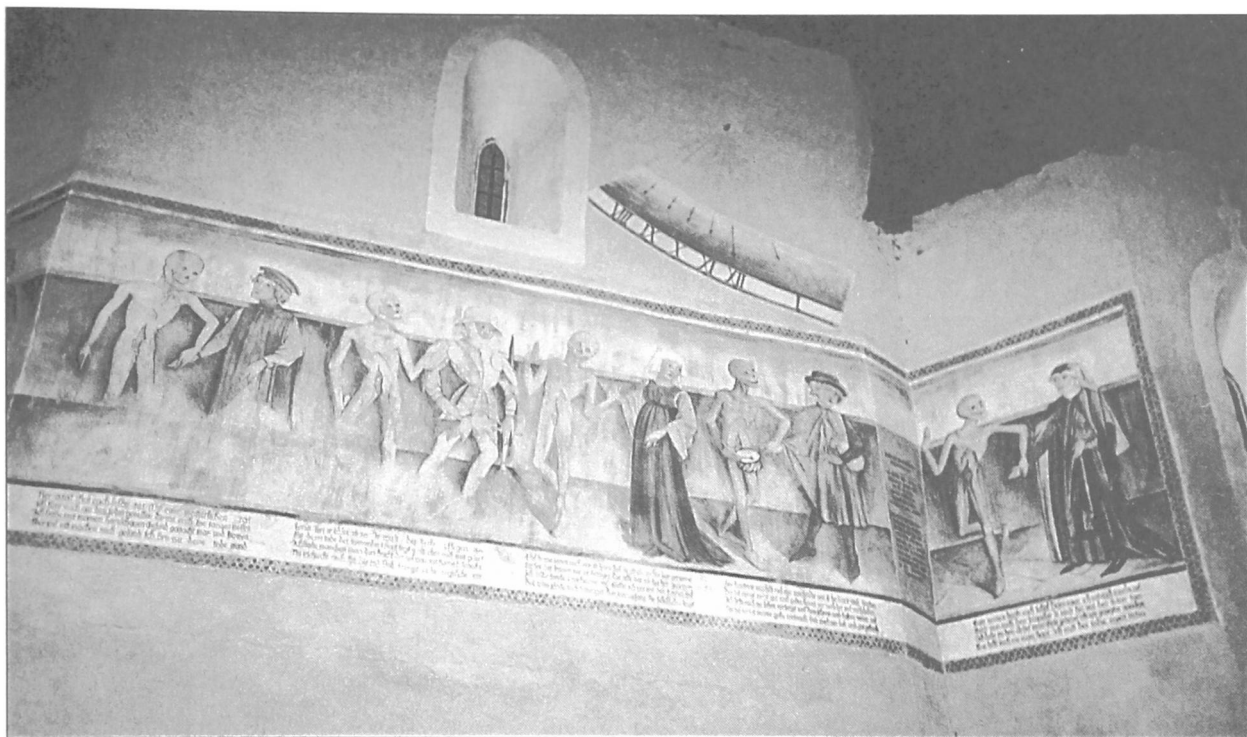


a.



b.

4 a-b. Malowidło na ścianie północno-wschodniej kaplicy w Metnitz (oryginalne, przechowywane w muzeum przykościelnym); fot. Z. Kliś.



5. Malowidło na ścianie południowo-wschodniej kaplicy w Metnitz (kopia);
fot. Z. Kliś.



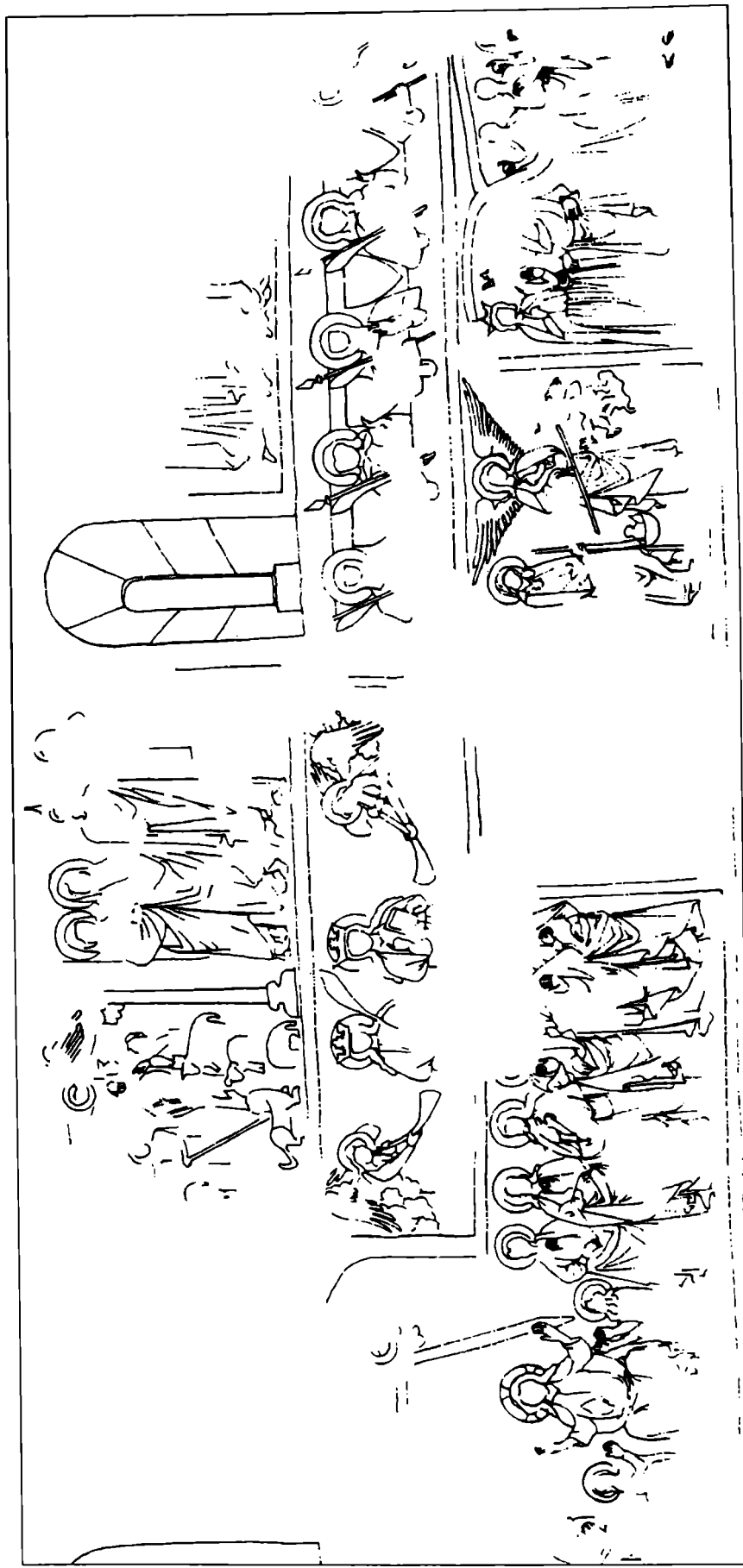
6. Malowidło ściennie w kościele NMPanny w Kajowie; fot. Z. Kliś.



7. Malowidło ścienne *Tryumf śmierci* w kaplicy zamkowej w Aufenstein; zob. W. K o f l e r - E n g l, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol [...]*, Bozen 1995, s. 98.



8. Malowidło ściienne *Tryumfu śmierci* w kaplicy św. Jana w kościele San Domenico w Bolzano; zob. W. K o f l e r - E n g l, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol...*, s. 96.



9. Malowidło ściennie *Spotkania trzech żywych i trzech zmarłych* w kościele św. Maurycego w Mouřenec, rekonstrukcja w: J. F a j t, V. H o r p e n i a k, J. R o y t, *Nástěnné malby w kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína*, „Zaprávy Památkové Péče” 8:1994, s. 250.



10. Malowidło ściennie *Spotkania trzech żywych i trzech zmarłych w kościele św. Jana w Toruniu*. Rysunek w: J. D o m a s ł o w s k i, A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, A. L a b u d a, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim, Warszawa-Poznań 1990*,

W pierwszym z kodeksów na f. 15v śmierć o twarzy z każdej strony głowy dokonuje spustoszenia, używając łuku i strzał. Barberino opisał tę ilustrację w słowach:

Videbis enim ipsius figuram et figuras plurium quos occidit et quorundam quos percutit occisura et quorundam qui eam timentes invocant deum et deum respondentem et offerentem eis si eundem secuti fuerint vitam eternam... Et nota quod ipsius mortis figura sit cum tribus vultibus quartum habet a tergo et obscura quia quoslibet quos percutit videt et eius aspectus terribilis est. indumenta non habet sed pilos et pedes et crura leonis ob potentiam suam que nullum adgredi titubat habet sub pedibus draconem ut notetur quod diversos habet modos interimendi sagittat, iiiior manibus vi sagittas ut videas quod ex omni latere varie percutit et sagittas non ex faretis sed ex se trahit ut actendas quod non potest illis carere donec deus in die iudicii mortem ipsam interimat¹⁶.

Śmierć zatem ma cztery twarze, aby widzieć wszystko dokoła; nie ma ubrania, ale sierść; ma stopy i nogi lwa, więc dzięki ich sile nigdy nie waha się zaatakować. Ma także smoka pod stopami jako znak wielu sposobów zniszczenia. Jej cztery ręce i sześć strzał są ukryte. Trzeba być uważającym na nie aż do czasu, kiedy Bóg zniszczy śmierć w dniu sądu ostatecznego. W przedstawieniu nie śmierć jest najistotniejsza, ale masowa zagłada leżących po obu stronach śmierci, trzymającej narzędzia zniszczenia. Ukazany tutaj typ śmierci był rzadko kopiowany, a został wyrzeźbiony na nagrobku Antonio degli Orsiego, biskupa florenckiego, w kościele Santa Maria del Fiore we Florencji (1321). Ulegają jej wszyscy, włączając papieży, królów i szlachetnie urodzonych. Śmierć zagarniająca kosą swoje ofiary na malowidle w Bozen i w Aufenstein będzie powtarzana na wielu przedstawieniach, chociażby w jeszcze jednej tyrolskiej miejscowości – w kaplicy zamkowej w Karneid (1340–1345). O ile przynajmniej od XI w. śmierć była przedstawiana z kosą w biernej postawie, teraz w przedstawieniach tryumfu śmierci będzie jej używać w sposób aktywny, w celu pozbawienia życia. Będzie też jeździć na koniu zgodnie ze słowami Apokalipsy, a po złamaniu czwartej pieczęci, jadąc na trupio bladym koniu zagarnie czwartą część populacji, zabijając mieczem i głodem (Ap 6, 7–8). Użycie antycznego sierpa (atrybut Saturna) lub średnio-wiecznej kosy również ma swoje źródło w Apokalipsie (14, 15–16). Jako czwarty jeździec Apokalipsy śmierć została namalowana w Scala Santa w Speco (Subiaco) około 1350 r., oraz w kościele San Francesco w Lucignano (około 1360). Również wcześniej, w manuskrypcie będącym odpisem dzieła Bruntetto Latini *Il tesoro* (Florencja, Biblioteca

¹⁶ F. da Barberino, *I documenti d'amore*, ed. F. Egidi, Roma 1905–1924, s. 165 (prima pars, documenti XIII, glossa I).

Medicea Laurenziana, ms. Laurenz. cod. Plut. XLII, 9, f. 60v, około 1330), gdzie malarz bazował na nieapokaliptycznym źródle przedstawiania śmierci (*Documenti d'amore*), mimo że śmierć ma cztery twarze, podwójną parę ramion i miota strzałami w różnych kierunkach, to jednak jedzie na koniu jako czwarty jeździec Apokalipsy, a nie na smoku jak jest w utworze Barberina¹⁷. Tematycznie, ze względu na *Sąd ostateczny*, niebo i piekło oraz *Tryumf śmierci*, do przedstawienia w Aufenstein nawiązuje fresk w Camposanto w Pizie, zawierający te wszystkie elementy. Scena *Tryumfu śmierci* jest tu rozbudowana. Po lewej stronie grono osób siedzących na koniach przypatruje się trzem zmarłym, leżącym w trumnach, których rozkładające się ciała oplatają węże. Jeden z jeźdźców zatyka nos. Obok stoi mnich z banderolą w rękę, próbując zamożnych ludzi, siedzących na koniach, odwieść od światowego życia. Zakonnik prezentuje styl życia samotnego, wypełnionego pracą, studiowaniem Biblii (?) i modlitwą, podobnego do prowadzonego przez jego współbraci, ukazanych powyżej na skałach, przy kościele, z których jeden doi kozę (?), drugi czyta, trzeci medytuje, a czwarty stoi podparty na kulach. W centrum sceny, śmierć ze skrzydłami nietoperza, trzymająca dwiema rękami kosę, leci w powietrzu w stronę siedzących spokojnie pod drzewami młodych ludzi, słuchających muzyki, z których dwoje przeznaczonych na zagładę wskazują dwa putta (być może antyczni Hypnos i Tanatos), latające nad ich głowami. Śmierć pomija starych i kalekich, proszących o miłosierdzie i zabranie, a pozostawia po sobie leżące ciała dzieci, kobiet, mężczyzn różnych stanów, również z grona duchowych. W powietrzu toczy się walka między aniołami i diabłami o dusze zmarłych¹⁸. Francesco Traini, któremu przypisano malowidło w Camposanto, porzucił apokaliptycznego jeźdźcę, a ukazał śmierć jako latającą, uskrzydloną postać kobiecą, być może na wzór greckiej kery, złośliwym demonie, przynoszącym zło i śmierć. Niewątpliwie wyobrażenie śmierci u Trainiego jest wynikiem jej pojmowania u współczesnych, jak u Petrarcki, który po śmierci Laury napisał w *Trionfo della morte* (1348):

Ed una donna involta in vestra negra
 Con un furor qual io non so se mai
 Al tempo de giganti fusse a flegra.

¹⁷ L. E. Jordan, jw., s. 136–139; W. Kofler-Engl, jw., s. 114–120 (il. 67).

¹⁸ W. Kofler-Engl, jw., s. 98; H. Beltling, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur...*, s. 49–50; E. Frojmovic, *Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa*, [w:] *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hrsg. von H. Beltling und D. Blume, München 1989, s. 206–207, 211 (il. 108).

Fresk Trianiego naśladował Orcagna, malując, dzisiaj prawie całkowicie zniszczony, *Tryumf śmierci* w kościele Santa Croce we Florencji (ok. 1345). Podobnie naśladował go Cenni di Francesco di Ser Cenni na malowidle w oratorium kościoła San Lorenzo in Ponte (San Gimignano), z którego pozostała tylko grupa siedzących kobiet, ofiar śmierci. Fresk jest częścią większej całości *Raju, Piekła* i być może *Sądu ostatecznego*¹⁹.

W Aufenstein *Tryumf śmierci* nie opiera się na wzorach antycznych, ale jest przedstawieniem, które ma swoje źródło w apokaliptycznym przedstawieniu czwartego jeźdźca na koniu, co dostrzegamy już w najwcześniejszych zachowanych egzemplarzach *Apokalipsy trewirskiej* (Trewir, Staatsbibliothek, ms. 31) i *Beatusa* (Madryt, Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14–2)²⁰. Namalowany został w łączności z przedstawieniem *Sądu ostatecznego*. Po zanalizowaniu malowideł *Tryumfu śmierci* w Bozen/Bolzano i Pizie Waltraud Kofler-Engl uznał, że scena w Aufenstein opiera się na tradycji przedstawień włoskich również dlatego, ponieważ podobne przedstawienia z terenu Niemiec, Francji, Anglii, północnej i wschodniej Europy są nieznane²¹. Trudno jest odpowiedzieć na pytanie, czy w Kajov mamy do czynienia z *Tryumfem śmierci*, czy też z fragmentem sceny piekielnej. W przedstawieniu tym nie można dopatrzeć się starców i dzieci, jak również kosy. Natomiast wielu diabłów zajmuje się leżącymi lub opierającymi się im postaciami ludzkimi. W żadnym jednak przedstawieniu piekła w Europie Środkowej nie ma ukazanych jeźdźców na koniach. Trudno też dopatrzeć się w nich wyobrażenia grzechów głównych. Gdyby była mowa o *Tryumfie śmierci* w Kajov, mogło by to być przedstawienie oparte na Apokalipsie, podobnie jak to jest w Aufenstein.

Spotkanie trzech żywych i trzech zmarłych

Przynajmniej w trzech miejscach Europy Środkowej zachowały się przedstawienia *Spotkania trzech żywych i trzech zmarłych*, a mianowicie: na terenie Czech w kościele św. Maurycego w Mouřenec (Klatovy, 1310–1320; il. 9) i w dawnej kaplicy benedyktyńskiej w Broumově (3. ćwierć XIV w.); w Polsce – w kościele św. Jana w Toruniu (1380–1390; il. 10). Występują one w związku ze sceną *Sądu ostatecznego*. W Mourenec całość kompozycji *Spotkania* oraz *Sądu ostatecznego*.

¹⁹ L. E. Jordan, jw., s. 140–155.

²⁰ Tamże, s. 160.

²¹ W. Kofler-Engl, jw., s. 100.

go znajduje się na północnej ścianie nawy kościoła. W Toruniu malowidło umieszczone jest na północnej ścianie prezbiterium i stanowi kompozycję *Drzewa życia*, wyrastającego z boku Jessego i *Sądu ostatecznego*, dokonującego się powyżej korony drzewa, na którym wisi ukrzyżowany Chrystus. Po bokach wiszącego na drzewie Chrystusa widać Marię, św. Jana, setnika i Żydów, personifikację Kościoła i Synagogi oraz cnoty i grzechy główne. W dolnej części drzewa, po bokach i poniżej leżącego na łożu Jessego, namalowani zostali: Trzej żywi i Trzej zmarli, Mater Misericordiae, powstający z grobów i piekło. Mater Misericordiae pomaga powstającym z grobów przedostać się w górę, do nieba, gdzie na uginającej się gałęzi korony drzewa św. Piotr przyjmuje zbawionych. Zostają oni zbawieni dzięki cnotom, umiejscowionym na malowidle w linii wznoszenia się, między Mater Misericordiae a św. Piotrem. Potępieni, po lewej stronie Chrystusa-Sędziego, są spychani w dół przez Michała Archanioła i spadają w kierunku paszczy piekielnej z powodu grzechów. Są namalowani na obrazie na drodze spadania, między Archaniołem a paszczą piekielną.

Wszystkie trzy przedstawienia *Spotkania trzech żywych i trzech zmarłych* zostały zaliczone do wersji francuskiej, w której żywi i zmarli stoją naprzeciw siebie. W przypadku sceny w Toruniu odnotowano, że ten francuski typ ikonograficzny występuje także w Niemczech²². W malowidłach w Mouřenec i Broumově Trzej żywi ubrani są w bogate szaty i mają na głowach korony. W Toruniu zdaje się, że nie mieli oni na głowach koron. We wszystkich trzech przykładach zmarli są kościotrupami i jeden lub dwaj z nich mają nałożone na sobie tkaniny grobowe.

Podstawowym tekstem, który pojawia się w średniowiecznych poematach w związku ze spotkaniem żywych i umarłych, są słowa wypowiedziane przez tych ostatnich: „Czym wy jesteście, my byliśmy, czym my jesteśmy, wy będziecie” Podstawowym założeniem owej legendy, rozwijającej się od XIII do XV w. we Francji, Włoszech, w Niemczech i Anglii, jest zdanie, iż każdy człowiek musi umrzeć. Trzeba być zatem przygotowanym na śmierć, aby nie zatracić własnej duszy. Przez grzech Adama śmierć przyszła na świat w znaczeniu duchowym i cielesnym. Nawet młody człowiek może umrzeć. Tak więc liczba trzy (trzech żywych i trzech zmarłych) określa okresy w życiu

²² J. D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo ścienne*, [w:] J. D o m a s ł o w s k i, A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, A. L a b u d a, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, s. 23 (rys. 2); J. F a j t, V. H o r p e n i a k, J. R o y t, *Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína*, „Zprávy Památkové Péče” 8:1994, s. 290–253 (il. na s. 250–251, 254–255).

człowieka, w jakich są osoby pojawiające się w legendzie: dziecko (młodzieniec), człowiek dojrzały i starzec. W niektórych poematach zmarli wspominają sąd ostateczny, na którym Bóg będzie sądził człowieka z jego czynów. Spośród kilku francuskich poematów tylko dwa można przypisać konkretnym autorom: autorem jednego z nich był Baudouin de Condé, drugiego – Nicole de Margival. Do Anglii poemat o tej treści został przeniesiony około 1300 r. Niemieckie poematy pochodzą z Dolnych Niemiec, ukształtowały się pod wpływem francuskim w Dolnej Nadrenii w ciągu XIII–XIV w. We Włoszech, podobnie jak i we Francji, poematy te powstały pod wpływem wcześniejszego tekstu łacińskiego i znajdowały realizację w literaturze i sztuce od *ducento* do *cinquecento*.

We francuskim typie ikonograficznym żywi i zmarli stoją naprzeciw siebie, we włoskim zaś typie zmarli leżą w grobach w obecności żywych, stojących nad nimi. Zmarli są kościotrupami. Zgodnie z włoską wersją tekstów, w obrazach pojawia się św. Makariusz, który schodzi ze swej pustelni na poziom niższy terenu, aby pokazać żyjącym groby trzech zmarłych. Dla ikonografii jest ważne, że w tekstach poematów wśród żywych i zmarłych przeważnie wspomniani są: król, książę, hrabia i markiz, marszałek, papież, kardynał, biskup, notariusz papieski, *maior domus*. Umieszczenie w tekście trzech żywych i zmarłych wyłącznie królów należy do rzadkości. Spośród XIV-wiecznych tekstów można ich wymienić kilka. *Diss ist der welte lon*, pochodzący ze Strasburga (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, cod., Guelf, 16.17. Aug. 4, f. 85v–87r), opatrzony ilustracjami trzech zmarłych z koronami i trzech żywych trzymających berła, przy czym dotyczy wyłącznie królów. W *Dit is van den doden koningen jnd van den leuenden konyngen* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. poet. et phil. 4, Nr 83, f. 131–136; XIV w.) tylko w tytule jest mowa o królach. W tekście nazwani są „panami”. W innym poemacie z końca XV w., powstałym w Dolnych Niemczech, zatytuowanym *Van dren Konyngen* (Hamburg, Stadtbibliothek, Ms. Nr. 102c, f. 76a) żywi synowie (królowie) spotykają zmarłych ojców (królów). We włoskim poemacie z XIV w. (Biblioteca Vaticana, cod. Vat. Ottobon. 1220, f. 56v), tak żywi, jak i zmarli opisani są jako królowie. Jednakże z tekstu nie wynika, czy zmarli leżą w grobach, czy stoją. We włoskim, łacińskim poemacie z XV w. (Pietro Vigo) zmarli, leżący w grobach, są królami²³.

²³ W. R o t z l e r, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961, s. 18–71.

Dla toruńskiego przedstawienia pierwowzorem mogła być miniatura w rękopisie z końca XIII w., będącym wersją poematu Baudouina de Condé (Paryż, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3142, f. 311v), a napisanym dla Marii Brabanckiej w roku jej śmierci (1285). Żywi, *troi noble home de grant aroi*, i zmarli stoją naprzeciw siebie. Żywi nie mają na głowach koron, podobnie jak zmarli. Najmłodszy z nich trzyma sokoła w lewej ręce. Odwzorowaniem tego typu ikonograficznego są inne rękopisy pochodzące z XIII w., znajdujące się w Bibliotece Narodowej w Paryżu (ms. fr. 378, f. 1r, 7v; ms. fr. 25566, f. 217r, 218r, 223v). Spotkanie opowiedziane jest metodą narracji w trzech kolejnych miniaturach, różniących się od siebie sposobem gestykulacji zmarłych i żywych. W malarstwie ściennym przykładem może być XIII-wieczne malowidło w kościele Sainte-Ségoles, w którym zmarli i żywi stoją naprzeciw siebie²⁴.

W Mouřenec i Broumově królowie mają na głowach korony. Ta wersja francuskiego typu (zmarli i żywi stoją naprzeciw siebie) jest widoczna w anglonormandzkim Psalterzu z XIII w., znajdującym się w British Museum w Londynie (Arundel ms. 83, f. 128r). W tekście żywi i zmarli są określani jako królowie, ale w miniaturze tylko żywi ubrani są w powłóczyście szaty i mają na głowach korony. Pierwszy z żywych, podobnie jak w powyższych miniaturach francuskich, w lewej ręce trzyma sokoła, a prawą ręką ujmuje dłoń drugiego z królów. Trzeci z królów obiema rękami trzyma berło. Pierwszy i drugi ze zmarłych mają na sobie szczątki tkaniny grobowej. Trzeci ze zmarłych jest nagim kościotrupem. Żywi w koronach na głowie są również pokazani w malowidle ściennym z około 1300 r., w kościele św. Marcina w Kirchbühl koło Sempach (Lucerna). W związku z tą sceną ukazany jest Michał Archanioł, trzymający wagę, której szalę z dobrą duszą obciąża Maria. W malowidle ściennym z XV w., w kościele Notre-Dame w Orbe (Vaud), żywi i zmarli mają korony włożone na głowy²⁵. Ten rodzaj przedstawienia żywych i zmarłych w koronach na głowie jest ukazany w malowidle ściennym z lat 1410–1420 w innym szwajcarskim kościele – Unserer Lieben Frau w Eriskirch²⁶.

W wielu przedstawieniach zachodnioeuropejskich najmłodszy z żywych trzyma sokoła w lewej ręce. Wszyscy trzej ukazani są na koniach. We Francji, szczególnie po powstaniu *Godzinek* Jeana du Pré,

²⁴ Tamże, s. 73–77, 85–102 (il. 1, 3–5).

²⁵ Tamże, s. 103–108 (il. 6–7).

²⁶ J. M i c h l e r, *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, Friedrichshafen 1992, s. 82–83, 167–168 (il. 206–207).

żywi są w towarzystwie hartów służących do polowania²⁷. Bezpośrednim przykładem, powstałym zapewne pod wpływem malowidła w Campo Santo w Pizie, jest miniatura w Psalterzu Bonne de Luxemburg (autorstwa Jeana Pucelle, 1330–1350) z wyobrażeniem trzech żywych i trzech zmarłych, gdzie żywi siedzą na koniach, a najmłodszy na lewej ręce ma sokoła²⁸.

Trudno jest dzisiaj ustalić sposób, w jaki dotarł do Europy Środkowej typ ikonograficzny francuski, w którym trzej żywi i trzej zmarli stoją naprzeciw siebie, a niektórzy z nich mają na głowach korony. Pojawia się on we wczesnym okresie nie tylko we Francji, lecz także w sztuce niemieckiej, szwajcarskiej, angielskiej, a także – niderlandzkiej i skandynawskiej²⁹. Są one jednak świadectwem obszaru i granic, w jakich ten motyw występował w średniowieczu. Szczególnie interesujące jest umieszczenie go w toruńskiej kompozycji *Drzewa życia i Sądu ostatecznego*.

Każde z wyżej wymienionych przedstawień ma swoją specyfikę i przynależy do określonego typu ikonograficznego, opartego na konkretnych tekstach pisanych i jest wynikiem rozwoju form obrazowych. Niestety, w wymienionych dziełach nie znani są autorzy malowideł, a jedynie domniemany jest krąg malarski. Nie znamy także ich fundatorów. Znani są jedynie właściciele kościołów lub kaplic. Stąd trudno jest wskazać, jakimi drogami pewne motywy dotarły do wspomnianych miejscowości. Jedynie na podstawie analogii z innymi dziełami można wyciągnąć pewne wnioski dotyczące treści i przynależności do tych samych typów ikonograficznych.

²⁷ E. C. Williams, *Mural paintings of the Three Living and the Three Dead in England*, „The Journal of the British Archeological Assotiation” 7:1942, s. 33.

²⁸ W. R o t z l e r, *Drei Lebende und drei Tote*, [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 4 (1958), s. 519; F. A v r i l, *Manuscript painting at the court of France. The Fourteenth century (1310–1380)*, London 1978, s. 78 (il. 18B).

²⁹ W. R o t z l e r, s. 512.

THE DEPICTIONS OF DEATH
IN MEDIEVAL WALL PAINTINGS OF MIDDLE EUROPE

S u m m a r y

The article is a continuation of my research on the iconography of Middle Europe and a result of my work on the depictions of the Last Judgement. The discussed depictions are often preceded by scenes such as *The Dance of Death*, *The Triumph of Death* and *The Three Living and The Three Dead*. The wall paintings containing those motives can be found in: Metnitz in Körnten (*The Dance of Death*), Aufenstein and Karneid in Tirol, perhaps in Kajov in Bohem (*The Dance of Death*), and also in Mourenec and in Broumove in Bohem, and in St. John Church in Toruń in Poland (*The Three Living and The Three Dead*). In all the presented cases the author emphasises a particular iconographic type to which a given wall painting belongs. The Metnitz painter of *The Dance of Death*, for example, follows the Basel text and the woodcrafts of 1465, whereas the Kajov depiction of *The Triumph of Death* is based on the Fourth Apocalyptic Raider (Ap 6, 7–8) similarly to Aufenstein, Karneid and in Bozen in South Tirol. On the other hand, *Three Living and The Three Dead* painted in Mourenec, in Broumove and in Toruń, follow the French iconographic pattern.